

TEREZINHA PETRUCIA DA NÓBREGA



CORPOREIDADES...

INSPIRAÇÕES MERLEAU-PONTIANAS



IFRN
Editora



CORPOREIDADES...

INSPIRAÇÕES MERLEAU-PONTIANAS

**CORPOREIDADES...
INSPIRAÇÕES MERLEAU-PONTIANAS**

TEREZINHA PETRUCIA DA NÓBREGA

NATAL, 2016
EDITORA DO IFRN

**INSTITUTO FEDERAL DE
EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E
TECNOLOGIA DO RIO
GRANDE DO NORTE**

REITOR
Wyllys Abel Farkatt Tabosa

PRÓ-REITOR DE
PESQUISA E INOVAÇÃO
Marcio Adriano de Azevedo

COORDENADOR DA
EDITORA DO IFRN
Darlyne Fontes Virginio

CONSELHO EDITORIAL
André Luiz Calado de Araújo
Dante Henrique Moura
Jerônimo Pereira dos Santos
José Yvan Pereira Leite
Mª da Conceição de Almeida
Samir Cristino de Souza
Valdenildo Pedro da Silva

COORDENAÇÃO
DA COLEÇÃO CORPO
& EDUCAÇÃO
Avelino Aldo de Lima Neto
Iraquitam de Oliveira Caminha
Terezinha Petrucia da Nóbrega

CONSELHO CIENTÍFICO
Alexandre Simão de Freitas
Alípio de Sousa Filho
Ana Márcia Silva
Cristiane Maria Marinho
Elaine Melo de Brito Costa
José Pereira de Melo
Karenine de Oliveira Porpino
Marcílio Vieira de Sousa
Marta Genú Soares
Natália Conceição S. B. Cavalcanti
Nilo Ribeiro Júnior
Raimundo Nonato Assunção Viana
Rogério Diniz Junqueira
Rosie Marie N. de Medeiros
Wagner Wey Moreira

Todos os direitos reservados

FICHA CATALOGRÁFICA

N754c Nóbrega, Terezinha Petrucia da.
Corporeidades : Inspirações merleau-pontianas. / Terezinha
Petrucia da Nóbrega. – Natal : IFRN, 2016.
307 p. il color.

ISBN 978-85-8333-215-2

1. Corporeidade. 2. Fenomenologia. 3. Mente corpórea. 4. Corpo
- Movimento. 5. Filosofia do corpo. 6. Arte do movimento. I. Título.

CDU: 130.121

Ficha elaborada pela Seção de Processamento Técnico da
Biblioteca Sebastião Fernandes do Campus Natal Central do IFRN.

Revisão **Maria Clara Lucena de Lemos**

Foto e Efeito da Capa **Lenilton Teixeira**

Capa e Diagramação **CrisB** (Cristiana Barbosa)

CONTATOS

Editora do IFRN

Rua Dr. Nilo Bezerra Ramalho, 1692
Tírol . Natal-RN . CEP: 59015-300
Fone: (84) 4005-0763
Email: editora@ifrn.edu.br

Edição eletrônica: E-books IFRN
Prefixo editorial: 68066
Disponível para download em:
<http://memoria.ifrn.edu.br>

SUMÁRIO

PRÉFACIO **7**

APRESENTAÇÃO **15**

PARTE I - **INSPIRAÇÕES CORPORAIS... HISTÓRIA DA FILOSOFIA E EDUCAÇÃO** **23**

CAPÍTULO 1 - A FENOMENOLOGIA DA
PERCEPÇÃO DE MERLEAU-PONTY **25**

CAPÍTULO 2 - CORPO E NATUREZA
EM MERLEAU-PONTY **58**

CAPÍTULO 3 - QUAL O LUGAR
DO CORPO NA EDUCAÇÃO? **91**

CAPÍTULO 4 - DE QUANTOS ANOS PRECISA UM
ARTISTA PARA PODER FALAR COM SUA PRÓPRIA
VOZ? NOTAS, MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS COM
A EDUCAÇÃO DE CRIANÇAS **120**

CAPÍTULO 5 - O CORPO É SEXUADO:
ITINERÁRIO DE BUSCA **141**

PARTE II - **INSPIRAÇÕES CORPORAIS.... FILOSOFIA, ARTE E LITERATURA** **165**

CAPÍTULO 1 - A PALAVRA É GESTO, VALSANDO
COM O GRUPO DE TEATRO ESTANDARTE **167**

CAPÍTULO 2 - CORPO, GESTO E EXPRESSÃO:
O OLHAR DE CÉZANNE **184**

CAPÍTULO 3 - A ONTOLOGIA DO SER SELVAGEM
EM MERLEAU-PONTY E A PAIXÃO SEGUNDO
CLARICE LISPECTOR **204**

CAPÍTULO 4 - “NÓS, ARGONAUTAS DA SENSIBILIDADE”:
FERNANDO PESSOA E MERLEAU-PONTY **245**

CAPÍTULO 5 - A DAMA DAS CAMÉLIAS **285**

PRÉFACIO

A leitura do livro *Corporeidades... Inspirações merleau-pontianas*, mais uma obra da minha amiga e irmã Terezinha Petrucia da Nóbrega, remeteu-me ao passado na tentativa de encontrar as pegadas de todos os autores da área de Educação Física que, em algum momento da sua vida acadêmica, debruçaram-se nas obras de Merleau-Ponty, em especial no livro *Fenomenologia da percepção*. A incursão no passado também me fez lembrar minha fase de mestrando na Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas, no início da década de 1990, quando fui apresentado à fenomenologia da percepção, despertando o fascínio com o conteúdo apresentado por Merleau-Ponty mas, principalmente, as relações que fazíamos com a Educação Física brasileira no sentido de redimensionar sua prática pedagógica por caminhos que considerassem o corpo em movimento, e não o movimento do corpo.

Diria que, naquela época, os acadêmicos, ainda ancorados na efervescência epistemológica ocorrida na Educação Física brasileira no final da década de 1980, colocavam a Fenomenologia na agenda de reflexões filosóficas/pedagógicas, num contraponto com concepções pautadas no biologicismo sem

corporeidade viva e no materialismo dialético alheio a uma reflexão sobre corpo. Dos acadêmicos mais entusiastas chegávamos a ouvir que “a leitura do livro *Fenomenologia da percepção* deixa a sensação de que todos os problemas da Educação Física podem ser resolvidos”, pois o acesso à literatura de Merleau-Ponty abriu um instigante canal de reflexão sobre corpo e movimento na nossa área e os novos olhares sobre o corpo ganhou vulto, resultando numa avalanche de conceitos que foram incorporados nos grandes círculos de debates, invadindo, inclusive, as agências formadoras de professores de Educação Física.

Distinção conceitual sobre corpo, corporeidade, corpo-objeto, corpo-sujeito, movimento, motricidade, entre outros conceitos, enriqueceram o léxico da Educação Física no Brasil e consolidaram a subárea sociofilosófica, cultural e pedagógica na nossa área. Diria que, a partir de então, para todos os que se orientaram e/ou ainda se orientam pelos princípios filosóficos de Maurice Merleau-Ponty, o corpo passou a ser não mais compreendido somente como uma dimensão da natureza (em nós), e sim, principalmente, como uma construção cultural e, portanto, simbólica, para a qual a corporeidade emerge como sua expressão de existência no mundo.

Não podemos esquecer, no entanto, que muitos estudiosos da obra de Merleau-Ponty, que tiveram grande influência nos debates e nas reflexões filosóficas no âmbito da Educação Física no passado, parecem esquecidos no tempo em decorrência da descontinuidade da produção intelectual assentada nas obras de Merleau-Ponty. Ademais, houve certo inflacionamento no debate em torno do livro *Fenomenologia da Percepção*. Recordo-me que o aludido filósofo era citado por todos, chegando ao ponto de o Prof. Mauro Betti, no ano de 2007, afirmar que “talvez poucos filósofos tenham sido tão citados e, ao mesmo tempo, tão pouco estudados na educação física como Merleau-Ponty. ‘Eu sou meu corpo’ – a frase famosa ecoa como uma palavra de ordem que muitos repetem sem compreendê-la bem”.

De certa forma, concordo com o pensamento de Betti, pois sempre afirmo, em tom de brincadeira, que muitos piscaram o olho para Merleau-Ponty e “ficaram” com ele por alguns momentos de fascínio, citando-o de forma descontextualizada e valendo-se de fragmentos das suas obras, sem uma profunda compreensão do todo que o impulsionou a edificar um legado composto por categorias densas e complexas, para as quais uma leitura superficial da sua obra não basta. Por outro lado, admito que existam aqueles, talvez poucos, que se encantaram profundamente

pelo pensamento de Merleau-ponty e estabeleceram uma relação “matrimonial” que não aceita amantes (leitores esporádicos), mas companheiros(as) fiéis, que se debruçam nas suas obras e conseguem ler além das entrelinhas escritas, pois longe de exagero da minha parte, parecem ler os próprios pensamentos do grande filósofo francês.

Eis que alço Terezinha Petrucia a esse último grupo, pois a considero uma das mais fiéis intérpretes de Merleau-Ponty no Brasil, uma vez que, ao examinarmos sua produção intelectual, não encontramos vestígio de “traição” no tocante a sua opção teórica por Merleau-Ponty, bem como não se constata incoerência entre o pensar e o agir, principalmente na vida profissional. Afirmo, sem a menor sombra de dúvidas, que Petrucia é visceralmente merleau-pontiana.

Nesse sentido, considerando tanto encantamento e fidelidade a um autor, lembrei-me de um texto que li no ano passado (2015), intitulado *Candeeiro*, autoria de Carmen Oliveira, que narra uma bela história que tomo como pano de fundo para situar Petrucia nas obras de Merleau-Ponty. Em *candeeiro*, a autora inicia o texto dizendo o seguinte: “*Você não sabe nada sobre mim. Uma vez fui morar no alto da colina e fiquei tão abismada com a beleza natural, o rio, a*

cachoeira, a mata, que empilhei uma casa apoiada nas pedras. Morar na casa da colina mudou tudo. Mudou a mim, mudou a vida". Ao colocar Petrucia nesta narrativa, vejo-a, assim, diante das obras de Merleau-Ponty: encantada e abismada com a beleza da paisagem epistêmica que aflora de cada livro. Diria, então, que Maurice Merleau-Ponty é a casa que Petrucia empilhou apoiada nas pedras das suas buscas por um conhecimento capaz de mudar a si mesma e a sua própria vida, pois ao ser visceralmente merleau-pontiana, suas expressões de vida refletem a grande influência advinda da fenomenologia.

É assim que, desde o início dos anos 2000, quando Petrucia lançou seu primeiro livro, intitulado *Corporeidade e educação física: do corpo-objeto ao corpo-sujeito*, Merleau-Ponty penetra na sua vida de forma marcante, como uma luz capaz de iluminar os caminhos escuros da própria Educação Física, cujos profissionais pareciam evitar a refletir sobre corpo. Não é à toa que Petrucia dedica seu primeiro livro "*aos que compartilham o ofício de ensinar e aprender com o corpo a desafiadora condição humana de ser e estar no mundo em movimento*". Assim, a exemplo de Carmen Oliveira, ao expressar no seu texto que na colina não tinha eletricidade e dependia do candeeiro para se locomover "*com gentileza pelo escuro*", Merleau-Ponty ilumina os

caminhos profissionais de Petrucia e de todos os que ouvem suas palestras, leem suas obras ou participam das suas aulas.

Assim, em *Corporeidades... Inspirações merleau-pontianas*, encontramos Petrucia a bailar nas obras de Merleau-Ponty, doando-nos todo seu encanto e generosidade, pois cada capítulo do livro é uma incursão nova por alguma das linguagens do corpo e/ou por algum cenário pedagógico por onde transita Petrucia como professora e pesquisadora. A obra, composta por duas partes e dez capítulos, é uma coletânea de trabalhos escritos que tão bem demonstram a trajetória de Petrucia nos estudos da fenomenologia, bem como deixa claro sua coerência e fidelidade aos pensamentos merleau-pontianos.

Tal fidelidade é vista desde a primeira parte do livro, numa demonstração, a meu ver, de gratidão a Merleau-Ponty quando numa incursão histórica situa as obras do filósofo francês, entrelaçadas na filosofia e na educação, cujo recheio apresentado é expreso numa reflexão sobre a fenomenologia da percepção, corpo e natureza, bem como na expressão da sua ação docente ao refletir sobre o lugar do corpo na educação e relatar suas experiências na educação infantil, em que se percebe uma professora exercendo o ofício de ensinar com toda a sensibilidade e subjetividade

inerentes a quem, verdadeiramente, incorporou os pensamentos de Merleau-Ponty .

Dessa forma, na segunda parte do livro, sempre ancorada nas “Inspirações corporais”, temos uma autora mergulhada na arte e na literatura, tendo a filosofia como expressão do vivido, seja na dança, no teatro, nas artes plásticas e na poesia, por exemplo. Ao nos apresentar um mosaico de ideias centrado nas diferentes linguagens do corpo, Petrucia amplia a compreensão sobre a fenomenologia da percepção e nos contempla com uma reflexão além do lugar-comum que, às vezes, reina entre os comentadores de Maurice Merleau-Ponty quando limita sua compreensão nas superficialidades dos conceitos por ele apresentados, sem realizar o menor esforço de vivê-los corporalmente, seja interpretando por meio de linguagens que o próprio Ponty apresentamos nas suas obras, seja no sentido de ampliar a compreensão dos conceitos, entrelaçando-os com outras linguagens, como tão bem faz Petrucia no decorrer da segunda parte deste livro.

Eis que para Carmen Oliveira a casa lhe ensinou a pertencer a um lugar, e “*o candeeiro era íntimo*”, pois ela “*mesma carregava luz por onde ia. Havia uma sensação de amor, difícil de explicar. Era como se eu estivesse transportando amor. Uma carregadora*

de amor”. Assim vejo Petrucia nas obras de Merleau-Ponty, em especial em *Corporeidades... Inspirações merleau-pontianas*: como uma leitora amorosa, uma carregadora de um saber sensível. Diante do exposto, e conhecendo Petrucia como eu conheço, quem sabe um dia, talvez tentada por força de alguma circunstância e/ou diante de algum crítico ou curioso desinformado sobre a sua vasta obra fenomenológica, ela possa fazer a mesma pergunta que a autora do texto *Candeeiro* faz no final da sua tão fascinante narrativa, a saber: “*Você não me vê assim, vê?*”. Sem dúvida, Petrucia, sem titubear, responderá: “*Pois esta sou eu*”, uma verdadeira merleau-pontiana.

Afirmativa respaldada por todos aqueles que conhecem sua trajetória no âmbito dos estudos da fenomenologia, em especial como a grande estudiosa das obras de Maurice Merleau-Ponty no Brasil, cuja contribuição para a Educação e para a Educação Física, a meu ver, é incontestável.

José Pereira de Melo

*Professor Titular do Departamento de Educação Física
da Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

*Programa de Pós-Graduação em Educação e em Educação Física da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte*

APRESENTAÇÃO

“Verdades para os nossos pés,

Verdades, segundo as quais se pode dançar.”

F. Nietzsche - *Fragmentos Póstumos 20 (151)*, Verão de 1888

A produção do conhecimento, como a vida, é um perpétuo ensaio. Tateamos os modos de se aproximar da realidade, num movimento semelhante ao que fazemos quando aprendemos a andar ou a dançar. Na introdução de *O Uso dos Prazeres*, segundo volume de sua *História da Sexualidade*, Michel Foucault retoma a noção de ensaio entre os antigos para caracterizar a atitude filosófica. Filosofar correspondia, naquele momento, a um trabalho crítico do pensamento sobre si mesmo. Na remodelagem de suas pesquisas, o filósofo faz uso desta noção para justificar a sua necessidade de encontrar modos de pensar diferentemente o real – ao invés de ficar dando círculos em torno de um determinado objeto de pesquisa, regurgitando “sempre mais do mesmo”, como diria a canção da Legião Urbana. É nesta paisagem epistemológica que Foucault retoma a noção de *ensaio*, compreendido enquanto “experiência modificadora de si”, o “corpo vivo da filosofia”. Mas ele só pode ser assim caracterizado com uma condição: “se [...] for ainda hoje o que era outrora, ou seja, uma ‘ascese’, um exercido de si, no pensamento”.

Assumir a filosofia como ensaio é para os corajosos, uma vez que, ao fazê-lo, não se trata somente de mera opção metodológica, mas de um exercício que, ao exigir ascese, solicita uma transformação de si. Desse modo, o sujeito e a verdade, categorias nevrálgicas do pensamento Ocidental, são postas em questão. Essa perspectiva, assumida por Foucault nos últimos anos de sua obra, encontra no tema do cuidado de si – em grego, *epiméleia heautoû* – seu catalisador teórico. E dentre os vários significados de *epiméleia*, encontram-se os que mais me interessam nesta ocasião: aqueles relativos aos exercícios em relação a si mesmo, por meio dos quais o sujeito se transfigura. Cuidar de si é, portanto, exercitar-se. Nesse contexto, Sócrates aparece como o grande mestre do cuidado, aquele que indica os caminhos para esse exercício que, uma vez “implantado na carne dos homens”, “constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude do curso da existência”.

Durante meus estudos de doutorado, tive a sorte e o prazer de ser orientado por uma mestra do cuidado, experiente na arte de educar para o exercício de si: no corpo, no pensamento, na “carne dos homens” – diria Foucault – mas, para usar a expressão de Merleau-Ponty, seu mestre e professor, que sobre ele exercia “verdadeira fascinação”

– na “carne do mundo”. A professora Terezinha Petrucia da Nóbrega, ao conjugar sua formação em Filosofia e em Educação Física, articulando o pensamento de Merleau-Ponty aos estudos do corpo, mostrou-me como praticar a filosofia enquanto ensaio, incentivando-me à coragem para explorar novos gestos do pensar, numa inquietude sensível. E, nesta prática do ensaio, nada como ter como orientadora uma filósofa-dançarina!

É no cenário dos meus estudos de doutorado que se encontra a origem da presente obra. Naquela ocasião, fiz o que todo estudante faz: busquei os textos daqueles que mais se embrenharam no referencial teórico e metodológico escolhido para a minha pesquisa. No meu caso, tratava-se do pensamento de Merleau-Ponty e da metodologia alicerçada em sua fenomenologia. Terezinha Petrucia da Nóbrega é uma das pesquisadoras que, no Brasil, mais se dedicou à compreensão da obra do filósofo em suas relações com o fenômeno educativo, com as artes, com a epistemologia. Buscar os capítulos de livros e artigos por ela escritos, nem sempre ou não mais disponíveis na internet, foi um trabalho que me exigiu dispensar um certo tempo e esforço.

Ora, sabendo o quanto “tempo” e “esforço” são importantes na vida de um doutorando, perto

de finalizar o doutorado e pensando nos outros estudantes que precisariam realizar o mesmo tipo de trabalho, fiz a seguinte proposta à minha então orientadora: e se você reunisse num único livro os escritos mais importantes desses seus mais de vinte anos de leitura e de crítica da obra de Merleau-Ponty? Já pensou o quanto isso iria facilitar a vida de suas orientandas, orientandos e de todos os outros interessados na sua abordagem da obra do filósofo? Ela pensou na proposta e, depois de alguns dias, respondeu positivamente. O trabalho, a partir de então, consistiu em selecionar os textos mais significativos para os estudos da obra do filósofo.

Trabalho inglório, imagino, quando penso na rigorosidade que ela tem em relação aos seus próprios escritos. Porém, não esqueçamos, este também é o trabalho de uma bailarina, estudiosa de Merleau-Ponty. Ela sabe que a linguagem filosófica é gesto, é emblema ou o corpo do pensamento no mundo sensível, e, sendo-o, se insere numa atividade expressiva da qual o inacabamento é uma marca. Uma obra filosófica, assim como a dança ou como a pintura, não se esgota em si mesmo. O pensamento de Petrucia “não entoa o lamento de não ser tudo”, como diz Merleau-Ponty ao concluir *O Olho e o Espírito*, referindo-se à falsa necessidade de uma positividade que busca preencher o próprio vazio.

Por isso, na presente coletânea, ela respeitou a jovem pesquisadora presente nos textos do fim dos anos noventa, mas também inseriu dois textos inéditos, que demonstram o perene vir-a-ser do pensamento, que se confunde com o vir-a-ser da vida, em seu caráter de esboço constante.

Desse modo, *Corporeidades... Inspirações merleau-pontianas* não é só uma obra que, ao reunir o pensamento em ação durante mais de duas décadas de estudos, vai facilitar a pesquisa de outros estudiosos de temas merleau-pontianos. Digamos ser esta sua função didática, nascida das necessidades de um estudante, e que servirá de companhia indispensável a outros tantos graduandos, mestrandos, doutorandos e demais pesquisadores que queiram conhecer melhor a obra do filósofo. Mas se compreendemos a atitude filosófica como os antigos entendiam, a obra provoca movimento e nos toca. Assim é, também, a vida, a modificação da própria subjetividade, que aqui está em questão. Com refinamento e coragem – características que não podem faltar nem na Filosofia nem na Dança –, a autora nos permite se imiscuir no movimento do seu pensamento. O leitor atento perceberá que ela se corrige, critica a si mesma e ao filósofo, dilata o uso dos conceitos por ele esculpidos para outros campos, enfim, não

se cansa de ensaiar seus gestos – como se fosse uma dançarina de cujo espetáculo tomamos parte.

Quase um ano depois da proposta de um doutorando à sua orientadora, temos, agora, o livro em mãos. A obra divide-se em duas partes, nomeadas de *Inspirações corporais*: a primeira diz respeito à História da Filosofia e Educação, e a segunda concerne às interfaces entre Filosofia, Arte e Literatura. Cada uma destas partes conta com cinco capítulos, originalmente artigos publicados em revistas ou em anais de congressos. Vale salientar que os textos não foram substancialmente alterados. Apenas algumas imagens foram excluídas, algumas referências acrescentadas, e correções ortográficas realizadas. Destes dez manuscritos, há dois inéditos, conforme já assinalamos anteriormente. Trata-se do primeiro e do último capítulo. Eles como que situam o leitor no ritmo e na história do pensamento da autora, posto que trazem uma reflexão sobre a obra clássica de Merleau-Ponty – *A Fenomenologia da Percepção* –, muito presente nos primeiros estudos da autora sobre obra do filósofo, e uma exploração do romance e balé *A Dama das Camélias*, que articula suas últimas pesquisas sobre a estesiologia, temática presente em textos que não haviam sido publicados no Brasil nos anos noventa.

Como é de praxe na escrita da autora, embebida na estesiologia de Merleau-Ponty – mas que não nega a sua aproximação com Nietzsche, de quem extraímos a epígrafe desta apresentação – as ideias aqui fluem com leveza e sensibilidade, fazendo do texto uma coreografia de ideias. Nesse texto-coreografia, os gestos expressam *verdades para os nossos pés*, pés que, como numa marcha, se põem um após o outro, a cada capítulo, num ritmo que convoca a ventilação das ideias como a caminhada convoca um outro tipo de respiração. Estas verdades expressam uma maneira outra de pensar que é, concomitantemente, maneira de ser corpo no mundo. Nós que pudemos ser orientados pela Prof.^a Terezinha Petrucia da Nóbrega, tivemos o privilégio de aprender os passos dessa dança do pensamento, desse ensaio sem fim, que são tanto a filosofia quanto a atividade expressiva do corpo. A Editora do IFRN, ao publicar o livro *Corporeidades... Inspirações merleau-pontianas*, permitirá a muitos, doravante, entrar nesse ensaio da vida e do pensamento, nos passos de *verdades segundo as quais se pode dançar*.

Avelino Aldo de Lima Neto

*Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia
do Rio Grande do Norte*

Grupo de Pesquisa Estesia – Corpo, Fenomenologia e Movimento



PARTE I



INSPIRAÇÕES CORPORAIS....
HISTÓRIA DA FILOSOFIA E EDUCAÇÃO

CAPÍTULO I - A FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO DE MERLEAU-PONTY

VARIAÇÃO I - O CONTEXTO DA OBRA

1945 não deve ser considerado um ano como os outros: *a guerra aconteceu*. A partir de então era preciso olhar a violência de frente, sujar as mãos, como anuncia Merleau-Ponty em seu ensaio *La guerre a eu lieu* publicado no primeiro número da Revista *Les Temps Modernes* (MERLEAU-PONTY, 1945a). Esse foi talvez o acontecimento social que marcou mais profundamente a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Nesse contexto, a noção de história passa a ter uma relação com o outro.

Merleau-Ponty começa sua tese apoiando-se em Husserl, mas já desde as primeiras linhas do prefácio apresenta as contradições da fenomenologia, como podemos notar a respeito da compreensão das essências e da consciência transcendental. A esse respeito reconhece-se a ligação da fenomenologia com o esforço do pensamento moderno que privilegia o sujeito consciente e sua relação com o mundo das ideias e com o mundo da vida. Movimentando-se na fenomenologia, Merleau-Ponty irá se aproximar da Gestalt e dos estudos sobre a percepção, a forma, a figura fundo. Mas, nota-se ainda seu engajamento

político e a relação com a arte como forma de conhecimento e de um pensamento estético que se desdobrará em sua filosofia e em sua obra.

Já no prefácio podemos encontrar os temas fundamentais da fenomenologia tal qual Merleau-Ponty os compreendeu a partir de sua leitura de Husserl e dos acontecimentos e influências acima mencionados como a guerra, a arte e o diálogo profícuo com a psicanálise. Dentre esses temas destacamos: a descrição das essências o mundo vida, a redução fenomenológica, a intencionalidade da consciência e a intersubjetividade. A leitura desses temas permite compreender não apenas os aspectos metodológicos da fenomenologia, mas a perspectiva filosófica que a anima. Tais temas são abordados por Merleau-Ponty não em sua aceitação plena, mas em suas contradições, paradoxos e horizontes de pensamento ou mesmo do impensado. Eis aqui ainda um traço do estilo de pensamento e da escrita de Merleau-Ponty, posto que ele percorre o movimento das ideias de Husserl, mas visa o impensado do filósofo como sendo aquilo que na obra nos dá a pensar.

Na estrutura do texto percebe-se longos parágrafos da descrição, uma retomada da ideia de Husserl, de Descartes, de Kant ou de outros interlocutores para depois apresentar seu ponto

de vista. É preciso ler com atenção, demorar-se nas ideias, perceber o movimento do pensamento. Ver o que ele diz no prefácio sobre o leitor apressado. Nota-se desde o prefácio e em toda a obra as referências a Hegel, Marx, Nietzsche e Freud, bem como da literatura de Proust, Paul Claudel e dos pintores modernos.

A consciência para Merleau-Ponty não é transparente a si mesma, mas contaminada pelo engajamento no mundo, engajamento que só é possível, em última instância, pelo corpo na relação com o outro. Aqui é marcante a questão da atitude fenomenológica, a empatia, os hábitos corporais, a espacialidade do corpo no mundo cujo esquema corporal ultrapassa o organismo para se adensar na motricidade, na linguagem, na sexualidade e na historicidade – temas que atravessam a obra *Fenomenologia da Percepção*. Nesta revisão crítica buscamos apresentar esses temas de modo a subsidiar estudos, pesquisas e reflexões em torno dessa obra seminal e de seu pensamento fecundo.

VARIAÇÃO 2: O MUNDO DA VIDA, A REDUÇÃO FENOMENOLÓGICA E A INTERSUBJETIVIDADE

O estudo das essências é a definição mesma da fenomenologia e a origem segundo Merleau-Ponty de todos os seus problemas e quem sabe até mesmo de sua impossibilidade e de seu fracasso. No entanto, é preciso considerar que as essências não constituem o fim da fenomenologia, mas o meio para se chegar a uma teoria da verdade, tal qual a pensou Husserl a partir da consideração da filosofia como uma ciência eidética, ou seja, voltada às formas e às essências. Mas, ao mesmo tempo, a fenomenologia caracteriza-se como um relato do espaço, do tempo e do mundo vivido, configurando-se como campo da experiência e da facticidade do ser o mundo como enfatizarão Heidegger e Merleau-Ponty cada um à sua maneira.

Outra variação fenomenológica, e mesmo sua tese fundamental, refere-se ao *lebenswelt*, cuja tradução remete ao mundo da vida. Nessa variação há o encontro da fenomenologia com a filosofia de Hegel, Kierkegaard, Marx, Nietzsche e Freud, de forma mais intensa, configurando a fenomenologia como um estilo, uma atitude. Assim, a fenomenologia como método crítico à representação idealista ou positivista pode ser entendida a partir do mundo da vida, como podemos ler na citação:

O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivados do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela. (MERLEAU-PONTY, 1945, p.10)

Esse movimento rompe com a concepção idealista da consciência na filosofia e investe na experiência. Como então pensar filosoficamente o mundo da experiência? A redução fenomenológica apresenta-se como essa variação metodológica que irá operar o regime de inteligibilidade da fenomenologia.

Com o artifício metodológico da *epoché*, ou redução fenomenológica, Husserl pretendia obter as essências da consciência, da moral, do comportamento. A essência é compreendida aqui como uma espécie de estrutura que poderia ser tratada como fundamento da experiência e tarefa da filosofia. A redução busca, pois, colocar entre parênteses, suspender as nossas crenças e juízos sobre um determinado fenômeno ou situação para refletir a seu respeito e encontrar sua essência. Mas, a redução é também uma admiração diante do mundo à maneira dos filósofos gregos antigos e da própria reflexão filosófica.

Trata-se de um afastamento para “ver brotar as transcendências”, ou seja, aquilo que está além do imediato, significa, também, distender os fios intencionais que nos ligam ao mundo. É preciso sair da ilha para ver a ilha, escreve José Saramago no *Conto da Ilha Desconhecida*. Essa imagem literária pode ser uma licença poética para compreendermos a redução fenomenológica. Afastar-se e retornar: eis a impossibilidade também de uma redução completa, como queria Husserl, posto que há sempre lacunas. O impensado, como bem o coloca Merleau-Ponty. A fenomenologia faz também aparecer a vida irrefletida, escapando do controle da consciência e da vontade representativa. A imagem que Merleau-Ponty apresenta da redução fenomenológica é emblemática pois, ao trazer à tona as tais essências, traz também o irrefletido.

Para Husserl, conforme apresenta Merleau-Ponty no prefácio da *Fenomenologia da Percepção*, toda redução é eidética. Mas, é preciso considerar que a essência não existe separada da existência, sendo esta que faz distender os fios intencionais. Segundo Merleau-Ponty (1945), as essências separadas são aquelas da linguagem, conforme estabelece o positivismo lógico do Círculo de Viena. “As essências de Husserl [da fenomenologia] devem trazer consigo todas as relações da experiência, assim como a rede

traz do fundo do mar os peixes e as algas palpitantes” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 15-16).

Ao focar o tema das essências e da redução, enfrenta-se o debate sobre a consciência – tema primeiro da filosofia moderna; assim como as questões do sujeito cognoscente, do sujeito moral e estético, notadamente com Descartes e o cogito e o sujeito transcendental em Kant capaz de constituir o mundo por representações. Para a fenomenologia, a consciência é intencional. Trata-se de reconhecer a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca e não possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir. Nesse contexto, compreender é reapoderar-se das intenções e de sua maneira única de existir na história individual e social. Assim, “não há uma palavra, um gesto humano, mesmo distraído ou habitual, que não tenha uma significação” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 19).

A racionalidade da fenomenologia não se reduz ao indivíduo ou a uma subjetividade idealista, mas afirma-se como intersubjetividade. Dessa maneira, a fenomenologia afasta-se do ser puro para dirigir-se ao ser no mundo, na relação com o outro. Nota-se aqui uma outra dimensão filosófica segundo a qual “a tarefa da filosofia é reaprender a ver o mundo,

e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo [por meio de uma escuta sensível] com tanta profundidade quanto um tratado de filosofia” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 21).

“Nós tomamos em nossas mãos o nosso destino, tornamo-nos responsáveis pela reflexão, por nossa história, mas também por uma decisão em que empenhamos nossa vida e, nos dois casos trata-se de um ato violento que se verifica exercendo-se” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 21). Tal é a atitude fenomenológica de envolvimento e engajamento nas situações e experiências vividas e assim afina-se com o esforço do pensamento moderno e da ligação entre racionalidade e intersubjetividade.

Esse prefácio apresenta-se como uma contextualização da tese doutoral a partir da qual Merleau-Ponty irá discutir a percepção como modalidade reflexiva. Nessa leitura podemos notar uma nova ideia da filosofia germinada no contato com a arte, com a literatura, as ciências, buscando não uma explicação do mundo, mas ter uma experiência do mundo. Assim, pensar é circunscrever não somente objetos de pensamento, mas sobretudo, um domínio a pensar.

VARIAÇÃO 3 – A EXPERIÊNCIA DO SENTIR E O CORPO

Na introdução da *Fenomenologia da Percepção* Merleau-Ponty (1945) faz uma revisão dos prejuízos clássicos em torno das noções de sensação e de percepção, propondo um retorno aos fenômenos tais quais existem em nossas vidas. O filósofo investe na experiência do sentir como modo de conhecimento ligado ao corpo, à sexualidade, à linguagem, à motricidade na primeira parte da obra.

Os capítulos da introdução tratam de temas clássicos da percepção tal qual conceituados por empiristas e intelectualistas, rejeitando ao mesmo tempo a primazia do objeto e a do sujeito. É a partir da experiência sensível que atribuímos sentidos e conhecemos o mundo, os fenômenos, as situações, as relações. Nesse contexto, a sensação não é apenas um dado físico, mas o sentido para mim, o modo como as coisas, as pessoas e as situações me afetam. Por isso, o dado físico da sensação já aporta um sentido afetivo. Não há sensações isoladas, por isso mesmo, por exemplo, para Merleau-Ponty o vermelho lanoso do tapete comporta a experiência do vermelho, a luz e a sombra que perpassa o tapete. Não seria o mesmo vermelho se não fosse o vermelho lanoso do tapete

e o modo como o percebo e a significação que em mim habita nesse movimento do olhar. Esse tema do vermelho será ampliado nas notas inacabadas de *O Visível e o Invisível*, texto no qual o vermelho é apresentado como um fóssil de mundos imaginários (MERLEAU-PONTY, 1964).

Essa compreensão apoia-se inicialmente nos estudos da Gestalt, apresentando estudos científicos sobre a percepção, como é o caso da sensação de Müller-Lyer. Nela, a ambiguidade da percepção se mostra na ilusão das linhas que aparecem desiguais, mas ao se observar o contexto, a diferença desaparece. Posto que a sensação pontual só existe como um dado científico abstrato, sendo o conjunto que se faz visão, modo de ver. Merleau-Ponty irá, gradativamente, aproximar-se e aprofundar o sentido psicanalítico dos afetos e das teorias da sexualidade. Assim, o sentir destacado da afetividade torna-se causalidade estímulo-resposta e o corpo vivo deixa de ser meu corpo ou corpo do outro para se tornar um corpo objeto de discursos de várias ordens. O próprio organismo não se reduz à análise físico-química, como bem demonstrou na *Estrutura do comportamento* (MERLEAU-PONTY, 1942). Incorpora-se, aqui, a espessura e a opacidade do mundo, sua diferença para a abertura do sujeito ao mundo e ao outro.

Quando se passa do corpo a ideia de corpo nos destacamos de nossa experiência primeira para construir pensamentos objetivos. Assim, por exemplo, ao invés de admirar uma paisagem nos atemos apenas a sua descrição geográfica ou à ideia matemática do círculo sem perceber corporalmente o espaço circular. Merleau-Ponty produz um desvio nessa tradição filosófica para ultrapassar as dicotomias do corpo objeto e do corpo sujeito tais como trabalhados nas ciências e na filosofia. Irá se demorar na maneira como a fisiologia mecanicista abordou o corpo por meio da causalidade do tipo estímulo-resposta e da teoria localizacionista das funções cerebrais. Assim, o membro fantasma será analisado para mostrar o limite das explicações fisiológicas sobre o corpo e suas sensações. Como explicar que uma vez cortado os exteroceptores, o paciente ferido de guerra ainda continua com suas sensações? O paciente refere-se ao braço paralisado como uma “serpente longa e fria” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 105).

Essa atitude seria uma recusa da deficiência, uma recordação, uma representação? É preciso, segundo Merleau-Ponty, compreender a engrenagem entre as determinações psíquicas e as condições fisiológicas. Para tanto, Merleau-Ponty (1945) irá se apoiar nos estudos de Schilder para chegar a noção de “recalque orgânico”, ou seja, os reflexos não são puramente

objetivos, mas investidos pela situação vivida. Essas são experiências fenomenológicas e não da ordem do “eu penso que”. O membro fantasma delimita uma zona de silêncio, porém, o recalque esclarece o fenômeno ao delimitar essa região de silêncio e de perda de sensações.

Com base também na psicanálise, Merleau-Ponty (1945) afirma que no recalque o sujeito se empenha em uma certa via – amorosa, profissional, artística. Ao encontrar uma barreira nessa vida, não tendo forças para transpor o obstáculo nem para renunciar ao empreendimento, permanece bloqueado nessa tentativa e emprega indefinidamente suas forças em seu espírito. Assim, o tempo não se fecha na experiência traumática, um presente entre todos os presentes adquire sentido e assim continuamos a ser aquela ou aquele que se empenhou em um amor adolescente ou que um dia viveu o universo parental – aqui, Merleau-Ponty, provavelmente, fala de si mesmo.

Nessa análise, temos que percepções novas substituem as de outrora, porém, o tempo impessoal continua a escoar e o tempo pessoal continua ligado ao passado que se faz presente sob a forma do recalque, do sintoma e da angústia, tornando-se um “estilo de ser”. Assim o passado específico do corpo

se atualiza e só pode ser aprendido e assumido em uma via individual. Nesse sentido, é preciso que o braço fantasma seja este mesmo braço dilacerado por estilhaços de obus e cujo invólucro invisível queimou ou apodreceu em algum lugar e que vem assombrar o corpo presente e confundir-se com ele.

Há um componente ligado à emoção e “estar emocionado é achar-se engajado em uma situação que não se consegue enfrentar e que, todavia, não se abandona” (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 115). Ao considerar o corpo mesmo em seus aspectos fisiológicos, Merleau-Ponty abre espaço para o sentir e uma compreensão dos afetos e das emoções que nos fazem existir. O arco reflexo abrange o circuito sensorio motor que permite o engajamento no mundo, nos dá um corpo habitual e liga o nosso corpo físico ao corpo psíquico, configurando uma dimensão da existência e da história pessoal e social.

Merleau-Ponty busca na Psicologia essa compreensão da vida psíquica e de sua ligação corpórea através da noção de corpo-próprio, demonstrando como o corpo é arrebatado pela existência e assim irá ultrapassar também as explicações do fato psíquico. O argumento clássico da permanência do corpo, posto que o corpo não é inteiramente objeto e não posso dele me separar, é emblemático; assim como

o das sensações duplas, posto que a mão que toca é a mesma que é tocada, diferencia o corpo dos objetos. Para Merleau-Ponty a psicologia científica embora tenha avançado nesses argumentos transformou essas experiências em fatos psíquicos, negligenciado a experiência do corpo.

Buscando ampliar a compreensão do corpo e unindo os fatos fisiológicos, psíquicos e existenciais, irá apresentar a noção de esquema corporal e sua relação com a espacialidade do corpo e com a motricidade. “O contorno do meu corpo é uma fronteira que as relações ordinárias do espaço não transpõem”(MERLEAU-PONTY, 1945, p.127). Assim, as atitudes do corpo, sua postura, o tônus muscular e seu movimento, apresentam-se como um resumo da experiência corporal capaz de oferecer significações à proprioceptividade e a interoceptividade por meio dos conteúdos cinestésicos e articulares. Mas, o esquema corporal é dinâmico e é uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo.

Merleau-Ponty (1945) apresenta o exemplo de Schneider, paciente que possui uma lesão central que o impede de realizar movimentos abstratos, mas que realiza movimentos necessários à vida. Dessa observação da patologia, compreende-se que para mostrar ou localizar as partes do corpo é

preciso haver uma intenção. Essa intenção é motora, destacando-se que o movimento tem um papel primordial na espacialidade do corpo e em suas ações. Compreende-se também que o movimento e sua significação são indissociáveis, tratando-se de um campo prático da experiência. Merleau-Ponty (1964) se interessa pela relação entre visão e movimento e retomará essa relação em *O olho e o Espírito*. Podemos observar, nos estudos atuais, a confirmação dessa abordagem da visão e de outras ações como pegar e mostrar, que confirmam a relação entre cognição e motricidade.

A síntese do corpo próprio ocorre na relação com o mundo. Trata-se de uma noção expressiva construída também nas vias abertas por Merleau-Ponty em direção à obra de arte, em especial à pintura de Cézanne. Nosso corpo é comparável à obra de arte. Assim, esse caráter expressivo do corpo, seja pela linguagem, seja pela sexualidade, abrirá novos horizontes para a filosofia de Merleau-Ponty e para a compreensão do corpo.

Ao formular sua compreensão de corpo, Merleau-Ponty (1945) atribui um espaço importante à sexualidade. Nesse contexto, o corpo faz as coisas existirem para nós e esse sentido afetivo, relacionado à sexualidade, realça nossa relação com o outro

e com nossa existência. Assim, a afetividade não é um mosaico de estados afetivos fechados em si mesmo, mas uma abertura ao mundo de relações. Trata-se de uma compreensão erótica que não é da ordem do entendimento, da consciência, mas da ordem do desejo que liga um corpo a outro corpo seja por amizade, amor, ódio ou rejeição. Merleau-Ponty recorre aos estudos de Freud para dizer que a sexualidade não é um automatismo, sendo preciso reintegrá-la à existência.

O diálogo com a psicanálise e com a compreensão dos sintomas sexuais produz uma espécie de osmose entre a vida e a sexualidade que envolve o mundo de relações do sujeito. Assim, a fase oral não se fixa apenas na boca, mas envolve a relação com o outro. Nesse sentido, o corpo assegura a metamorfose da vida como no sono, na emoção e na sexualidade que é co-extensiva à vida. A linguagem dá ao corpo uma dimensão expressiva que Merleau-Ponty irá percorrer e aprofundar ao longo de seu trabalho. A importância da fala como uma atitude do sujeito é uma expressão corpórea. Há, na linguagem ainda, uma relação direta com a cultura que faz com que ultrapassemos o uso biológico do corpo.

VARIAÇÃO 4 – O MUNDO PERCEBIDO E A RACIONALIDADE

Na segunda parte da fenomenologia, Merleau-Ponty retoma o sentir e as relações no espaço, com o mundo dos objetos, o mundo natural e o mundo humano. Para Merleau-Ponty, o sentir é uma experiência corporal ligada à espessura do mundo, sendo uma recriação do mundo. Assim, por exemplo, ver não é uma inspeção do espírito, mas certo olhar, uma experiência corpórea que nos coloca em contato com o mundo e com o outro, rompendo a dicotomia do *em-si* e do *para-si*. É a partir dessa experiência sensível e de contato com o mundo, que Merleau-Ponty compreende a racionalidade e o exercício filosófico da interrogação que dá sentido e cria horizontes de significações possíveis no campo da filosofia e da existência.

O estudo da espacialidade aprofunda sua compreensão da corporeidade e da percepção. Para Merleau-Ponty (1945), o cego de nascença operado de catarata precisa considerar o mundo intersensorial, precisa aprender um novo modo de olhar. Nesse contexto, a sinestesia como atitude corporal irá se responsabilizar pela percepção dos fenômenos. Em relação ao espaço, coloca o exemplo da dança como um modo de espacialidade do corpo

ou ainda a pintura onde o pintor encontra-se com as mãos errantes da natureza. São exemplos que mostram o percurso de Merleau-Ponty em direção a um sentido expressivo da corporeidade e uma maneira nova de filosofar.

Para ele, a percepção do espaço liga-se ao fluxo das experiências e não somente a uma atitude a priori do entendimento como pensou Kant, assim, por exemplo, Paris não é para ele um objeto com mil facetas, uma soma de percepções isoladas, um espaço geográfico ou arquitetônico. A cidade de Paris, assim como um ser, “manifesta a mesma essência afetiva nos gestos de sua mão, em seu andar e em sua voz. Cada percepção expressa, em minha viagem através de Paris, os cafés, os rostos das pessoas, o cais, as curvas do Sena” (Merleau-Ponty, 1945, p. 325). Há um sentido de Paris, posto que o espaço é também antropológico com um sentido expressivo e existencial.

Merleau-Ponty considera, ainda, que nem tudo passa pela percepção, posto que há um mundo fora de nós que se constitui como horizonte de todos os horizontes, uma co-presença, co-existência aos perfis que se ata ao espaço e tempo. A natureza não está apenas fora de mim ou nos objetos sem história. O autor irá aprofundar essa relação nos cursos sobre a Natureza, no *Collège de France*.

O mundo percebido envolve a relação com o outrem, o mundo humano, o mundo da cultura. Aqui encontra-se uma relação com o presente e com a história, incluído a história pessoal:

É no presente que compreendo meus vinte e cinco primeiros anos como uma infância prolongada que devia ser seguida por uma servidão difícil, para chegar, enfim, à autonomia. Se me reporto a esses anos, tais como os vivi e os trago em mim, sua felicidade recusa-se a deixar-se explicar-se pela atmosfera protegida do ambiente familiar, é o mundo que era mais belo, as coisas que eram mais atraentes. Nunca posso estar seguro de compreender meu passado melhor do que se compreendia a si mesmo quando o vivi, nem fazer calar seu protesto. A interpretação que lhe dou está ligada à minha confiança na psicanálise; amanhã, com mais experiência e mais clarividência, talvez eu a compreenda de outra maneira, e, conseqüentemente, construa de outra maneira o meu passado. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 403)

Essa longa citação mostra como nossa compreensão de nossa própria vida é escorregadia e está em constante transformação entre passado e presente e o sentido que atribuímos aos acontecimentos conforme nossa capacidade de

interpretação a cada momento de nossa vida. Nesse movimento, o tempo natural, o tempo histórico e subjetivo se unem como modalidade existencial e social no campo do presente sempre atualizado e, quem sabe, resignificado.

Na última parte da *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty busca aprofundar a questão da racionalidade. Examina o cogito cartesiano e diz que há uma verdade nesse cogito, nas ideias do eu e das coisas e na dúvida. No entanto, inspirado no problema socrático, interroga sobre como podemos começar a procurar por algo que ignoramos posto que sou eu que me atribuo metas. Supõe-se, aqui, um sujeito cognoscente e um processo de reflexão.

Essa consciência de si é diferente do realismo para o qual há existência do mundo em si. Mas ambas as perspectivas – realismo e consciência constituinte – são apenas rastro da percepção e do raciocínio. Para Merleau-Ponty (1945), das coisas ao pensamento das coisas reduz-se a experiência a uma soma de acontecimentos psicológicos dos quais o EU seria apenas o nome ou uma causa hipotética. De fato, o cogito cartesiano contém uma ideia de eternidade projetada na cadeia das razões – o eu, o mundo, Deus –. Trata-se, pois, de um modelo de existência que nada deve ao tempo. Assim como não é

possível reconhecer outros “eus” ou uma pluralidade de consciências, não há abertura, mas tão somente uma posse de si.

De acordo com Merleau-Ponty (1945), para Descartes, ver é pensamento de ver, havendo uma semelhança do pensamento à experiência. Merleau-Ponty contrapõe-se a esse argumento recorrendo à facticidade como pensada por Husserl. Desse modo, segundo nosso filósofo, falta compreender a pertença do mundo ao sujeito e a si mesmo, a cogitação possível torna-se experiência, posto que ver é ver em situação, em ato, pois não há uma *quale* flutuante e sem ancoragem. É preciso examinar a questão da relação entre ato e sentido. Merleau-Ponty apresenta, então, o amor e a vontade como fatos psíquicos que podem expressar essa ancoragem do cogito, essa ligação entre ato e pensamento. Assim quando dizemos que amamos alguém, não se trata de uma “interpretação”, posto que nossa vida estaria verdadeiramente envolvida. A idealização também nos preenche de fantasmas poéticos, ilusões literárias, irrealizações – como o ator ao interpretar um papel. Aqui, seguramente influenciado pela psicanálise, Merleau-Ponty compreende as forças que animam nosso sentimento, nosso desejo e a ligação entre ato e sentido.

Para Merleau-Ponty (1945), a consciência transparente a si aproxima-se da noção de inconsciente. Nós simbolizamos os conteúdos. São fenômenos que não podemos circunscrever ou designar. A existência não é posse, nem estranhamento, é ato. O ato é uma passagem violenta daquilo que tenho àquilo que sou, do que sou ao que tenho a intenção de ser. Neste ato destaca-se a motricidade: nosso corpo se move e isto é uma condição de possibilidade. Como na linguagem, em que o uso produz sentidos. A motricidade é uma forma de linguagem que reitera os sentidos dos atos de expressão e aumenta o poder sumário das palavras em assegurar a experiência. Nesse contexto, irá afirmar que há verdades no plural. Assim, pensar o pensamento, uma das tarefas filosóficas, é encontrar verdades no plural, encontrar a opacidade, a dúvida, pois as evidências não são sem apelo, sendo preciso considerar as contingências.

A expressão não se apaga no expresso. Merleau-Ponty (1945) diz que a criança que não sabe falar encontra sentido na linguagem, é como a decepção do menino que pegou os óculos e o livro de sua avó e acredita poder ele mesmo encontrar as histórias que ela contava: “- onde estava a história? Só vejo negro e branco”. A história é uma expressão mágica e uma potência da linguagem para fazer existir o expresso,

abrir os caminhos e as novas dimensões que também são obscuras para o adulto.

O cogito de Descartes é silencioso, mas é preciso considerar a linguagem que nos envolve e o mundo cultural, pois a linguagem não é produto da consciência e a palavra é a unidade ideal das significações. Assim, por exemplo, granizo é o signo, mas há uma certa modulação do corpo quando um dia apanhei granizo. Para Merleau-Ponty (1945), o cogito pressupõe um cogito tácito, ligado à linguagem e a facticidade. Eu e Pedro vemos a paisagem, são sensações privadas no que concerne ao vivido, mas vivemos no mesmo mundo, ligados de certa maneira pela intersubjetividade.

Na nota de trabalho de *O Visível e o Invisível*, escrita em janeiro de 1959, quatorze anos após a publicação da *Fenomenologia da Percepção*, dirá que o cogito tácito é impossível, posto que o que existe é um campo de possíveis e não uma realidade transcendental. Mesmo na tese de 1945, já afirmava que o mundo não está completamente constituído, sendo campo da experiência, esboço. O nascimento de uma criança, por exemplo, é como um registro aberto, uma nova história breve ou longa tem seu começo. Merleau-Ponty insere, então, a questão da temporalidade e discute as relações entre tempo e

subjetividade. Ele desconstrói concepções metafóricas do tempo como a imagem do rio que escoar, cara a Bergson, posto que esta é uma ideia confusa haja vista não haver um observador capaz de descolado do espaço-tempo percorrer esse fluxo. Nesse sentido, o tempo supõe uma visão sobre o tempo, nasce da relação com as coisas, não é um receptáculo de engramas. O tempo não é uma linha, uma sequência, os tempos são encaixados no presente.

É visível que eu não sou o autor do tempo, assim como não sou autor dos batimentos de meu coração, não sou eu quem toma a iniciativa da temporalização; eu não escolhi nascer e, uma vez nascido, o tempo funde-se através de mim, o que quer que eu faça. E, todavia, esse jorramento do tempo não é um simples fato que eu padeço, nele posso encontrar um recurso contra ele mesmo, como acontece em uma decisão que em envolve ou em um ato de fixação conceptual. Aquilo que se chama passividade não é a recepção por nós de uma realidade estranha ou a ação causal do exterior sobre nós: é um investimento, um ser em situação antes do qual nós não existimos, que recomeçamos perpetuamente e que é constitutivo de nós mesmos. (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 490)

Inspirado no tempo histórico de Heidegger, mas também em Husserl, dirá ainda que o tempo

é presença, logos estético, horizonte social e fundamento de nossa liberdade. Assim, o trabalho da filosofia é uma expressão criadora de sentidos e obra de linguagem. Vai retomar essa noção de temporalidade nos cursos sobre a ontologia, a instituição e a passividade.

O livro termina com o exame da questão da liberdade. A liberdade é sempre a da situação, um espaço de criação do sujeito situado socialmente. O mundo é *Mit-sein*, vir a ser. Segundo Merleau-Ponty (1945), a Psicanálise desloca o complexo para uma nova pulsação, assim as escolhas ou ações não restringem nossa liberdade, elas nos libertam de nossas amarras. Recorrendo ainda a Exupéry, afirma ainda que não há respostas teóricas para grandes questões, posto que a vida é relação e apenas relações contam para o homem.

Ao apresentar o projeto de trabalho para sua candidatura ao *Collège de France*, em 1952, Merleau-Ponty (2000) fez o balanço de seu percurso filosófico, apontando os limites da Fenomenologia da Percepção e seus investimentos na expressividade como campo da verdade e da intersubjetividade.

No início, o filósofo que reflete sobre a percepção se retira do corpo que habita

e mesmo das coisas as quais o corpo se dirige no exercício da vida, faz-se sujeito contemplativo. Correlativamente, as coisas percebidas se distanciam de nós, não sendo definidas por certo número de características e por leis de sucessão e de coexistência entre elas. O corpo próprio não é mais que um desses objetos, elevado tardiamente à dignidade do saber científico, mas como elas [as coisas], está destinado a uma explicação por ligação de função à variável. Em face de uma consciência filosófica em primeira pessoa, do sujeito conhecedor ou transcendental, que é só sujeito, abre-se um universo em terceira pessoa que são apenas objetos. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 17; 18)

Merleau-Ponty (2000) reafirma a importância do corpo como esquema corporal que redefine o nosso ponto de vista sobre o mundo. Não se trata de um mecanismo ou de um grupo permanente de sensações cinestésicas, mas um centro de perspectiva. Assim, em uma função como a motricidade, decomposta em “representação de movimento” de uma parte e de outra parte em “fenômeno nervoso”, aparece hoje como indissociavelmente perceptiva e nervosa. Já uma função como a sexualidade, que pode parecer estar ligada a um dispositivo orgânico, libera-se pouco a pouco na infância de uma ligação vaga com

o outro e com o mundo. Todas as circunstâncias psicológicas da infância contribuem para definir e para aportar nossa história pessoal, como um tema que ela deverá decifrar certa ligação carnal às coisas e aos outros. “Como por um tipo de osmose, o corpo e o sujeito difundem-se um no outro” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.19).

Essas referências são importantes para situarmos o movimento de pensamento de Merleau-Ponty e sua trajetória filosófica, bem como o lugar que a fenomenologia da Percepção ocupou e ocupa no cenário filosófico do pós-guerra e da contemporaneidade.

Para Lefort (1978), Merleau-Ponty interessou-se pelo que o presente nos dá a pensar, as questões que podem ser formuladas e a filosofia como uma interrogação continuada, um poder de significar e uma expressão da experiência. Barbaras (1998) diz que a filosofia de Merleau-Ponty é um canteiro de obras ou uma herança sem testamento. Segundo ele, a Fenomenologia da Percepção é atravessada pelo dualismo que Merleau-Ponty tenta superar. No entanto, concordo com Saint-Aubert (2013) quando nos chama a atenção para os numerosos textos que fazem a transição entre os primeiros e os últimos escritos de Merleau-Ponty. Por essa razão, na leitura

da obra do filósofo, certa paciência é necessária, aquela do conceito e também a da experiência.

Merleau-Ponty não faz parte dos pensadores que talham o conceito a *coups de serpe* [de modo grosseiro] para construir cidadelas teóricas feitas de evidências que se contemplam a si mesmas e engendram uma gnose que não mais ilumina o que está fechado em seus muros. Ele faz prova de certa paciência da expressão e da escritura. A sua, mas também aquela do outro, aquela do escritor e da literatura. Ele mostra também uma paciência da experiência. Aquela da “prática humana”, no detalhe da experiência vivida que interessa o fenomenólogo, mas também aquela recebida de uma resistência da não-filosofia, de seus múltiplos campos experimentais ou clínicos e de sua própria atenção ao real. (SAINT-AUBERT, 2013, p. 22)

De acordo com Imbert (2005), após a Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty faz uma severa crítica de seu método e anuncia um novo programa filosófico. Segundo a autora, imediatamente após a guerra, era mais ou menos claro que uma filosofia não tinha muitos meios para confrontar-se com a história e o presente.

A Guerra Aconteceu¹. O tom indicativo do enunciado dizia do caráter irremediável e factual da situação em que se encontrava o mundo e o pensamento. Era preciso dizer adeus a essa maneira de viver, de ver e de partilhar. De fato, o ano de 1945 não deve ser considerado um ano como os outros, pois a guerra exigia outro olhar sobre a violência, sendo preciso sujar as mãos. A ideia de uma *consciência nua* não mais podia ser sustentada, assim a noção de história passa a ter uma relação direta com o outro e com a realidade.

Imbert (2005) recupera o contexto desse escrito e da postura do filósofo frente as tensões sociais, particularmente a guerra. Assim:

Ainda era possível imaginar a guerra como uma guerra de bravos, uma compaixão recíproca atravessava o front. Ele segue o tempo da Ocupação e da humilhação, onde nenhuma palavra poderia ser dirigida a esses Alemães, antigos discípulos, quem não foi recebido como um traidor. Enfim, esse momento fracamente dizível onde o protocolo da percepção é imediatamente tomado pela inconveniência. Merleau-Ponty evoca os rifles da Milícia: “esses ônibus cheios de crianças, praça da

1 Título do ensaio publicado na *Revue Temps Modernes* por Merleau-Ponty em junho de 1945. (MERLEAU-PONTY, 1996)

Contrescarpe...’. A frase não se forma.
A lição existencialista a mais dura. (Imbert,
2005, p. 25;26)

Concordo com Imbert (2005), ao examinar a filosofia de Merleau-Ponty e o contexto da Fenomenologia da Percepção, ao afirmar que ele buscava obter outra coisa que “essa identificação de objetos e de gestos que são o registro do sentido comum e o álibi de uma ingenuidade fenomenológica” (IMBERT, 2005, p. 24). O trabalho da crítica, ao percorrer a obra de Merleau-Ponty, poderá notar em *O olho e o espírito* e nos cursos que antecederam e que, de certo modo, preparam esse último ensaio, o exercício do ver e do visível como campo de inteligibilidade e de ação. Esse exercício “lhe dá um ponto de apoio suficiente para recusar as pedagogias filosóficas costumeiras, é a experiência de uma relação: de si a si, de si aos outros e de si ao exterior” (IMBERT, 2005, p. 55).

Bimbenet (2011) aponta para a fecundidade do pensamento de Merleau-Ponty em vários domínios do conhecimento tais como as ciências cognitivas, a psicologia, a sociologia. Ele destaca a torção que Merleau-Ponty imprimiu à fenomenologia de Husserl, e à subjetividade transcendental a partir das noções do corpo próprio, por exemplo,

apresentando uma proposição filosófica rica de virtualidades ainda inexploradas.

Recentemente, Revel (2015) destacou a insistência das críticas dirigidas a Merleau-Ponty, inclusive por Sartre, segundo as quais ele teria se consagrado à estética e à expressão, estando mais interessado pelos pintores e escritores do que pelas tensões e vertigens do mundo. Essas críticas acusam Merleau-Ponty de ter se protegido na construção de uma reflexão sobre a expressão para se prevenir dos riscos de um pensamento político, como se a noção de expressão não tivesse nenhuma incidência política.

De fato, essas críticas e muitos de seus críticos silenciaram sobre o que ouviram ou leram a respeito da compreensão de filosofia inúmeras vezes afirmadas pelo próprio filósofo em suas aulas, seminários, em seus ensaios, cartas, prefácios, entrevistas, livros, notas e resumos de curso. Por isso mesmo, faz-se necessário retomar algumas passagens do engajamento de Merleau-Ponty como exercício de crítica e debate filosófico, abrindo novas paisagens e novas cartografias do pensamento e da liberdade de ação, liberando nossos objetos de pesquisa, crítica e investigação do ressentimento e das certezas que por vezes os habitam e nos habitam.

A filosofia de Merleau-Ponty mergulha no enigma da visibilidade, no ser *bruto ou selvagem*, o ser da criação como anuncia em *O Visível e o Invisível*, e assim, confirma que podemos fazer filosofia não apenas a partir das ideias absolutas, essenciais transcendentais, mas a partir de múltiplas perspectivas e transformações que se operam em nós e na cultura. Ele constrói uma nova maneira de filosofar em diálogo com “o mundo de toda a gente”, com a arte, com a psicanálise, com as ciências da vida e ciências humanas. A obra de Merleau-Ponty nos impulsiona à invenção, à criação de novos horizontes de leitura, compreensão e ação em todos os domínios; bem como uma nova maneira de pensar e de se mover no espaço da filosofia, transformando as paisagens de conhecimento e, simultaneamente, transformando-nos a nós mesmos, na relação com o outro, com o mundo. Inspirado pela pintura e pela literatura, mas também pelo cinema. Merleau-Ponty dá outro tom aos propósitos da fenomenologia, trilhando um caminho original na filosofia contemporânea cujos desdobramentos estendem-se para vários campos como a psicologia, a arte e a educação.

REFERÊNCIAS

BARBARAS, R. **Le tournant de l'expérience**: recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty. Paris : Vrin, 1998.

BIMBENET, É. (2011). **Après Merleau-Ponty**: études sur la fécondité d'une pensée. Paris : Vrin, 2011.

IMBERT, Claude. **Maurice Merleau-Ponty**. Paris: ADFP :2005.

LEFORT, C. **Sur une colonne absente**: écrits autour de Merleau-Ponty. Paris: Gallimard, 1978.

MERLEAU-PONTY, M. **Structure de comportement**. Paris: Gallimard, 1942.

_____. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

_____. **La guerre a eu lieu**. In *Les Temps Moderns*, n.1, Paris, 1945 a (p. 48-66).

_____. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

_____. **L'œil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964 a .

_____. **Parcours deux (1951-1961)**. Paris: Verdier, 2000.

REVEL, J. **Foucault avec Merleau-Ponty**: ontologie politique, présentisme et histoire. Paris : Vrin, 2015.

SAINTE-AUBERT, E. **Être et chair. Du corps au désir**: L'habilitation ontologique de la chair, Paris :Vrin, 2013.

CAPÍTULO 2 - CORPO E NATUREZA EM MERLEAU-PONTY²

Merleau-Ponty não quer se situar nas alternativas clássicas da filosofia e da ciência para pensar a natureza. A natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta, afirma na introdução desse conjunto de cursos. Esse é o tema do qual se ocupará nesses cursos. Irá fazê-lo por meio de um exame do conceito de natureza na filosofia e na ciência, apresentando sua tese a partir da vida como interrogação e não como determinismo e sobre a natureza como uma arqueologia da qual pretende desdobrar sua ontologia do ser bruto ou selvagem.

Refletir sobre a natureza não é para Merleau-Ponty distanciar-se da História. “Uma ontologia que passe silenciosamente sobre a natureza fecha-se no incorpóreo e apresenta por essa razão uma imagem fantástica do homem, do espírito e da história” (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 355). Irá fazer uma análise do corpo como entrelaçamento, inerência, quiasma da natureza, da linguagem e do corpo para fundamentar uma nova ontologia.

2 Esse texto foi originalmente publicado na Revista Movimento (UFRGS. Impresso), v. 20, p. 1175-1196, 2014.

No primeiro curso, realizado entre os anos de 1956 e 1957, Merleau-Ponty toma por referência uma concepção cartesiana na qual, segundo ele, ainda hoje estão mergulhadas nossas concepções de Natureza. Irá retomar, também, temas pré-cartesianos que não cessam de ressurgir mesmo após Descartes, como a ideia de natureza como sendo um ser naturado, um produto feito de partes exteriores. Desse modo a natureza não pode mais comportar nada de oculto, de guardado, de segredo, de mistério, como para os antigos. É necessário que ela seja um mecanismo do qual derivam as leis que exprimem a força interna da produtividade infinita de Deus. Um exemplo para esse argumento pode ser encontrado na noção de corpo-máquina e na fisiologia cartesiana dos espíritos animais na qual a circulação do sangue faz mover a máquina do corpo. Na perspectiva cartesiana, a natureza comporta, portanto, a ideia de um ser natural como objeto em si e que emerge de um ser sem restrição, infinito ou causa de si. Esse é o esquema da cadeia das razões em Descartes, válido também para o exame da natureza, no qual para garantir a objetividade do Eu penso necessita-se do universo mecânico.

Essa ideia cartesiana da Natureza irá povoar o senso comum dos cientistas e a própria ontologia. Mas, o desenvolvimento da ciência contemporânea

irá apresentar possibilidades de outra ontologia, sobretudo no que diz respeito ao corpo que já em Descartes este não coincide inteiramente como o entendimento puro. As hesitações de Descartes sobre o corpo humano atestam a dificuldade dessa ontologia substancialista e do conceito mecanicista de natureza como podemos compreender em suas reflexões sobre a moral, sobre as paixões da alma. As vontades, as afecções do corpo, os sentimentos não podem ser completamente explicados pela fisiologia e pela anatomia, bases da teoria médica de Descartes, pois é a vida que compreende de forma válida o composto humano.

Nesses cursos, Merleau-Ponty irá examinar algumas ideias filosóficas sobre a natureza, tais como o finalismo em Aristóteles, o mecanicismo em Descartes, o humanismo em Kant e em alguns românticos em especial em Schelling, bem como o pensamento de Husserl. Nesse último irá encontrar de forma mais intensa a relação com o corpo e com a percepção. Assim, diz Merleau-Ponty, uma filosofia que parecia destinada a compreender o ser natural como objeto puro e puro correlato de uma consciência, pelo exercício mesmo do rigor reflexivo, descobre uma camada onde o espírito está como que enterrado no corpo, em seu funcionamento, no meio do ser bruto. Examina em detalhe o argumento

das sensações duplas: a mão que toca e é ao mesmo tempo tocada. A textura, o calor, a doçura dessa mão nos coloca no domínio da carne, meio-caminho entre o corpo e o espírito.

Os últimos três meses do curso foram dedicados à ciência e aos índices de uma nova concepção de natureza (física, biologia, teorias evolutivas, antropologia). Merleau-Ponty apresenta uma reserva sobre o uso filosófico das pesquisas científicas, haja vista que o filósofo não faz pesquisa científica e assim não se pode dispensar os cientistas. É verdade, diz ele, que muitas vezes, em seus debates, os cientistas também tentam se exprimir na ordem da linguagem e assim passam para o campo da filosofia. Porém, isso não autoriza os filósofos reservarem para si a interpretação última dos conceitos científicos (MERLEAU-PONTY, 2000).

Em relação à ciência, irá enfatizar a crítica ao conceito clássico de causalidade. Assim, a crítica científica das formas do espaço e tempo na física nos prepara, diz ele, para um novo sentido ontológico; assim como o exame das ciências da vida (biologia, embriologia) pode contribuir para uma outra compreensão de organismo, para além do finalismo, do vitalismo e do mecanicismo, como será abordado no segundo curso sobre a animalidade e à passagem a cultura, entre os anos de 1957 e 1958.

Merleau-Ponty ministra o último curso sobre a natureza, entre os anos de 1959 e 1960, examinando o corpo humano na natureza que ele mesmo habita e é por ela recortado. Para o filósofo, a natureza não está diante de nós, somos recortados pela natureza e o corpo expressa essa condição sobremaneira. A noção de ‘Ineinander’ é fundamental para descrever a animação do corpo humano, não como descendo nele uma consciência, um entendimento, mas como inerência, metamorfose da vida. Tal aspecto de sua ontologia exige uma estesiologia, o estudo do corpo e do sensível. Essa estesiologia nos faz capaz de sentir e de reconhecer outros corpos, outros homens, uma história, uma ontologia indireta que busca o contato com o mundo da vida, da arte, da ciência, da cultura.

CONCEPÇÕES CIENTÍFICAS SOBRE A NATUREZA

O pensamento moderno caracteriza-se pela ideia de realidade, pela facticidade. A ciência moderna desautoriza uma concepção determinista da natureza expressa pelo finalismo, pelo mecanicismo, vitalismo. A ontologia da substância que submete a contingência ao entendimento não se sustenta a partir de uma concepção renovada da matéria, do espaço e do tempo. Nesse contexto, não se trata mais de observar a natureza à maneira de um ser

infinito ('kosmotheoros') que contempla o universo, a natureza, de longe, afastado dela. Também não se trata de compreender a natureza como um objeto das ciências da natureza ou como uma construção do entendimento.

Merleau-Ponty chega a essas conclusões após ter examinado a física moderna, as noções de espaço e tempo relativos, a significação filosófica da mecânica quântica e o conceito de natureza em Whitehead, afirmando que há uma passagem da natureza que assegura a inerência e a nossa participação nesse objeto que não é inteiramente um objeto e que não pode ser construído por um sujeito. Certamente, essa significação filosófica da física para a compreensão da natureza e, sobretudo, da ontologia, será ampliada com as reflexões sobre o organismo, sobre a vida e a passagem à cultura, tema dos cursos do ano seguinte.

Ao analisar a física, o pensamento de Laplace³, Merleau-Ponty observa que a infraestrutura desse pensamento apresenta um aspecto teológico. A famosa citação de sua mecânica celeste – que diz

3 Pierre Simon Laplace (1749- 1827): físico, matemático, astrônomo francês. A obra *Mecânica celeste traduziu o estudo geométrico da mecânica clássica. Laplace acreditava no determinismo expresso no causalismo. Nós podemos tomar o estado presente do universo como o efeito do seu passado e a causa do seu futuro. Haveria um intelecto capaz de conhecer todas as forças que dirigem a natureza (o demônio de Laplace).*

que o estado presente do universo é efeito de seu estado anterior, de seu passado e causa daquele que se seguirá, do seu futuro – trata-se de um causalismo ligado a uma concepção de totalidade e determinismo. Nesse esquema, o mundo é inteiramente positivo ('sosein'- o Ser tal como se apresenta), sem falhas e previamente determinado, o que faz com que o Ser seja definido previamente, antes mesmo que se conheça o seu comportamento.

Essa ideia determinista será modificada na física moderna, com a mecânica quântica, dado que só é possível apreender o Ser pelo seu comportamento. As noções de onda, indeterminismo, campo, incerteza, sugerem uma nova lógica. Não se trata mais de um espaço e tempo absolutos; não se pode conhecer ao mesmo tempo a posição e a velocidade de um corpúsculo (princípio da incerteza de Heisenberg).

A física clássica já trabalhava com a probabilidade, o elemento novo é a não-localidade dos fenômenos que sustenta esse princípio da incerteza quântica. Na física clássica as conexões locais entre eventos são representadas através de sinais, de rede de partículas, respeitando-se as leis da separação espacial (dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo) e nenhum sinal pode ser transmitido mais rápido que a velocidade da luz.

Na física quântica não se pode afirmar com certeza onde um elétron poderá se encontrar num átomo em um dado momento; esse dado depende da força de atração do seu núcleo e dos elétrons do campo. Exemplo: se em um acelerador de partículas aumenta-se a energia de modo a deslocar um elétron do ponto A para o ponto B, haverá colisão e as propriedades do elétron serão alteradas nesse processo. Na física clássica essas propriedades eram determinadas pela substância, não sendo modificada.

Com o princípio da indeterminação admite-se essa alteração, bem como a criação e aniquilação da matéria no ato da observação. Outro exemplo desse princípio encontra-se no experimento feito pelo físico austríaco Schrodinger, em 1935, segundo o qual um gato pode estar vivo ou morto dependendo do evento aleatório precedente⁴. Para a lógica quântica há uma superposição quântica desses estados de vivo ou morto. O gato está vivo ou morto posto que há uma combinação de todos os possíveis estados do sistema.

4 Dentro de uma caixa lacrada e protegida é posto um gato e um frasco contendo veneno. Nessa caixa está instalado um contador *geiger* – *que libera pequenas porções de radiação e pode levar 1 hora, por exemplo, para liberar uma pequena quantidade de radiação. Se a radiação for liberada, o frasco será quebrado, liberando o veneno que mata o gato. Após um tempo, a mecânica quântica sugere que o gato está simultaneamente vivo e morto. Se olharmos dentro da caixa, veremos o gato vivo ou morto e não a mistura de vivo e morto.*

É esse comportamento que nos oferece informação sobre os eventos e não a substância. Assim, o gato permanece vivo e morto até que a caixa seja aberta. Nossa intuição diz que nenhum observador pode estar em uma mistura de estados, tal experiência exige a interpretação de muitos mundos, daí o princípio da incerteza.

As experiências da mecânica quântica operam através de uma lógica paradoxal. Merleau-Ponty refere-se ao Paradoxo de Zenão para abordar essa questão da posição dos corpos no espaço e da velocidade⁵. Ao adotar uma referência para o movimento de Aquiles, o movimento da tartaruga, cria-se uma situação artificial na qual Aquiles é regido pelo espaço da tartaruga. Quanto mais certa for a localização do espaço da tartaruga, menor a certeza do tempo, da velocidade. Qual a implicação desse paradoxo?

O movimento isolado perde sua significação. T, M, T', M'. O movimento não está em nenhum momento entre os pontos, não é possível localizá-

5 Aquiles e a tartaruga decidem apostar uma corrida de 100m. Como Aquiles é 10 vezes mais veloz que a tartaruga, ela recebe a vantagem de começar a corrida 80m a frente do semideus grego. No intervalo de tempo em que Aquiles percorre os 80m que o separam da tartaruga, esta percorre 8m e continua à frente dele; Aquiles percorre mais 8m e a tartaruga mais 0,8m e assim por diante. Nessa lógica, Aquiles jamais ultrapassará a tartaruga não importa quanto tempo passe.

lo com precisão. Certas grandezas não podem ser conhecidas com inteira certeza. A ideia de precisão máxima já não existe na mecânica quântica (Merleau-Ponty, 1995).

Merleau-Ponty examina essa situação artificial da ciência. A ciência, por meio dos aparelhos, dos instrumentos, da lógica, do algoritmo, produz essas situações. Ela faz a natureza falar, comunicar suas qualidades, em uma linguagem adaptada. A natureza conhecida é artificial, mas poderíamos reencontrar a natureza em si? Esse é um “limite” da própria ciência para conhecer a natureza. Somos obrigados a considerar a medida sobre outro prisma. O ato de medir vai fixar o objeto, fazê-lo aparecer em sua existência individual.

Em física quântica os aparelhos mostram as incertezas. O aparelho não tem mais o mesmo sentido que em física clássica. Para os clássicos o aparelho é um prolongamento dos nossos sentidos, com uma sensorialidade mais precisa. Os aparelhos em mecânica quântica deixam de ser amplificadores, eles evocam fenômenos extremamente pequenos e não mostram mais o mundo de modo objetivo, preciso. O objeto quântico é somente uma probabilidade para existir, não existe com certeza. E o papel do observador não é o de passar do objeto à consciência

(do em si ao para si). O observador coloca problemas à situação, atribuindo ao objeto uma nova função.

Mesmo em física, essa lógica da incerteza e do indeterminismo causa polêmicas. Merleau-Ponty afirma que uma teoria por mais sólidos que sejam os seus apoios experimentais não pode anular a possibilidade de novas teorias. Os princípios são históricos. A lógica do indeterminismo não tona o determinismo impossível ou impensável, torna-o improvável. Uma teoria deve abrir o campo de pensamento mais que fechá-lo, isso seria dogmatismo. Sobre esse aspecto, o filósofo recorre a uma citação de Paul Claudel, a saber: “Os cientistas dividem com as crianças, cujas almas simples e manhosas também possuem essas qualidades simpáticas que são, uma, a devoção à ideia e, outra, a sinceridade na má-fé” (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 132).

Para Merleau-Ponty essas questões do formalismo lógico não podem dar conta de todas as nossas experiências, deve-se abrir a lógica à interpretação. A natureza resiste ao formalismo científico, embora a compreensão científica nos dá a pensar sobre aspectos importantes para a ontologia, além dos dualismos da ontologia do objeto ou do sujeito. O filósofo prossegue no exame das noções de espaço e tempo da física moderna. Nesse campo, espaço e tempo não podem

ser considerados a priori. O universo de Newton é feito por um conjunto de coisas, organizados pelo entendimento, por um sistema de leis. O universo de Einstein é um universo de relações e são essas relações que interessam a Merleau-Ponty para sua ontologia que irá inserir o Ser no espaço e no tempo, sendo espaço e tempo relacionais

Essa reflexão sobre espaço e tempo será feita por Merleau-Ponty com base nos estudos de Withehead para quem não faz sentido a ideia laplaciana de um ser ilimitado capaz de contemplar e dominar a natureza. Uma natureza compreendida como uma infinidade de pontos espaciais e temporais absolutos, sem nenhuma confusão ontológica não é adequada para dar conta dos fatos brutos, pois nestes as bordas da natureza estão sempre esfarrapadas, sendo impossível pensar existências espaço-temporais pontuais e compor o mundo a partir de “flashes” do presente. Não há a natureza em um instante. Concorda-se com o princípio da indeterminação, segundo o qual o elétron não se encontra onde se encontra sua carga. Ele é uma certa propriedade que desenvolve um papel focal, mas que não existe de modo absoluto.

Segundo o pensamento clássico, os objetos podem ser localizados a todo instante em um ponto

da duração. Mas, a física moderna sugere que não. O som, por exemplo, nós os percebemos como um todo numa certa duração, mas ele não está em nenhum momento dessa duração, embora as notas que o compõem possam ser localizadas. Mas as notas não são a música, precisa-se das relações. Essa concepção implica uma crítica da noção de matéria e da noção de substância, assim como a noção de espaço e tempo como continentes nos quais a natureza está instalada. Merleau-Ponty apresenta ainda o exemplo das pirâmides. Um pensamento que se atém aos objetos vê-las-á como algo invariável. Mas, elas são impelidas à existência, expressam um conjunto de relações. Não é a substância que existe no espaço, mas as relações, os atributos.

Para Withehead só podemos compreender a natureza do ser se nos referimos ao nosso despertar sensível, a percepção. Por trás do imediato, há uma espécie de infraestrutura da qual nosso corpo nos dá o sentimento. Há uma atividade na natureza que faz com que ela seja sempre nova a cada percepção, mas nunca sem passado. Assim, a passagem do tempo está inscrita em nosso corpo, assim como a sensorialidade.

Esse valor ontológico atribuído à percepção, interessa sobremaneira a Merleau-Ponty. O vermelho

é um fóssil de um mundo imaginário, assim, há o vermelho da revolução de 1917, o vermelho das saias das ciganas nos Campos Elíseos descritas por Proust, o vermelho das vestes dos promotores, o vermelho do eterno feminino. O vermelho não é uma “qualé” para os órgãos dos sentidos, é uma concreção de possíveis (MERLEAU-PONTY, 1964). A percepção não é uma descrição do mundo, da experiência, é criação de sentidos. Assim, a natureza continua sob as criações humanas. Tema que será explorado no curso sobre a animalidade e a passagem da natureza à cultura.

“O QUE A MEDITAÇÃO DO NOSSO “ESTRANHO PARENTESCO” COM OS ANIMAIS NOS ENSINAM NO TOCANTE À ONTOLOGIA E AO CORPO HUMANO?”

Qual o propósito de Merleau-Ponty ao estudar a animalidade? O filósofo problematiza a diplopia, ou seja, um tipo de divisão da ontologia ocidental em duas posições que se excluem mutuamente de tal modo que a filosofia está engajada em um jogo de oscilação sem fim entre noções de corpo e alma, natureza e humanidade, entre outras. É preciso liberá-la desse jogo de vai e vem entre uma filosofia da essência, centrada no dualismo substancialista e uma filosofia da existência que considera a união do corpo e da alma.

Merleau-Ponty esboça uma filosofia que não seria essa oposição entre o refletido e o irrefletido, mas a passagem de uma à outra e a dupla reversão como explicitado na noção de quiasma, ou seja, o entrelaçamento a reversibilidade do corpo no mundo, a espessura do corpo e a imbricação entre eu e outrem, sem recorrer às alternativas do *Para-Si* ou do *Em-Si* próprias às ontologias clássicas (MERLEAU-PONTY, 1964).

A animalidade tem uma importância particular no pensamento de Merleau-Ponty, na medida em que esse estudo pode contribuir para uma crítica da diplopia ontológica (ontologia do objeto e do sujeito), do finalismo, do mecanicismo. O animal recusa esse pensamento dualista, determinista, finalista. O animal não é simples coisa, um espírito ou um pensamento. Ao estudar a animalidade, Merleau-Ponty busca fazer uma arqueologia do corpo vivo e do corpo humano para além das compreensões essencialistas, históricas e mentalistas, não só do ponto de vista humano, mas quer considerar a história da terra, da vida e dos organismos.

Merleau-Ponty faz uma crítica ao humanismo e às teorias de adaptação, ao afirmar que nós mantemos com os animais uma relação de “participação lateral”, formamos com eles uma “comunidade natural” na

qual a diferença entre animalidade e humanidade não deve ser pensada como superioridade, pois o homem não é um animal acrescido de uma razão. Há uma empatia que possibilita uma nova dimensão do Ser expressa nas noções de “*unwelt*” (meio ambiente), “*bauplan*” (desenho, esboço), com modulação de sentidos (o ser amovível, simbólico - ver estrutura do comportamento).

A noção de “*unwelt*” marca a diferença entre o mundo tal como existe em si e o mundo enquanto mundo de tal ser vivo, ou seja, um mundo para um ser vivo. Essa noção refere-se ao meio ambiente para o qual o animal se dirige e ao meio ambiente de comportamento. Assim, seu corpo não é compreensível se destacado do comportamento (mimetismo, comportamentos sexuais, aprendizagens). Para a água viva, a vida inteira consiste em três contrações rítmicas: deslocar-se, abrir o tubo digestivo, respirar oxigênio. Não há regulação exclusiva pelo meio externo. A água viva dispõe de um *bauplan*, um plano de construção que assegura o movimento necessário para obter o alimento, caracterizado pelas três contrações rítmicas. Nos animais superiores há uma réplica do mundo externo por meio da proprioceptividade (receptores posição, temperatura, pressão).

Há uma coesão entre o animal e seu meio que exclui toda redução a um finalismo ou ao mecanismo de adaptação darwiniana. A abertura perceptiva do animal e seu “unwelt” apresentam um simbolismo inerente ao seu corpo e que modula o seu comportamento. A noção de comportamento introduziu um novo debate, numa perspectiva antimentalista, pois permanece ancorada no corpo. “Todo o desenvolvimento é, por um lado, maturação, ligada ao peso do corpo, mas, por outro lado, o devir desse corpo tem um sentido: o espírito não é o que desce no corpo a fim de organizá-lo, mas aquilo que dele emerge” (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 188).

Merleau-Ponty discute os estudos de Coghill sobre o axolote e seu comportamento motor. O primeiro ato motor desse lagarto é a natação. O animal passa a nadar depois de cinco fases segundo uma ordem céfalo-caudal, sendo essa mesma ordem para os humanos. O estudo mostra que no desenvolvimento embrionário ocorre uma diferenciação de partes e funções de acordo com os gradientes de resistência a múltiplos fatores orgânicos e do ambiente.

A tese demonstra que o sistema nervoso e os seus tecidos estão envoltos numa matriz de tecidos embrionários que se diferenciam segundo os gradientes, portanto, não são “naturalmente” dados.

Há um poder do organismo para se desenvolver. Assim, para o axolot existir da cabeça até a cauda e nadar, são uma só e mesma coisa, ou seja, há uma expansão da conduta através do corpo ao mesmo tempo em que ocorrem mudanças físico-químicas.

Desse modo, o comportamento manifesta-se como um princípio imanente ao próprio organismo. No entanto, não se trata de vitalismo, não se reduz à explicação físico-química, haja vista a estreita relação entre a motricidade, a postura, o tônus e as ações do organismo.

A aquisição de um comportamento é semelhante à aquisição de uma linguagem cujo corpo seria a língua; assim como a linguagem só designa em relação a outros signos, também o corpo só pode apontar um corpo como anormal em relação à norma, como ruptura em relação à sua posição de repouso. (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 196)

O organismo definido por Gesell tem um poder sobre o mundo. Por isso, não há diferença entre a organização do corpo e o comportamento, visto que o corpo é o lugar do comportamento. Por exemplo, o ator que interpreta o sono não deve contentar-se em ficar estendido em uma cama, ele deve desempenhar o papel do sono, que é uma outra vida. Por outro

lado, o comportamento de dormir de noite e estar acordado de dia é relativo a fatos sociais, porém a existência de períodos de sono contínuo é um fato orgânico. Os exemplos demonstram a inerência entre a organização do corpo e o comportamento.

Não há deiscência, o comportamento não “desce” sobre um organismo, mas emerge dos níveis embrionários, da diferenciação, do “unwelt”. Também o comportamento não é mecânico, não resulta de um estímulo proveniente de forças exteriores as quais reage. O comportamento não se reduz nem ao órgão (anatomia) nem à função (fisiologia do reflexo), há “ineinander”, isto é, inerência entre o corpo, o comportamento, o ambiente e a cultura.

Essa noção, de certa forma, está em Darwin, o axolot nada porque se não nadasse não poderia existir, trata-se de um fenômeno de adaptação. Porém, com Gesell e Coghill não se trata de adaptação apenas. O comportamento não é um efeito, um feixe de funções, mas algo que se antecipa ao funcionamento (arqueologia do corpo embrionário) e que comporta uma referência ao futuro (“bauplan”, projeto motor), o comportamento é esboço, “unwelt”. Não há determinismo do ambiente sobre o organismo (adaptação, mecanicismo) nem finalismo (determinação vitalista ou anatômica).

A noção de gradiente pode designar tanto um conjunto de fatos, uma ordem de grandeza, quantidades, como também uma resistência química. Somos tentados à totalidade, à ordem, à medida. A ideia de uma natureza primordial que se confunde com o comportamento, como desdobramento de um princípio vital que se instala na matéria. Mas, não é isso que queremos. Não há uma essência, uma entelúquia, uma natureza primordial do axlot.

O organismo esboça o comportamento, não é inteiramente positivo, mas um ser interrogativo que define a vida. O modelo do ser não está no organismo, mas alhures. O mesmo ocorre com a língua, pois essa contém tudo o que as pessoas dirão, os signos sem os quais elas não se compreenderiam; não obstante, tudo o que será dito não é uma potencialidade da língua (significações, usos).

Mas é preciso não se deter no humano. O modelo da informação na cibernética coloca que a informação é o anti-acaso, o programa pode ser incorporado ao mecanismo da máquina. Nota-se que a ideia de informação não se reduz à substância, mas ao programa no sentido de relações e de sistema. Trata-se de encontrar um padrão de regularidade para fugir ao acaso.

A noção de “unwelt” é destinada a unir aquilo que habitualmente se separa: a atividade que cria os órgãos e a atividade de comportamento. Dos animais-máquinas aos animais-consciência, por toda parte existe desdobramento de um “unwelt”. Como uma melodia que se canta em nós mesmos mais que a cantamos. Ela desce na garganta do cantor como diz Proust, assim o ambiente está implicado pelos movimentos dos animais.

Merleau-Ponty cita vários estudos sobre o caráter orientado das atividades orgânicas. Por exemplo, a atividade celular e seus tecidos exprimem funções e comportamentos, um prolongamento do corpo e da atividade do organismo como ocorre em processos de cicatrização da pele. O mimetismo é outro exemplo. As trutas criadas em tanque de fundo claro possuem um tom mais brilhante e num fundo escuro apresentam cor escura (homocromia). Além da cor, há mudanças na textura e nos comportamentos, como é o caso de espécies de borboletas que imitam o vôo das vespas (homotipia). Esses fenômenos estão presentes na arquitetura do corpo.

A maneira com o animal usa seu corpo para beber varia entre as espécies, em geral as funções de alimentação, sexualidade são acompanhadas de um cerimonial que vai além do mecanicismo, não se trata

apenas de instinto (taxias, orientação). O estorninho faz semblante de perseguir uma presa, ataca-a, deglute-a e depois se sacode como se estivesse saciado. Esse comportamento não se realiza em vista de um fim, é uma atividade feita pelo prazer. Há um estilo de exercer o instinto de ordem expressiva, não é só um comportamento inato, há também uma função simbólica.

O ser libera sentidos através dos comportamentos, da linguagem, mas não constitui a Natureza, o que seria retomar a ideia do sujeito transcendental no caso do humano ou do naturalismo, com a prevalência do meio ambiente sobre o sujeito, aqui a ideia é de fluxo, passagem, inerência, participação lateral, invasão, “ineinander”.

O Ser é invasão, promiscuidade, como afirma Merleau-Ponty em nota de trabalho datada de fevereiro de 1960: “nossa vida é afecção, presença no mundo através do corpo e presença do corpo através do mundo, sendo carne e linguagem. A razão está nesse horizonte, é promiscuidade ser e mundo” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 288).

Por meio dessa arqueologia do corpo, quer unir “physis”, “logos” e história. Há uma influência de Heidegger sobre essa compreensão de natureza que se situa antes da bifurcação entre natureza e

história, “res extensa” e “res cogitans”. “Assim como há *Ineinander* (inerência) da vida físico-química, realização da vida como prega ou singularidade da físico-química – ou estrutura –, também o homem deve ser tomado no *Ineinander* com a animalidade e a natureza” (MERLEAU-PONTY, 1995, P. 269).

Há *Ineinander* que liga natureza, logos, história. Essa noção permite escapar às filosofias da consciência, mas também há o perigo do naturalismo ou a construção de um mito cosmológico, do tipo “holismo”. Sobre esse aspecto, o filósofo adverte: “é preciso evitar dois erros: colocar detrás dos fenômenos um princípio positivo (ideia, essência, entelêquia) e não ver de forma alguma um princípio regulador. É preciso introduzir um princípio que seja “negativo”. Pode-se dizer do animal que cada momento de sua história está vazio do que vai se seguir, vazio que mais tarde será preenchido” (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 207, 208). Para Merleau-Ponty, o homem não é uma animalidade acrescida de razão, por isso foi preciso esse estudo da vida e da cultura, uma escavação do Ser para mostrar a arqueologia do corpo e seu passado natal.

CORPOREIDADE E ESTESIOLOGIA

A estesiologia expressa, esboça, contém uma filosofia da carne, que é o oposto de representações conscientes, mas que é o sentir mesmo, despossessão de nós mesmos em seu proveito, como nos ensinaram os pintores, dirá Merleau-Ponty. O que essas análises sobre a natureza, sobre nossa animalidade nos ensinam sobre a arqueologia do corpo e em especial do corpo humano?

Por meio desse questionamento, Merleau-Ponty questiona o salto entre animalidade e humanidade como visto em algumas teorias evolutivas. O homem não é uma animalidade, no sentido do mecanismo, mais uma razão, não é uma soma de mecanismo e razão. Trata-se de outra maneira de ser corpo. É preciso considerar todas as mudanças anatômicas, a liberação da mão, a modificação dos maxilares, o aumento da caixa craniana. Mudanças que se fizeram demoradamente nos mamíferos superiores para a composição da morfologia do corpo humano. É por seu corpo que o homem se faz homem e não pela “descida” em seu corpo de uma capacidade de reflexão. A carne diz nossa humanidade pelo corpo e nossa especificidade por sua fragilidade. Não há para Merleau-Ponty oposição entre o humano e o natural, mas inerência.

No primeiro esboço afirma que o corpo humano é corpo que se move e isso quer dizer corpo que percebe. O filósofo retoma essa noção de esquema corporal e explicita a exigência de uma teoria da carne, do corpo e das sensações e das coisas implicadas nele. Esclarece que esse processo perceptivo nada tem a ver como a ideia de uma consciência que “desceria” num corpo. Trata-se de compreender a carne do corpo como visibilidade do invisível. Para tanto, é preciso compreender a estesiologia, o estudo da sensibilidade, do sensível e seus sentidos. Para Merleau-Ponty nós nos instalamos na carne, no ser sensível, ser bruto, onde não há mais alternativa do *Ser Em-si* ou *Para si*. Nesse esboço, assim como nos demais, refere-se ao simbolismo do corpo e da linguagem, sendo necessário segundo ele considerar o *logos* silencioso do gesto, do movimento, da percepção, numa referência ao *logos* estético.

O ser selvagem, o ser bruto apresenta-se como uma dimensão que não é a da representação nem a do *Em-si*. O interesse de Merleau-Ponty é estudar o homem em sua maneira de ser corpo, mas não mais se detendo a descrição perceptiva. Desse modo, a inerência e o quiasma carne e mundo será necessária. No segundo esboço retoma aspectos do “*unwelt*”, do “*bauplan*” do esquema corporal e dos movimentos

que permitem essa inerência corpo e mundo e que configura o estado de estesia.

Não é o olho que vê. Tampouco é a alma. É o corpo como totalidade aberta. Consequências para as coisas percebidas: correlações de um sujeito carnal, réplicas de seu movimento e de seu sentir, intercalados em circuito interno, elas são feitas do mesmo material que ele: o sensível é a carne do mundo, isto é, o sentido no exterior. (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 280)

Esse é o quiasma que permite dizer que a carne do corpo nos faz compreender a carne do mundo. Não se trata mais da descrição perceptiva de um sujeito, mas da inerência corpo e mundo cujos fenômenos da linguagem e da expressão ganham novos contornos ontológicos.

A noção de intercorporeidade também aparece nesse e nos demais esboços para dizer da relação dos outros corpos humanos, com os corpos-coisas e a penetração dos sensíveis. “As coisas como sendo aquilo que falta ao meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1995, p.281). Assim, há uma negatividade, falta, por exclusão do ser parcelar, corpuscular, uma vez que meu corpo também é feito da corporeidade dos

outros corpos do mundo. O corpo é o órgão do *Para-outrem*, afirma o filósofo.

É dessa maneira que se compreende o simbolismo do corpo, não como representação, ocupando o lugar do outro, mas como sendo expressivo de um outro, por sua inserção num sistema de equivalências não convencional, na coesão do corpo, como um olhar que se detém e que germina na paisagem.

Merleau-Ponty indaga se o simbolismo da linguagem pode esclarecer aquele do corpo. Para ele, a linguagem supõe sempre convenções, uma linguagem instituída. Mas, a “vida da linguagem, tal como a vida perceptiva, é feita de afastamentos (corrigidos, não de significações), de combinações de significações” (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 282). Faz-se necessário encontrar a dimensão do ser bruto da linguagem, escavar para chegar aquém das positivities sedimentadas.

No terceiro esboço sobre corpo e natureza questiona a percepção. O que é ver? Merleau-Ponty investiga a atividade prospectiva do olho, o círculo visão-movimento. Esboço desenvolvido em *O olho e o espírito*. Merleau-Ponty apresenta uma leitura da tradição cartesiana sobre o olhar, questionando o modelo da visão como tato, permanecendo ligada à extensão e assim desembaraçando-se dos espectros,

das sombras, do invisível que, por sua vez, permanece, em Descartes, inteiramente ligado à alma. Porém, o corpo como sensível exemplar está atado ao tecido das coisas, o atrai e o incorpora. A imbricação do corpo no mundo será confirmada pela operação expressiva do pintor (MERLEAU-PONTY, 1964 a).

A estesiologia expressa uma maneira de ser corpo, não como representação, ideia, percepção sem vínculos corporais. “Não pensar a estesiologia como um pensamento que desce num corpo. Isso é renunciar à estesiologia. Não introduzir um ‘perceber’ sem ‘vínculos’ corporais. Nenhuma percepção sem movimentos prospectivos, e a consciência de se mover não é pensamento de uma mudança de um lugar objetivo, não nos movemos como uma coisa por redução de afastamentos, e a percepção é apenas o outro pólo desse afastamento, o afastamento mantido. É assim que o movimento do corpo acrescido do movimento das imagens retinianas faz com que a percepção seja estável” (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 284).

Merleau-Ponty revisa a ideia de convenções na linguagem, buscando compreendê-la na dimensão do ser selvagem que anima a comunicação e que faz vibrar o invisível da idealidade. Afirma que a linguagem, a arte, a história, a filosofia gravitam em

torno da idealidade e é preciso buscar esse espírito selvagem. Como nas ideias sensíveis de Proust, a idealidade brota do corpo estesiológico (MERLEAU-PONTY, 1964).

Os esboços seguintes, do quarto ao sexto, tratam da ontogenia, da filogenia, da morfogênese da evolução. No resumo desse último curso afirma que o objetivo do estudo é voltar ao surgimento do homem e do corpo humano na natureza. Se o surgimento da vida é um “fenômeno”, ou seja, se ele é reconstruído por nós a partir de nossa própria vida, ela não pode ser derivada como o feito da causa. Aliás, essa é a diferença de uma fenomenologia e de um idealismo, posto que a vida não é um simples objeto para uma consciência.

O sétimo esboço trata da crítica à definição do homem por cefalização ou pela reflexão. “Compreende-se melhor que o corpo humano não seja para o homem o revestimento de sua ‘reflexão’, mas reflexão figurada (o corpo se tocando, se vendo) e o mundo não um em si inacessível, mas o ‘outro lado’ do seu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 335).

Descrever a animação do corpo humano, não como descendo nele uma consciência ou uma reflexão pura, mas como metamorfose da vida, exige uma estesiologia, pois

se eu sou capaz de sentir por um tipo de entrelaçamento de meu corpo próprio e do sensível, eu sou capaz também de ver e de reconhecer outros corpos e outros homens. O esquema do corpo próprio, pois eu me vejo, é participável para todos os outros corpos que eu vejo, é um léxico da corporeidade em geral, um sistema de equivalências entre o dentro e o fora, que prescreve para um se aperfeiçoar no outro. (MERLEAU-PONTY, 1995, p.380)

O corpo que tem sentidos é, também, um corpo que deseja, e a estesiologia se prolonga em uma teoria do corpo libidinal. Os conceitos teóricos do freudismo são ratificados e afirmados quando são compreendidos, como sugere a obra de Melanie Klein, por meio da corporeidade tornada, ela mesma, pesquisa do fora no dentro e do dentro no fora, poder global e universal de incorporação. Segundo Merleau-Ponty (1995), a libido freudiana não é uma enteléquia do sexo, nem o sexo uma causa única e total, mas uma dimensão inelutável, fora da qual nada de humano poderia permanecer porque nada de humano é, com efeito, incorpóreo.

Para Merleau-Ponty (1995), uma filosofia da carne é o oposto das interpretações do inconsciente em termos de “representações inconscientes”, tributo pago por Freud à psicologia de seu tempo.

O inconsciente é o sentir mesmo, pois o sentir não é a possessão intelectual “do que” senti, mas despossessão de nós mesmos em seu proveito próprio, abertura ao que não temos necessidade de pensar para reconhecê-lo. A dupla fórmula do inconsciente (“eu não sabia” e “eu sempre soube”) corresponde aos dois aspectos da carne, a seus poderes poéticos e oníricos. O corpo carne, o corpo estesiológico expressa-se na sensorialidade e no desejo. O corpo humano é organismo ao mesmo tempo em que um objeto cultural, mas é, também, o traço ou sedimentação de uma existência e de seus afetos.

Os cursos sobre a natureza, as notas e os resumos desses cursos realizados entre os anos de 1956 e 1960 apresentam uma compreensão da natureza que ultrapassa as noções de substância e de uma causalidade determinista na interpretação científica e filosófica. Nota-se, ainda, e de modo significativo, a revisão e o deslocamento de uma fenomenologia para uma ontologia do ser bruto ou selvagem, atravessado pela expressividade do corpo e da estesiologia.

Não se trata mais de uma ênfase no sujeito perceptivo, mas na espessura do corpo e na sensorialidade. Destaca-se que o corpo não é compreendido como sendo uma substância. Considerando-se a noção de comportamento

atribui-se a experiência e ao mundo vida uma dimensão espacial e uma temporalidade novas, posto que da ordem da relação e não de modo absoluto. A animalidade e a passagem à cultura são compreendidas como dimensões da história, da arqueologia do corpo, entrelaçando a idealidade cultura nas dobras do corpo estesiológico, cujas sensações são atravessadas pela intercorporeidade e pelo desejo.

A noção de ‘ineinander’ é central nos esboços ontológicos de Merleau-Ponty, por meio da qual o filósofo busca neutralizar a oposição metafísica corpo e espírito, natureza e humanidade. Essa noção dá a pensar que o mundo não é uma soma de coisas ou de indivíduos espaço-temporais, cada um sendo uma determinação completa e ao mesmo tempo uma identidade distinta no espaço e no tempo.

Os conceitos de estrutura, percepção e instituição opõem-se ao naturalismo que reduz a natureza a uma multiplicidade de acontecimentos exteriores ligados por relações de causalidade do tipo estímulo-resposta. Essas noções liberam a natureza da ontologia da coisa, conferindo-lhe uma interioridade, mas essa também não é de ordem transcendental. A natureza é sutura original do homem e do mundo, está ao mesmo tempo dentro e fora de nós. A natureza é

histórica, sobretudo, as noções de natureza, mas há também o fundo inumano em relação a natureza que escapa as nossas formulações e que também não é da ordem do naturalismo.

Nem naturalismo, nem transcendência, a natureza escapa às noções essencialistas, assim como o corpo humano. A carne é feita do mesmo estofado do mundo, portanto, assim, é cortada pela historicidade, pelas afecções, pelo mundo da vida. Essa arqueologia do corpo humano esboça a compreensão de natureza em Merleau-Ponty e a passagem de uma fenomenologia da percepção para uma ontologia do ser selvagem, posto que não opera por significações já instituídas.

REFERÊNCIAS

MERLEAU-PONTY, M. **Parcours Deux (1951-1961)**. Paris: Verdier, 2000.

_____. **La Nature: notes cours au Collège de France**. Établi par Dominique Séglaard. Paris: Seuil, 1995.

_____. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

_____. **L'œil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964a.

CAPÍTULO 3 - QUAL O LUGAR DO CORPO NA EDUCAÇÃO?⁶

É indigno de um homem bem-educado descobrir, sem necessidade, as partes do corpo que o pudor natural leva a esconder. Quando a necessidade nos força a fazê-lo, de- vemos dar mostras de um recente recato – ainda que ninguém nos observe (...). O passo não deve ser nem demasiado lento nem demasiado apressado. O primeiro é próprio de um insolente, e o segundo de um descabelado. Há que evitar também o balanceamento, porque não há nada mais desagradável do que essa claudicação (...). Brincar com os pés, quando se está sentado, é próprio de um tolo; gesticular com as mãos é sintoma de uma razão que não se encontra intacta (ERASMO DE ROTERDÃ).

CORPO E EDUCAÇÃO NA CULTURA RENASCENTISTA

A ideia do homem como construtor de si mesmo marca o pensamento renascentista e coloca o humanismo como um projeto pedagógico de intenso alcance social. O quadro “A escola de Atenas”,

6 Esse texto foi originalmente publicado na Revista Educação e Sociedade, Campinas, vol. 26, n. 91, p. 599-615, Maio/ago. 2005, com o título “Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículo”

de Raphael, pode ser considerada a representação de uma síntese do pensamento renascentista, ou seja, a tentativa de unificar a metafísica e a filosofia da natureza. O Renascimento não é a renascença da civilidade contra a barbárie, do saber contra a ignorância, mas o nascimento de uma civilização diferente, fundada num individualismo prático, no naturalismo filosófico e num aguçado gosto artístico. De modo geral, pode-se dizer que o século XV configurou um pensamento sobre o homem, e no século XVI esse humanismo foi ampliado com um pensamento sobre a natureza. Portanto, entre a Idade Média e o Renascimento não há nem ruptura, nem continuidade, mas diversidade de interesses e de proposições, sobretudo uma diferença de nível histórico-crítico do conhecimento que os humanistas tiveram com relação às tradições latina e grega (REALE & ANTISERI, 1990).

Nesse projeto, a educação do corpo assume um papel significativo na história das ideias pedagógicas do Ocidente. Há na cultura renascentista formas de educação do corpo divulgadas pelos manuais pedagógicos, por exemplo o tratado *A civilidade pueril*, de Erasmo de Roterdã (1978), no qual encontramos importantes reflexões sobre a educação dos gestos. As atitudes exteriores não são gestos superficiais, inúteis ou desnecessários, elas revelam o

homem interior, por isso a educação deve preocupar-se com esses aspectos. Os tratados de civilidade descreviam, em versos fáceis de serem fixados na memória e no corpo, a forma de bem se conduzir em sociedade, numa época em que se vivia sempre em conjunto, no seio de uma comunidade restrita, de limites bem precisos (ARIÈS, 1978).

O tratado *A civilidade pueril*, publicado em 1530, foi dedicado a um menino nobre, Henri de Bourgogne, filho do Príncipe de Veere; embora fosse escrito para a educação de crianças, o livro trata de um assunto de interesse geral: “o comportamento de pessoas em sociedade e, acima de tudo, embora não exclusivamente, do decoro corporal. A postura, os gestos, o vestuário, as expressões faciais, este comportamento externo de que cuida o tratado é a manifestação do homem interior por inteiro” (ELIAS, 1994, p. 69).

As regras diziam da apresentação do corpo, do vestir, do andar, do olhar, dos gestos, das refeições e do portar-se à mesa, dos encontros, de como se dirigir aos mais velhos, do dormir e do jogo. Essas regras eram provenientes da cultura oral e foram transformadas em livro escolar, uma compilação de regras de comportamento, de regulações da vida social. Entre os séculos XVI e XVII, essas regras

vão sendo modificadas, principalmente por uma nova noção de higiene e pela aceitação de uma nova privacidade, como nos aponta Revel (1991) em suas reflexões sobre os usos da civilidade como uma produção corporal que irá marcar fortemente as formas de privatização e as expectativas que se articulam com as novas formas sociais, notadamente com a burguesia.

Outra importante referência sobre a educação do corpo no período renascentista pode ser encontrada em Montaigne. O filósofo reflete sobre a natureza e o significado das expressões corporais como uma linguagem do corpo que projeta o indivíduo para fora de si mesmo e o expõe ao elogio ou à sanção do grupo. Essa linguagem do corpo está circunscrita ao privado, ao íntimo, ao secreto, ao inconfessável. Uma transformação da intimidade cujos procedimentos de controle social se tornam mais severos por meio de formas educativas da gestão da alma e do corpo.

Na apologia de Raymond Sebond, unida à valorização da ciência como conhecimento útil, apresentam-se questões relativas ao corpo, sobretudo no que se refere à natureza do corpo e à natureza do gesto.

Os amorosos brigam, reconciliam-se,
imploram, agradecem, marcam encontros

com olhares: o próprio silêncio tem sua linguagem (...). E não nos exprimimos com as mãos? Pedimos, prometemos, chamamos, despedimo-nos, ameaçamos, suplicamos, rezamos, negamos, interrogamos, admiramos, recusamos, contamos, confessamos, manifestamos nosso arrependimento, nossos temores, nossa vergonha, nossas dúvidas (...). E que mais não externamos, unicamente com as mãos, cuja variedade de movimentos nada fica a dever às inflexões da voz? (...). Não há gesto ou movimento em nós que não fale, de uma maneira inteligível que não é ensinada e que todos entendem. (MONTAIGNE, 1972, p. 215)

O desenvolvimento do Iluminismo, compreendido como um intenso movimento filosófico e pedagógico, entrelaça-se com o desenvolvimento da burguesia. As luzes da razão foram difundidas pelas Academias e pela Maçonaria. A *Enciclopédia*, cujo principal idealizador foi Diderot (1713-1784), foi o empreendimento mais representativo da cultura e do Iluminismo francês. Nela, aspectos como o sensismo proposto por Condilac e o materialismo mecanicista proposto pelo médico La Mettrie configuravam o sentido da razão e a preocupação com as causas e os efeitos dos fenômenos naturais. *O homem-máquina* de La Mettrie, publicado em 1748, afirma

que não se pode conceber a alma separada do corpo por abstração. Descobrir a alma pelos órgãos do corpo, por meio da experiência e não do *palavrório* dos filósofos. Deve-se partir de fatos empíricos; as doenças, por exemplo, são meios pelos quais se pode fazer a correlação entre os estados da alma e os estados do corpo, dado que as faculdades da alma dependem da organização do corpo (REALE & ANTISERI, 1990).

O processo de racionalização chega ao corpo por meio do desenvolvimento da ciência médica. Rousseau, em *O Emílio*, um tratado sobre educação publicado em 1762, discorre sobre a educação partindo do conhecimento do corpo. Não se fundamenta na distinção clássica das faculdades: sensibilidade, moral, inteligência, mas sim na necessidade de uma educação diferenciada de acordo com as idades (da natureza, da força, da sabedoria). Assim: “É preciso que o corpo tenha vigor para obedecer à alma; um bom servidor deve ser robusto... Quanto mais fraco é o corpo, mais ele comanda; quanto mais forte ele é, mais obedece” (ROUSSEAU, 1995, p. 32). O autor faz uma crítica à medicina curativa e enaltece a higiene, considerando-a uma parte útil da medicina. Nesta perspectiva, a educação do corpo objetiva civilizar as paixões, os desejos e a necessidade do corpo por meio de exercícios físicos. O corpo e o movimento, apesar

de valorizados nos processos educativos, ainda são considerados elementos acessórios na formação do ser humano.

A pedagogia de Rousseau concebe o homem no estado natural, sendo necessário um contrato social baseado na vontade coletiva geral. A educação é socializada e regulada pelo Estado e sua natureza é negativa e indireta. Desse modo, a educação do Emílio deve ser conduzida segundo uma liberdade bem orientada, composta do exercício inteligente dos sentidos. A cultura, em seu projeto civilizacional, tem fragmentado o ser humano em vários domínios, sobrepondo-se aos movimentos vitais. Assim surgem o sujeito, as intenções e o domínio da racionalidade sobre o corpo.

Essa proposta será plenamente exercida com Pestalozzi; uma educação afetiva, dominadora das paixões e que se pretendia não-repressiva haja vista que buscava incentivar a autonomia da criança, mesmo que, paradoxalmente, operasse por regras de civilidade. Observa-se o investimento nos métodos de ensino, a utilização de objetos e a solução de problemas, o jogo como elemento significativo na educação das crianças, sobretudo pelo aprendizado de regras de convivência social (MANACORDA, 1999).

Percebemos que o sensível está posto na filosofia moderna e no ideário pedagógico do Iluminismo, mas assume, com relação ao conhecimento, um papel inferior ou acessório. As paixões estão relacionadas aos sentidos, aos desejos e às necessidades do corpo. Já a ideia de civilização se relaciona ao princípio de dominar a natureza, sendo o corpo humano também natureza, elemento da *physis*, o princípio civilizador aplica-se aos processos corporais, à materialidade do corpo.

Esse ideário será reforçado com a compreensão cartesiana das regras necessárias para se chegar ao conhecimento verdadeiro. Aponto a dúvida metódica cartesiana e a interrogação que ela contém sobre a evidência da nossa existência na condição de seres corpóreos como um marco no desejo de conhecer e dominar os processos corporais⁷. Descartes duvida da evidência posta pelo corpo e atribui à medicina o conhecimento da materialidade do corpo, expressa na metáfora do corpo-máquina, e à moral o exercício do controle das paixões (DESCARTES, 1987).

Nos séculos XIX e XX, a escola assumiu as funções de educação, nomeadamente as que pertenciam à comunidade e à família; a civilidade vai deixando

7 Apresento mais argumentos sobre essa questão em minha dissertação de mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN, em 1995, e publicada pela Editora da UFRN (Nóbrega, 2000).

de ser ensinada nas escolas, tornou-se um gênero menor, substituída, por exemplo, pela ginástica ou educação física. A partir do século XIX, à educação cortesã, caça, música, dança e letras somam-se os cuidados com o corpo e uma nova dimensão da educação, viabilizada pelas escolas de ginástica e pelo esporte (MANACORDA, 1999).

A ginástica será um dos elementos da pedagogização da sociedade, observada no século XIX. A ginástica científica como um novo código de civilidade, no século XIX, uma pedagogia do gesto e da vontade, fundada numa higienização dos movimentos da cultura da rua. O corpo reto e o porte rígido como modelos para a sociedade burguesa. A ginástica precisou da racionalidade científica para legitimar-se socialmente. Destaca-se, desde então, a preocupação com a saúde como responsabilidade do indivíduo. Esta seria a grande vantagem na aplicação da ginástica: a saúde. A ciência e a técnica combinaram-se para controlar os excessos do corpo. Nessa lógica do controle, o corpo organiza-se de acordo com os princípios da mecânica. Impõe-se uma estética da fixidez e da norma em oposição à estética da liberdade do artista de rua (SOARES, 1998).

Alheio ao mundo do trabalho, os estudos da educação das crianças burguesas preocupavam-se

com a higiene, com a educação rítmica e com os sentidos. A educação para as mulheres também era especial, valendo-se das músicas e da dança como linguagens (danças gímnicas). Embora utilize a arte para firmar-se no campo da ciência, a educação física deve fundamentar-se na biologia. Confirma-se, ainda, a ramificação da ciência, da técnica e do Estado, consolidando a mentalidade científica positivista, o capital privado e o Estado burguês. Consolidada no século XIX, a educação física não se restringe à escola, e a atividade física cresce fora de seus muros. Surgem, desde então, várias organizações esportivas e de ginástica. Diferentes métodos ginásticos confrontam-se num claro embate político. Em 1902, Demeny organiza o primeiro curso de ensino superior em educação física, na França, o que não impede o avanço do método sueco – menos rigoroso nas suas explicações e sem a elaboração do método experimental do laboratório de Joinville, criado por Marey (SOARES, 1998).

A cultura do corpo faz parte do ideário da Escola Nova. “Nela, a cultura do corpo é assegurada pela ginástica natural e pelas viagens a pé ou de bicicleta, e acampamentos e tendas” (MANACORDA, 1999, p. 311). Esse discurso do corpo, fundamentado na instrumentalidade, no disciplinamento e na aprendizagem da civilidade, encontrou solo fértil e

foi construído no interior das diferentes especializações, assim como a educação da sensibilidade e o jogo foram elementos fundamentais no ideário das pedagogias ativas.

De modo geral, essa compreensão do corpo como elemento acessório no processo educativo ainda é predominante. Nossa reflexão busca apontar outros caminhos de compreensão do corpo na educação, segundo uma atitude que busca superar o instrumentalismo e ampliar as referências educativas ao considerar a fenomenologia do corpo e sua relação com o conhecimento, incluindo reflexões contemporâneas sobre os processos cognitivos advindos de uma nova compreensão da percepção. Fazemos essa leitura considerando as reflexões de Merleau-Ponty e dos biólogos Maturana e Varela.

CORPO, PERCEPÇÃO E CONHECIMENTO

As reflexões de Merleau-Ponty apontam para aspectos importantes do estudo da percepção, que hoje são retomados pelos estudos das biociências, das ciências cognitivas e da inteligência artificial (VARELA et al., 1996), tais como: a percepção emerge da motricidade; o sistema nervoso central tem por função conduzir o impulso e não elaborar o pensamento; a relação circular entre o organismo

e o meio, admitindo fenômenos transversais e considerando não apenas os componentes físico-químicos, mas a organização dos elementos, a estrutura. Desse modo, “o estímulo adequado não pode se definir em si e independentemente do organismo; não é uma realidade física, é uma realidade fisiológica ou biológica. O que desencadeia necessariamente uma certa resposta reflexa não é um agente físico-químico, é uma certa forma de excitação da qual o agente físico-químico é a ocasião antes que a causa” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 57).

Varela (1997) considera suas teses sobre a cognição uma continuação da pesquisa filosófica francesa, particularmente dos estudos de Merleau-Ponty, contemplados no contexto atual das ciências cognitivas. Estas conservam, de Merleau-Ponty, a exigência científica cultural do Ocidente, que considera nossos corpos uma estrutura viva e experiencial, em que o interno e o externo, o biológico e o fenomenológico se comunicam, sem oposições.

Consideram, ainda, as diferentes situações, ou seja, a de Merleau-Ponty e a atual, referindo-se ao estágio científico. À época de Merleau-Ponty, não havia uma comunicação entre as ciências – neurologia, psicanálise, psicologia, inteligência artificial, entre outras, diferente do que acontece hoje. Entretanto,

sua reflexão permanece válida e atual: ao enfatizar a experiência vivida, possível pela corporeidade; os estudos iniciais sobre uma nova abordagem do sistema nervoso, diferentemente da tradição positivista; o sentido do corpo em movimento, configurando uma percepção que, ao interpretar a realidade via motricidade, desloca o sujeito como epicentro do conhecimento, privilegiando a complexidade dos processos corporais (VARELA et al., 1996).

Esse diálogo entre a filosofia de Merleau-Ponty e o atual contexto das biociências e das ciências cognitivas pode vir a contribuir significativamente para os estudos da corporeidade, unindo diferentes áreas do conhecimento, diferentes abordagens metodológicas e de intervenção, em busca de uma compreensão transversal do fenômeno. Especialmente nos estudos da percepção apresentados por Merleau-Ponty, há uma aproximação com a pesquisa científica atual da cognição, no sentido de que a experiência humana é, culturalmente, incorporada. Nessa visão está colocada em cena a crítica ao conceito mentalista de representação, enfatizando-se a compreensão interpretativa do conhecimento baseada na percepção e no movimento.

Os estudos da percepção têm contribuído para ampliar a compreensão de cognição, no sentido de

tornar mais claro como acontece a realização do fenômeno *conhecer*. A *enação*⁸ desloca o papel da representação ao considerar que o conhecimento é incorporado, isto é, refere-se ao fato de sermos corpo, com uma infinidade de possibilidades sensório-motoras, e estarmos imersos em contextos múltiplos. A *enação* enfatiza a dimensão existencial do conhecer, emergindo da corporeidade. A cognição depende da experiência que acontece na ação corporal. Essa ação se vincula às capacidades sensório-motoras envolvidas no contexto biopsicocultural. O termo significa que os processos sensório-motores, a percepção e ação, são essencialmente inseparáveis da cognição (VARELA et al., 1996).

A cognição emerge da corporeidade, expressando-se na compreensão da percepção como movimento e não como processamento de informações. Somos seres corporais, corpos em movimento. O movimento tem a capacidade não apenas de modificar as sensações, mas de reorganizar o organismo como um todo, considerando ainda a unidade mente-corpo. Essa proposição geral sobre a percepção se aproxima da apropriação *enactiva*, na qual a cognição é inseparável do corpo, sendo

8 Do inglês *enaction*, neologismo criado por Varela et al. (1996) que significa fazer emergir e refere-se aos processos cognitivos que emergem dos processos vitais. Também traduzido por Hugo Assman como *enação*.

uma interpretação que emerge da relação entre o eu e o mundo, corpo e mente, nas capacidades do entendimento. “Essas capacidades são originadas na estrutura biológica do corpo, vividas e experienciadas no domínio consensual e em ações da história e da cultura” (VARELA et al.,1996, p. 149). A mente não é uma entidade “des-situada”, desencarnada, ou um computador. Também a mente não está em alguma parte do corpo, ela é o próprio corpo. Essa unidade implica que as tradicionais concepções representacionistas se enganam ao colocar a mente como uma entidade interior, haja vista que a estrutura mental é inseparável da estrutura do corpo.

Essa compreensão da percepção é possível porque os sentidos não são considerados janelas do conhecimento. Desse modo, embora o estímulo exista como estímulo, ou seja, embora o estímulo impressione os sentidos, oferecendo informações ao organismo, ele assume configurações variadas para cada acontecimento. Assim, a percepção não apenas decodifica estímulos, linearmente, mas reflete a estrutura do nosso corpo perante o entorno, em contextos múltiplos.

Além dessa revisão do conceito de “sensação” e das relações entre os sistemas aferente e eferente, cabe refletir sobre o papel do movimento na percepção.

Considerando-se que, “das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 497), é preciso enfatizar a vivência do corpo em movimento como campo criador de sentidos, isso porque a percepção não é uma representação mentalista, mas, sim, um acontecimento da motricidade. A percepção do corpo é confusa na imobilidade, pois lhe falta a intencionalidade do movimento. A intencionalidade não é algo intelectual, mas uma experiência da motricidade. “O fundo do movimento não é uma representação associada ou ligada exteriormente ao próprio movimento, ele é imanente ao movimento, ele o anima e o mantém a cada momento; a iniciação cinética é para o sujeito uma maneira original de referir-se a um objeto, assim como a percepção” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 159).

A experiência perceptiva é uma experiência corporal na qual reencontramos ou religamos a unidade do sujeito e do mundo, bem como a do próprio ato perceptivo. Esse autor critica o pensamento objetivo, pois não há distinção entre o sujeito, o objeto e o ato de ligação, destacando o movimento e o sentir como elementos da percepção. “A percepção sinestésica⁹ é a regra, e, se não percebemos isso,

9 Sinestesia ou cinestesia refere-se à percepção dos movimentos.

é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 308).

Desaprendemos a conviver com a realidade corpórea e a aprender, partindo da reversibilidade dos sentidos. Privilegiamos a razão sem corpo mas, no entanto, a percepção, compreendida como um acontecimento da motricidade, pode resgatar esse saber. Merleau-Ponty (1975) refletiu a respeito da organização do movimento, considerando a unidade dos processos sensório-motores expressos na experiência corpórea e a reflexão sobre a circularidade característica desse processo.

Dessa forma, a percepção é identificada pelo corpo em movimento. “Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese; é o corpo, quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 312)¹⁰.

10 Sinergia significa a simultaneidade de forças concorrentes ou a ação simultânea de diversos órgãos ou músculos na realização de uma função.

Em *O visível e o invisível*, com a dimensão da reversibilidade dos sentidos e da reflexividade corporal, a concepção de percepção é definitivamente identificada com a experiência vivida, com o corpo em movimento. A percepção é uma porta aberta a vários horizontes, porém é uma porta giratória, de modo que, quando uma face se mostra, a outra torna-se invisível. O objeto é ambíguo e cada sentido se exerce em nome das demais possibilidades. Sob o meu olhar atual, surgem as significações. Mas o que garante a relação entre o que vejo e seu significado? Entre o dado e o evocado? Essa relação é arbitrária, depende das intenções do momento, de dados culturais e de experiências anteriores (MERLEAU-PONTY, 1992).

A fé perceptiva é uma adesão ao mundo, à realidade e ao mundo tal como o vemos. No entanto, ela exige a reflexão, o exame radical da nossa existência por meio do corpo em movimento. Essa reflexão deve superar a causalidade positivista e a ideia de uma síntese conceitual dogmática. O sentido dos acontecimentos está no corpo.

Não há mais essências acima de nós, objetos positivos, oferecidos a um olho espiritual, há, porém, uma essência sob nós, nervura comum do significante e do significado, aderência e reversibilidade de um a outro, como as coisas visíveis são as

dobras secretas de nossa carne e de nosso corpo. (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 117)

A compreensão da percepção interroga sobre o alcance e a significação do conhecimento. Critica, principalmente, a imagem imóvel do universo e de alguns aspectos propostos durante muito tempo pela ciência, ao mesmo tempo em que anuncia novas possibilidades para o conhecimento científico. Na produção do conhecimento, seja em ciência, seja em filosofia, seja em arte, seja em educação, a ideia do mundo verdadeiro, pensado pelo entendimento, é deixada à parte. A percepção não corresponde a uma ordenação lógica dos dados sensíveis, mas à possibilidade de atribuir sentidos, o que é possível por encontrar-se no complexo emaranhado do corpo e do movimento que, em conjunto, expressam a sensibilidade humana. O conhecimento, em sua complexidade, não se deixa apreender pela perspectiva reducionista da inteligência, emergindo dos processos corporais.

No movimento dos corpos, podemos fazer a leitura, com lentes sensíveis, dos aspectos visíveis e invisíveis do Ser, do conhecimento e da cultura. “A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 68). As significações que surgem (o sentido)

são, em última instância, significações vividas e, portanto, marcas corporais que imprimem sentidos aos processos cognitivos de apreensão do mundo. Considerando essa compreensão fenomenológica do corpo e do conhecimento, pensamos sobre o currículo e a necessidade de uma agenda do corpo na educação.

CURRÍCULO: QUAL O LUGAR DO CORPO NA EDUCAÇÃO?

Quando perguntamos sobre o lugar do corpo na educação, indagamos fundamentalmente sobre o modo pelo qual o corpo foi compreendido nos currículos escolares, sobretudo na relação com a construção e apropriação dos saberes na cultura escolar. A perspectiva de currículo aqui abordada certamente não esgota a questão; o objetivo principal é refletir sobre algumas maneiras de compreender a cultura do corpo na educação. Nesse sentido, apresentamos elementos para o debate e aprofundamentos em contextos mais específicos e que consideram as distintas realidades que configuram o espaço escolar.

Pensar o lugar do corpo na educação em geral e na escola em particular é, inicialmente, compreender que o corpo não é um instrumento das práticas

educativas. As produções humanas, portanto, são possíveis pelo fato de sermos corpo. Ler, escrever, contar, narrar, dançar, jogar, etc., são produções do sujeito humano que é corpo. Desse modo, precisamos avançar para além do aspecto da instrumentalidade. O desafio está em considerar que o corpo não é instrumento para as aulas de educação física ou de artes, ou ainda um conjunto de órgãos e sistemas ou o objeto de programas de promoção de saúde ou lazer. Certamente, áreas como educação física ou artes tematizam práticas humanas cuja expressão, em termos de linguagem, tem no corpo sua referência específica, como é o caso da dança ou do esporte.

A gestualidade ou os cuidados com o corpo podem e devem ser tematizados nas diferentes práticas educativas propostas nos currículos e viabilizados por diferentes disciplinas. O desafio está em superarmos o aspecto instrumental, que, em geral, caracteriza boa parte das abordagens sobre o corpo na educação, notadamente as que guardam relações muito estreitas com a cultura do corpo divulgada no ideário da Escola Nova, nos métodos ginásticos ou no movimento de *esportivização*, entre outros projetos educativos. Embora possamos nos referir a experiências significativas nesse campo, há muitos desafios a serem superados, principalmente

no que se refere à superação da instrumentalidade e à compreensão da corporeidade como princípio epistemológico capaz de ressignificar nossas paisagens cognitivas e alterar metas sociais e educativas (NÓBREGA, 1999).

Nosso corpo traz marcas sociais e históricas e, portanto, questões culturais, questões de gênero e questões de pertencimentos sociais podem ser lidas no corpo. Por que não incluir nessa agenda, para além do controle dos domínios de comportamentos observáveis, a questão dos afetos e desafetos, dos nossos temores, da dor e do medo que nos paralisa ou nos impulsiona, do riso e do choro, da amargura, da solidão e da morte? Note-se que falo em incluir questões significativas que atravessam nosso corpo, que nos sacodem, que nos revelam e que nos escondem. Não se trata de incluir o corpo na educação. O corpo já está incluído na educação. Pensar o lugar do corpo na educação significa evidenciar o desafio de nos percebermos como seres corporais.

Lembro aqui da dança *Butoh*, para a qual o corpo não é o instrumento para a dança, o corpo já é dança. Conviver com a materialidade, com a efemeridade do corpo e suas paixões tem sido o desafio das mais distintas elaborações do conhecimento ocidental, seja na filosofia, seja na ciência, seja na arte ou seja

na educação. As paixões estão relacionadas aos sentidos, aos desejos e às necessidades do corpo, já a ideia de civilização se relaciona ao princípio de dominar a natureza. Sendo o corpo humano também natureza, elemento da *physis*, o princípio civilizador aplica-se aos processos corporais, à materialidade do corpo. Esse princípio autoriza uma série de intervenções, práticas corporais e também uma série de interdições corporais que modelam o corpo e nos fazem questionar sobre que corpo podemos ter hoje.

As novas tecnologias reelaboram a convivência com o corpo, desde as interfaces de comunicação que prescindem da presença corporal direta às modificações corporais possibilitadas por cirurgia plástica, implantes, transplantes de órgãos, entre outras. Por sua vez, a mídia elabora discursos sobre o corpo, divulgando modelos estéticos e um arsenal de produtos, moda e espaços para modelar o corpo. Há uma grande exposição do corpo, incentivando o consumo e atuando sobre os desejos do ser humano. Enfim, estão disponíveis interfaces que possibilitam inúmeras transformações corporais. Uma nova cultura do consumo estabelece-se com base na imagem do corpo que podemos ter, desde que atendamos à exigência de rotinas de exercícios, dietas, cosméticos, terapias, cirurgias, entre outras

preocupações com a imagem e a auto expressão (NÓBREGA,2001).

Mas o corpo que tenho corresponde ao corpo que sou? O corpo é uma evidência que acompanha todo ser humano, do nascimento à morte. A partir de quando e por quais motivos surge o interesse pelo corpo? Esse interesse é antigo. Da magia à ciência, passando pela religião e por diferentes disciplinas, encontramos o desejo de conhecer o corpo e seus processos misteriosos, seus humores, seus ritmos, sua linguagem. Espaço tanto biológico quanto simbólico, o corpo é o traço mais significativo da presença humana. Pesquisar seus segredos tem sido o objeto de muitas culturas. O corpo como espaço recortado por práticas de saber, de poder, de subjetivação, instituídas por diversas disciplinas, não poderia, a meu ver, ser abordado em sua totalidade. A ciência, a filosofia e a educação, cada uma à sua maneira, criaram discursos sobre o corpo; os discursos, por sua vez, transformam-se em atos, em agenciamentos ou em usos do corpo nas diferentes instituições. Em geral, os agenciamentos operam pelo princípio civilizador, impondo a necessidade de controle do corpo.

Precisamos desenhar novos mapas para compreender a geografia do corpo com sua espacialidade diferenciada. Esta é possível porque

o corpo se move e, ao mover-se, coloca em cena diferentes possibilidades de abordagem, diferentes lugares, com diferentes perspectivas espaciais e temporais: do biológico ao pós-biológico, da reversibilidade da cultura como carne do mundo à carne como aspecto simbólico e transcendente do humano; dos sentidos que a historicidade cria em narrativas temporais distintas; dos encontros e desencontros que constituem a nossa existência.

Considerando a extensão do conceito de corporeidade, as diferentes disciplinas ou pedagogias, ao intervir sobre o corpo, precisam considerar que o corpo que tenho é, também, o corpo que sou. Além disso, precisam considerar que os padrões de ser e de viver, colocados por nossa condição corpórea, são bem mais flexíveis que os dispositivos normalizadores das instituições. Assim, por meio dessas práticas sociais, possamos, quem sabe, transgredir, impulsionados pela paixão, para compor uma nova perspectiva de vida mais ética e mais estética.

Uma leitura impressionou-me muitíssimo sobre a presença do corpo na educação. Trata-se do relato de Cação Fontana sobre sua professora de inglês, à época do colegial. O que mais a impressionava, além da postura impecável e do ar professoral, era o fato de que a senhorita Fobé lia para os alunos.

“Diferentemente de todos os outros professores com quem convivera até então”, declara Cação Fontana, “essa mulher lia para nós”.

Lia, declamava e, enquanto o fazia, seus olhos e sua voz transmutavam-se. A professora transformava-se em intérprete. O texto transformava-se em acontecimento (...). Lendo de viva voz, a professora instaurava na sala de aula uma relação sensível com o texto, mediada por sua paixão pela palavra e pela cálida corporeidade de sua voz, provocando nossa atenção de alunos e de leitores para a dimensão sensorial que a palavra oral guarda e cujas influências foram reconhecidas por todos os que desde a Antiguidade se preocuparam com a eficácia da palavra (...). Era a lógica mesma da fala professoral que aquela mulher implodia, deixando que a literatura prevalecesse sobre a pedagogização, que a paixão pela palavra prevalecesse sobre a homogeneização dos sentidos, a emoção da experiência sobre o saber que vale por si mesmo, a corporeidade pulsante sobre a negação do corpo. Tanto assim que dela e com ela aprendi algo que nunca enunciou: um princípio educativo de extrema corporeidade – a paixão de ensinar – sintetizada em uma expressão do poeta soviético Iessênin, citado por Kusnet: se você não estiver ardendo, não

poderá inflamar ninguém (FONTANA, 2001, p. 48-50).

Essa compreensão de corporeidade poderá incendiar a paixão de ensinar e aprender como princípio educativo, visível nos gestos, no tom de voz, na palavra, no olhar, no silêncio, na impaciência e na quietude, no riso e no choro, no medo e na ousadia, no abraço, na proximidade e na distância. A agenda do corpo na educação e no currículo deverá necessariamente alterar espaços e temporalidades, considerando o ato educativo um acontecimento que se processa nos corpos existencializados, que é atravessado pelos desejos e pelas necessidades do corpo e que, seguramente, não é propriedade de nenhuma disciplina curricular, mas que pode oferecer-se, não sem resistência, como projeto de inusitadas colaborações nesse espaço e tempo da educação que compreendemos como currículo.

Certamente, coloca-se o desafio de pensarmos um currículo mais flexível no sentido rizomático proposto por Deleuze & Guattari (1995), com conexões, rupturas, múltiplas entradas, novos territórios a serem explorados, sem buscar sínteses apaziguantes, fundamentos únicos, hierarquização, mas percebendo linhas de fuga que apontem para novas e insuspeitas direções, espaços e lugares

que acolham a corporeidade e, com ela, a intensa paixão de conhecer.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. Prefácio. In: ERASMO, DE ROTERDÃ. **A civilidade pueril**. Lisboa: Estampa, 1978.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v.1.
- DESCARTES, R. **Discurso do método. As paixões da alma**. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores).
- DE ROTERDÃ, E. **A civilidade pueril**. Lisboa: Estampa, 1978.
- ELIAS, N. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. v.1.
- FONTANA, R. C. O corpo aprendiz. In: CARVALHO, Y.M.; RUBIO, K. **Educação física e ciências humanas**. São Paulo: Hucitec, 2001.
- MANACORDA, M.A. **História da educação: da Antiguidade aos nossos dias**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Campinas: Psy, 1995.
- MERLEAU-PONTY, M. **A estrutura do comportamento**. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. Lisboa: Veja, 1997.

MONTAIGNE, M. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os pensadores).

NÓBREGA, T.P. **Para uma teoria da corporeidade**: um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo. 1999. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP), Piracicaba.

NÓBREGA, T.P. **Corporeidade e educação física**: do corpo-objeto ao corpo- sujeito. Natal: UFRN, 2000.

NÓBREGA, T.P. Agenciamentos do corpo na sociedade contemporânea: uma abordagem estética do conhecimento da educação física.

Motrivivência, Santa Catarina, v. 12, n. 16, p. 53-68, mar. 2001.

REALE, G.; ANTISERI, D. **História da filosofia**: do humanismo à Kant. São Paulo: Paulus, 1990. v.2.

REVEL, J. Os usos da civilidade. In: ARIÈS, P.; DUBY, G. **História da vida privada**: da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROUSSEAU, J.-J. **O Emílio ou da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SOARES, C. **Imagens da educação no corpo**. Campinas: Autores associados, 1998.

VARELA, F. Vinte anos depois prefácio. In: MATURANA, H.; VARELA, F. **De máquinas e seres vivos**. 3. ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

VARELA, F. et al. **Embodied mind**: cognitive science and human experience. London: MIT, 1996.

CAPÍTULO 4 – DE QUANTOS ANOS PRECISA UM ARTISTA PARA PODER FALAR COM SUA PRÓPRIA VOZ? NOTAS, MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS COM A EDUCAÇÃO DE CRIANÇAS¹¹

A DONA LÓGICA DA RAZÃO

Maurice Merleau-Ponty nasceu no dia 14 de março de 1908, na França. Seu pai foi morto durante uma batalha da I Guerra mundial, em 1914. Foi educado por sua mãe, vivendo em companhia de uma irmã e um irmão mais velho. Apesar da perda do pai, Merleau-Ponty parece ter tido uma infância feliz, como observamos quando se refere a sua doce contingência natal em algumas passagens da *Fenomenologia da Percepção*. Ao escrever aquela que é considerada sua principal obra, aos trinta e sete anos, Merleau-Ponty reafirma a sua ligação com a infância, com sua história de vida, com a própria compreensão de história como uma visão sobre o tempo. Diz o filósofo:

11 O título desse artigo inspira-se em Malraux apud Merleau-Ponty (2006). O texto apresenta questões, desafios e reflexões sobre a educação de crianças, por meio de algumas experiências vividas como professora, bem como na condição de pesquisadora, cuja referência de pensamento encontra na leitura fenomenológica de Merleau-Ponty um importante horizonte de sentidos. Esse texto foi originalmente publicado no livro: CAPISTRANO, N; PONTES, G. (Org.). **O ensino de arte e educação física na infância**. Natal: Paideia/MEC/UFRN, 2008, v. 4, p. 9-23.

É no presente que compreendo os meus vinte e cinco anos primeiros como uma infância prolongada que devia ser seguida por uma servidão difícil, para chegar, enfim, à autonomia. Se me reporto a esses anos, tais como os vivi e os trago em mim, sua felicidade recusa-se a deixar-se explicar pela atmosfera protegida do ambiente familiar, é o mundo que era mais belo, as coisas que eram mais atraentes, e nunca posso estar seguro de compreender o meu passado melhor do que ele se compreende a si mesmo quando o vivi, nem fazer calar seu protesto. A interpretação que lhe dou está ligada à minha confiança na psicanálise; amanhã, com mais experiência e mais clarividência, talvez eu a compreenda de outra maneira e, conseqüentemente, construa de outra maneira o meu passado (MERLEAU-PONTY, 1945/1994, p.463).



Imagem 1 – Merleau-Ponty com sua filha nas ruas de Paris

Fonte: IMBERT, 2005

Maurice Merleau-Ponty foi o pai de Marianne. Em fotografias da década de 1950, podemos vê-lo passeando com a filha, de mãos dadas, pelas ruas de Paris ou pelas ruas de Aix Provence, em um dia de verão. Nesse mesmo período, Merleau-Ponty lecionava na Sorbonne, em Paris, ocupando a cadeira de Psicologia e Pedagogia da criança. Os resumos desses cursos, ministrados na Sorbonne, entre 1949 e 1952, foram reunidos e publicados na França e no Brasil¹². Nesses cursos, Merleau-Ponty ocupa-se com questões da consciência e da linguagem infantil e com a posição da Pedagogia em relação às disciplinas científicas, em particular a Psicologia¹³.

Entre 1942 e 1945 publica duas importantes obras: *A Estrutura do comportamento e Fenomenologia da Percepção*¹⁴, ambas voltadas

12 Esses cursos mereceram duas publicações em língua portuguesa: pela Editora Papyrus em 1990, em dois volumes, e pela Editora Martins Fontes, em 2006.

13 Note-se que o momento histórico da Pedagogia, na década de 1950, é marcado pela renovação pedagógica e pedagogia ativista, pelos modelos de pedagogia marxista e pelo crescimento científico da pedagogia como mostra Cambi (1999). É esse o contexto no qual se estabelece a crítica de Merleau-Ponty à Pedagogia em sua compreensão do pensamento e da linguagem da criança. O filósofo irá apresentar considerações de uma abordagem fenomenológica nesse campo.

14 Essas obras podem ser encontradas em língua portuguesa, nas publicações da Editora Martins Fontes de 1994 e de 2006, respectivamente.

para a reflexão sobre o corpo e a consciência, obras que marcaram sua atuação como professor. Em 1949, assume a cadeira de Psicologia e Pedagogia na *Sorbonne*, sendo substituído por Piaget, em 1952, ao assumir a Cátedra de Filosofia no *Collège de France*. Essas experiências como professor de importantes instituições de educação e pesquisa, irão fazê-lo rever as suas teses iniciais e sua aproximação com a filosofia da consciência. Ao acompanharmos o percurso de Merleau-Ponty iremos perceber o afastamento desse projeto inicial e a indicação de novos rumos em sua filosofia, cuja intensificação da experiência corporal é emblemática e tem influenciado, desde a década de 1950, importantes e célebres pensadores (MERLEAU-PONTY, 1964/1992; MERLEAU-PONTY, 1969/2002; MERLEAU-PONTY, 2000).

Nesse período, destaca-se a polêmica entre os que defendiam a postura fenomenológica e os que defendiam a epistemologia genética.

Piaget conta com humor ter lido em uma das provas, quando do primeiro exame que aplicou aos alunos de Merleau-Ponty, a seguinte frase: Piaget não entendeu nada como provou o professor Merleau-Ponty”, referindo-se as críticas aos estágios do pensamento propostos por Piaget. (COELHO JR. & CARMO, 1991, p.81)

Distante dessa polêmica, Merleau-Ponty preparava-se para sua eleição *no Collège de France*, ocorrida em janeiro de 1952.

Nos cursos ministrados na Sorbonne, Merleau-Ponty ocupa-se, entre outras questões do debate, sobre a consciência e sobre a linguagem infantil, refletindo a respeito da posição da pedagogia em relação às disciplinas científicas, em particular com a psicologia. Nesses cursos, dialoga com vários autores, em especial com Piaget e Wallon, mas também com os estudos socioculturais de Lévi-Strauss, Margareth Mead, Marcel Mauss, com a psicanálise de Freud e de Lacan e com a fenomenologia de Husserl e de Sartre.

Merleau-Ponty apresenta uma crítica ao pensamento de Piaget e ao modo como este percebe a lógica da criança, discutindo outras possibilidades de compreensão da infância. Embora reconheça a contribuição dos estudos de Piaget, em especial sua observação das crianças, o filósofo problematiza teses da psicologia genética e sua influência na educação, destacando que nessas áreas a criança, vista pelo adulto, transforma-se em objeto de conhecimento, havendo a necessidade de subverter essa lógica, considerando a história, os afetos, os fenômenos da linguagem e da comunicação (MERLEAU-PONTY, 2006).

Para Piaget, até cerca de sete anos, a linguagem é auto expressão e não comunicação. Isso acontece por causa da linguagem egocêntrica, sendo a ecolalia uma de suas manifestações. Como em um jogo, a criança repete as palavras e com essa repetição ela amplia sua conduta, sente prazer em exercitar a linguagem com manifestação da vida imaginária (MERLEAU-PONTY, 2006).

Vale registrar que Merleau-Ponty não faz uma crítica voraz ao pensamento de Piaget, pois essa não é a sua maneira de fazer filosofia. Em seu método, as teorias, os conceitos, os autores e as experiências são consideradas segundo um modo rigoroso que permite reconhecer a lógica interna das obras e suas contribuições. Em *Psicologia e Pedagogia da Criança*, o autor problematiza bases filosóficas e científicas de uma psicologia naturalista e criticista, assimilada também pela pedagogia, cuja distância das experiências vividas transformam-nas em esquemas de pensamento, categorias lógicas do entendimento. Para a fenomenologia de Merleau-Ponty, essas experiências são compreendidas no acontecimento existencial, na experiência da intersubjetividade, da história, do imaginário, dos afetos, da expressão do corpo.

Os poemas de Manoel de Barros expressam bem essa argumentação feita por Merleau-Ponty sobre a

linguagem e o pensamento da criança. Em *Poeminha em Língua de Brincar*, o poeta conta-nos a história de um menino que tinha no rosto um sonho de ave extraviada e que falava em língua de ave e de criança. O menino sentia mais prazer de brincar com as palavras do que pensar com elas. Gostava de fazer floreios com as palavras, pois aprendera no circo que a palavra tem que chegar a grau de brinquedo, para ser séria de rir. Ao brincar com as palavras, o menino criava suas histórias. Mas, certa vez, encontrou em seu caminho a Lógica, descrita pelo poeta/menino como a *Dona Lógica da Razão*. Com a palavra, o *menino/poeta*:

Nisso que o menino contava a estória da rã na frase
Entrou uma dona Lógica da razão.

A Dona usava bengala e salto alto.

De ouvir o conto da rã na frase a Dona falou:

Isso é língua de brincar e é idiotice de criança

Pois frases são letras sonhadas, não têm peso,

Nem consistência de corda para aguentar uma rã
em cima dela.

Isso é língua de raiz – continuou

É língua de faz-de-conta

É língua de brincar! (...) (BARROS, 2007, p. 6;7)

Ao refletir sobre a criança, seu pensamento e sua linguagem, Merleau-Ponty, assim como o

poeta Manoel de Barros, não separam o sensível e o inteligível, a palavra e o brinquedo, a filosofia e a arte, a educação e a cultura. Para a fenomenologia, o aspecto auto expressivo e imaginário da linguagem da criança não é um problema ou uma forma menor de expressão. Piaget considera essa fase como negativa, a ser superada por formas lógicas, não reconhecendo que o fenômeno também está presente na linguagem do adulto, na poesia, por exemplo, posto que a passagem para uma linguagem objetiva também pode ser considerada como empobrecimento (MERLEAU-PONTY, 2006).

Outra consideração feita pelo filósofo diz respeito à pedagogia e sua subordinação à psicologia e à moral, sendo necessário considerar a história, posto que “a criança é o que nós acreditamos que ela é, reflexo do que queremos que ela seja. Somente a história pode fazer-nos sentir até que ponto somos os criadores da mentalidade infantil. Ela nos mostra as variações concomitantes e nos faz sentir, por exemplo, que as relações de repressão com a criança, que acreditamos fundadas numa necessidade biológica, são, na realidade, expressão de certa concepção da intersubjetividade” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 85).

Aliada ao pensamento de Merleau-Ponty, compreendemos a necessidade de considerar, na

Pedagogia e nas práticas educativas, as discussões da psicanálise sobre a lógica da criança e suas formas de expressão; o reconhecimento da arte e do imaginário na formação do pensamento; bem como, as questões históricas sobre a compreensão de criança e de infância (ARIÈS, 1981).

Para Merleau-Ponty “a criança não é um adulto em miniatura, com uma consciência semelhante à do adulto, porém inacabada, imperfeita - essa ideia é puramente negativa. A criança possui outro equilíbrio, e é preciso tratar a consciência infantil como um fenômeno positivo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.65). Nesse sentido, para além do formalismo, precisamos considerar o jogo, o sonho, a imitação, o imaginário, a afetividade nas práticas educativas. Piaget procura compreender as concepções da criança, traduzindo-as para o seu sistema de adulto, baseado na lógica formal. Para Merleau-Ponty, precisamos abster-se desse vocabulário e desses conceitos do mundo adulto; com essa intenção irá se aproximar do pensamento de Wallon, da história, da psicanálise, da arte moderna e contemporânea, entre outras referências.

Nessa mesma obra, Merleau-Ponty reflete sobre a interpretação de Luquet, o desenho infantil e suas fases: realismo fortuito, realismo intelectual,

realismo visual. Há, nessa interpretação, uma contradição ao afirmar que a criança desenha segundo um modelo interior e por outro lado que seu desenho não tem esquematismo, nem idealismo. Essa descrição negativa está suspensa no postulado da constância, cujo modelo seria a fotografia, pela proximidade com o real.

Luquet e Piaget substituem o mundo visto pela criança pelas categorias do adulto, segundo uma perspectiva realista e geométrica. O mundo da criança é afetivo, sendo o desenho expressão do seu mundo e não uma simples cópia. Para Merleau-Ponty, o jogo, a imitação e o sonho são fenômenos importantes considerados por Freud, Piaget e Sartre, e precisam ser recuperados por uma abordagem fenomenológica da infância. No entanto, as concepções atomistas dos dois precisam ser problematizadas¹⁵.

Essas considerações sobre o processo de conhecimento das crianças são significativas para a educação, em vários sentidos, tais como: a necessidade de não se considerar a criança como um conceito universal, compreendendo sua história de vida e de

15 A concepção de corpo em Freud ainda está vinculada a dos médicos do século XIX e, como tal, é um prolongamento da filosofia mecanicista do corpo. No entanto, ao empenhar-se em demonstrar que não há um centro espiritual e uma periferia de automatismos, Freud irá mostrar o significado psicológico do corpo, a sua lógica secreta ou latente (MERLEAU-PONTY, 1960/1991; 1945/1994).

sua família; a necessidade de se valorizar a lógica da criança, sem considerá-la como sendo incompleta; a necessidade de se considerar o imaginário como um fenômeno inerente ao processo de conhecimento; a necessidade de se considerar o conhecimento do corpo como condição de aprendizagem; a necessidade de se compreender e valorizar a comunicação, a fala e as demais expressões das crianças; a necessidade de se considerar a autonomia da pedagogia em relação às disciplinas científicas, ao mesmo tempo em que se coloca a necessidade de abertura da reflexão pedagógica para as experiências vividas das crianças e para as dinâmicas do conhecimento contemporâneo, da vida social e da cultura.

MEMÓRIAS, EXPERIÊNCIAS, CONHECIMENTOS...

De quantos anos precisa um artista para poder falar com sua própria voz? Essa pergunta me fez recuperar muitas experiências com o ensino de crianças. Fui professora de crianças por muito tempo. Comecei cedo, ainda na adolescência. Quando cursei a faculdade de Educação Física, sempre me identifiquei com esse nível de ensino, ainda sob o foco das atividades recreativas¹⁶.

16 Refiro-me às aulas da Professora Rita Luzia de Souza Santos, em 1986, no curso de Licenciatura em Educação Física, cuja natureza nos convocava ao brincar e à alegria e que, seguramente, diferenciava-se das abordagens tecnicistas predominantes na época no campo da Educação Física. Também como estudante

Como professora, dediquei-me ao ensino de crianças nas aulas de educação física em escolas da rede privada da cidade de Natal. Só alguns anos depois o tema do *lúdico* foi incorporado aos discursos e práticas dessa área, cuja natureza instrumental merece uma reflexão específica e, por essa razão, não será tratada neste artigo. Outras experiências aconteceram e minha carreira de professora e pesquisadora tomou outras direções, contornos, pertencimentos e devires.

Separada do tempo, distante dessas experiências primeiras, volto a lidar com o tema da criança e da infância, em duas experiências como professora universitária: a primeira na coordenação do vídeo *Jogo, ludicidade, ritmo e expressão*¹⁷, no ano de 2005, e a segunda experiência na disciplina *Educação Física no ensino infantil*, em 2006. Essas experiências permitiram trazer à tona memórias

do curso de Educação Física, participei de Colônias de Férias, como monitora das turmas menores, com crianças de 5 e 6 anos. Essas Colônias de Férias foram organizadas pelo Professor Ageu Almintas, em Natal e em cidades do interior do Rio Grande do Norte, como Santa Cruz e Santo Antônio do Salto da Onça. Essas experiências são muito significativas em minha formação profissional.

17 Esse trabalho de coordenação foi realizado em parceria com Naire Capistrano, professora do NEI (Núcleo de Educação da Infância)/UFRN. Participaram do Projeto as professoras e crianças do NEI, estudantes e professores da Escola Municipal José do Patrocínio, o diretor de teatro Lenilton Teixeira, o diretor de cinema e diretor do Vídeo Buca Dantas e o pesquisador e professor da UNP João Carlos Neves de Souza e Nunes Dias. O referido vídeo constituiu-se como um dos materiais didáticos produzidos pelo Paideia.

da infância, o sentimento de ser criança e de ser professora de crianças como um ato fundamental nesse processo educativo, lúdico e humano.

A intenção do referido vídeo é apresentar possibilidades de compreensão do fenômeno lúdico na educação escolar, por meio do jogo, do ritmo e da expressão como fenômenos intimamente relacionados ao corpo e sua capacidade de comunicação. Uma comunicação de natureza sensível, atravessada por uma atitude não dicotômica entre a sensorialidade e a palavra, posto que não há separação entre pensamento e processos corporais. Essa compreensão encontra referências na fenomenologia, como já afirmei em outros escritos. Dessa maneira:

Cada gesto, cada inflexão vocal, mostra horizontes de sentidos, por isso precisamos ser sensíveis aos fios de silêncio com que é tramado o tecido das práticas corporais. Por que me movo? Por que danço? Porque corro? Por que jogo? Minha hipótese, construída com base na fenomenologia, é de que nesse movimento reafirmamos, resignificamos nossa existência. Admitimos que seja próprio do gesto humano significar para além de sua simples existência de fato, por isso pintamos, dançamos, jogamos. Nesse movimento configura-se a linguagem do corpo e das práticas corporais.

As práticas corporais constituem-se formas da ação humana por meio da qual o corpo expressa e comunica através de uma linguagem própria, a linguagem do gesto, a relação com a natureza, com a cultura, com a história. (NÓBREGA, 2004, p.15)

Jogo e brinquedo, a música de Chico Buarque e as brincadeiras de roda são algumas dessas possibilidades de expressão da linguagem corporal, apresentadas no vídeo. Formas de brincar e aprender sobre o corpo, a linguagem, a arte, a educação física e outros conhecimentos que contribuem para compreendermos nossa condição humana e nossas relações afetivas e sociais. As imagens mostram que o universo lúdico atravessa as fronteiras disciplinares e permite o diálogo entre os saberes cultura, da arte, da educação física, entre outros. Saberes sensíveis produzidos no corpo das crianças, das professoras e dos professores que disponibilizaram para nós suas experiências, suas compreensões sobre o jogo, o fenômeno lúdico e a educação de crianças.

De quantos anos precisa um artista para poder falar com sua própria voz? Ali no NEI, ao observar as crianças, o trabalho das professoras, o espaço percorrido, a disposição dos objetos, as cenas do vídeo, encontrei algumas pistas para responder a essa questão. As crianças do NEI têm voz, cantam,

sentem, pensam, conhecem, constroem mundos. Não estão à espera de etapas desenvolvimentistas que as autorizem a pensar, cantar, interpretar, sonhar, imaginar. As crianças são como o personagem descrito pelo poeta: meninos e meninas que brincam com as palavras, com as canções, com os gestos.

A observação de crianças, uma vez reduzida às categorias do entendimento, torna-se um pouco mais pobre, um pouco menos vibrante. Por essa razão, percebe-se o desafio da pesquisa e do ensino em geral e, por consequência, a educação de crianças em compreender as relações teoria e prática como jogo, cujas peças - conceitos, noções e estratégias - são brinquedos de armar, são pedrinhas *sérias de rir*.

No vídeo, os depoimentos dos professores e das professoras aliam-se a uma percepção do jogo e do ato de brincar como experiências construídas socialmente e que são repetidas, ampliadas e modificadas nos processos educativos. Seja por meio da imaginação, da ordenação de regras, da repetição de eventos, as cenas são atravessadas pela ludicidade, pelo sentimento de criação e liberdade, de construção e de desconstrução da ordem e da medida; bem como da afirmação do jogo como expressão, comunicação, educação.

A segunda experiência mencionada refere-se à atividade denominada *Memórias da Infância*¹⁸. Passo a descrevê-la, mantendo a estrutura que trabalhamos na aula com os estudantes da Licenciatura em Educação Física, no ano de 2006.

ATIVIDADE DESENCADEADORA



Imagem 2 – Eu e meu velocípede

Fonte da autora

- Com as fotografias escolhidas, montar um conjunto fotográfico, dispondo as fotografias em um papel (madeira, cartolina).
- Percorrer os painéis, apreciando os conjuntos fotográficos.
- Em grupo, responder as seguintes questões propostas, relativas às memórias e representações da infância.

18 Essa experiência foi adaptada do trabalho proposto por BRUNO & SAMAIN, 2006.

QUESTÕES PARA O GRUPO

- Qual a disposição espaço-temporal escolhida para montar os conjuntos fotográficos (linear, circular, em espiral)?
- As fotografias são coloridas ou em preto & branco?
- Que representações essas fotografias contêm: como as crianças estão representadas, quem ou o que aparece nas fotos, quais as situações vividas, há objetos, brinquedos, animais?



Imagem 3– Brinquedos de minha infância.

Fonte: arquivos da autora.

QUESTÕES INDIVIDUAIS

- Por que escolheram essas fotografias?
- Nesse conjunto, quais as fotografias que não poderiam faltar?
- Que memórias essas fotografias despertam?

São memórias quentes:

São memórias que fazem rir:

São memórias que fazem chorar:

São memórias que valem ouro:

São memórias de conforto e desconforto:

A realização da atividade possibilitou um encontro com a infância e com suas representações sociais, históricas e afetivas. As fotografias revelam fragmentos do que foi vivido e apresentam aquilo que queremos guardar da gente e que pensamos em mostrar para os outros. A fotografia é um suporte da memória e a representação oral-narrativa implica em um exercício de reconstrução do imaginário e das histórias de vida. Na atividade, complementamos as imagens com a narrativa oral para desencadear outras percepções do imaginário e da subjetividade.

Para Bruno & Samain (2006), na disposição dos conjuntos fotográficos predomina a disposição linear e cronológica, sob a influência da representação cartesiana do tempo em nossa sociedade. A organização circular remete para uma concepção de tempo mítico, sem começo nem fim, o eterno retorno. Já a disposição em espiral indica uma percepção transgressora ou dialética da realidade, por incluir as contradições e conflitos.

Em nossa experiência, a disposição linear também predominou. Entretanto, ainda que em menor intensidade, disposições em espiral ou sem uma ordenação lógica fizeram-se presentes. As significações disponibilizadas pelos estudantes, ao comentarem sobre suas fotografias e as relacionarem às suas memórias da infância, aproximaram-se dessa significação espacial das fotografias. Alguns afirmaram que foram crianças obedientes às regras, outros foram crianças transgressoras, outros, ainda, que tinham dificuldade para se adaptar, entre outros comentários que indicavam conflitos e/ou lembranças boas e ruins da infância.

As fotografias em *preto & branco* nos remetem para coisas antigas, lembranças do passado. Assim como as fotografias escolhidas implicam em um processo de lembrar e esquecer, o que se quer mostrar ou esconder. As fotos preferidas, que não podem faltar, representam aquilo que nos constitui como sujeitos: nessa experiência, as fotografias possibilitaram um encontro com a infância por meio dos brinquedos, das festas de aniversários, das festas na escola, dos familiares, das histórias lembradas ou esquecidas, daquelas que ficaram guardadas no tempo e que as fotografias fizeram reviver.

As experiências descritas realçam a compreensão fenomenológica apresentada por Merleau-Ponty sobre a criança e seu processo de conhecimento, cuja natureza epistemológica configura-se como um desafio à *Dona Lógica da Razão*, pois como sentenciar o *Menino*, personagem criado por Manoel de Barros e que bem poderia ser qualquer criança castrada em sua força expressiva:

Se o Nada desaparecer a poesia acaba.

E se enterrou na própria casca ao jeito que o Jabuti se interna (BARROS, 2007, passim).

Encontrar a infância em nossas vidas pode ser um exercício de esperança para a educação, no sentido da fabricação de novos registros, novas histórias, outras potencialidades de criação de um mundo onde as palavras sejam, como no circo e na poesia, brincadeiras de crianças: *sérias de rir!* Outro registro, a canção *Saiba*, de Arnaldo Antunes, traduz esse sentimento de maneira lúdica, uma espécie de auto ironia que nos permite rir e pensar:

*Saiba: todo mundo foi neném/
Einstein, Freud e Platão também*

*Hitler, Busch e Sadam Hussein/
Quem tem grana e quem não tem*

*Saiba: todo mundo teve infância/
Maomé já foi criança*

*Arquimedes, Buda, Galileu/
E também você e eu (...)*

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Tradução Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BARROS, M. **Poeminha em língua de brincar**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BRUNO, F. S.; E. Imagens de velhice, imagens da infância: formas que pensam. **Caderno cedes**, vol.26, n.68, p-9-20, jan./abr., 2006.
- CAMBI, F. **História da pedagogia**. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.
- COELHO JR.; N. & CARMO, P. S. **Merleau-Ponty**: filosofia como corpo e existência. São Paulo: Escuta, 1991.
- IMBERT, C. **Maurice Merleau-Ponty**. Paris: ADPF, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1945/1994.
- _____. **Signos**. Trad. Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1960/1991.
- _____. **O Visível e o Invisível**. 3ª ed. Trad. Artur Gianotti e Armando Mora. São Paulo: Editora Perspectiva, 1964/1992.
- _____. **Parcous-deux** (1951-1961). Paris: Verdier, 2000.
- _____. **A prosa do mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 1969/2002.
- _____. **Psicologia e pedagogia da criança**: cursos da Sorbonne (1949-1952). Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- NÓBREGA, T. P. A linguagem do corpo na educação. **Anais do I encontro nacional de arte e educação física**. Natal, dezembro de 2004.

CAPÍTULO 5 – O CORPO É SEXUADO: ITINERÁRIO DE BUSCA ¹⁹

NOTAS SOBRE A FENOMENOLOGIA DO CORPO

Nosso século apagou a linha divisória entre o corpo e o espírito e vê a vida humana como espiritual e corporal de parte a parte, sempre apoiada no corpo, sempre associada, até nos seus modos mais carnavais, às relações das pessoas. Para muitos pensadores, no fim do século XIX, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século XX restaurou e aprofundou a noção de carne, ou seja, de corpo animado. (MERLEAU-PONTY, 1991b, p. 256)

A experiência do corpo molda e amplia o espaço objetivo, configurando um conhecimento sensível sobre o mundo expresso emblematicamente pela estesia das relações amorosas, dos afetos, da palavra dita e da linguagem poética.

A estesia diz respeito à experiência do corpo no espaço e no tempo, nas relações com a natureza, com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

19 Esse texto foi originalmente publicado nos Anais do II ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE ARTES E EDUCAÇÃO FÍSICA, UFRN, Natal, 2005, p. 94-100.

Uma comunicação marcada pelos sentidos que a sensorialidade e a historicidade criam, numa síntese sempre provisória, numa dialética existencial que move um corpo em direção a outro corpo.

A síntese do corpo, sempre incompleta, provisória e aberta, diz respeito a espacialidade do corpo, seu volume e extensão. Todavia, o corpo do qual falamos na fenomenologia não se resume ao universo mecânico da extensão, pois se trata do corpo vivo, sexuado, que deseja, que sofre, que sorri e que fala.

Um exemplo significativo para compreender a síntese do corpo está na relação do corpo com o mundo dos objetos. O uso da bengala, por exemplo, faz com que o mundo dos objetos táteis não comece na epiderme da mão, mas na extremidade da bengala. A bengala, as pressões da mão não são *dados* à maneira empirista, haja vista que a bengala é uma extensão da síntese corporal. Numa visão clássica, esta relação corpo-bengala é explicada pelo esquema estímulo-resposta. Na análise intelectualista, separa-se o signo (objeto bengala) da significação (função de apoiar). Na perspectiva fenomenológica, a bengala foi incluída no esquema corporal e faz parte da estrutura perceptiva. Desse modo, o conteúdo sensível, a forma da bengala, já é dotada de sentido (MERLEAU-PONTY, 1994).

A bengala está incluída na estrutura perceptiva, na relação de comunicação entre o sujeito e o mundo. Mover-se apoiando-se na bengala, altera, corrige, molda e ultrapassa a minha relação com o mundo, o modo como me relaciono com os outros, com o espaço arquitetônico. É nesse sentido que a gestualidade se prolonga em hábito perceptivo, promovendo um certo modo de andar, um uso diferente do corpo, escrevendo outro modo de ser e de existir.

A percepção das cores é outro exemplo. Quando a criança distingue o azul e o vermelho, aprende o conceito mais geral de cor. Essas cores e a cor como maneira particular de vibrar e de esposar o olhar, configura-se como um gesto significativo. “A apreensão das significações se faz pelo corpo: aprender a ver as coisas é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 212).

A espacialidade do corpo é a espacialidade do mundo e a experiência do corpo cria, amplia, interroga o próprio corpo, os objetos, o mundo. Como na obra de arte, nosso corpo é um nó de significações vivas. Cézanne, um poema, um romance, a experiência da obra de arte produz significações mais amplas que a definem como um poema, uma pintura ou um

romance. Pelo sotaque, pelo tom, pelos gestos, as palavras adquirem um suplemento de sentido e essa modulação existencial torna a narrativa significativa.

A metáfora da obra de arte, que diz respeito à configuração plástica, móvel e poética do corpo, realça a procura por novas formas de compreender o mundo, indo além do racionalismo. Nesse sentido, sobre a expressão do mundo: “é preciso que ela seja poesia, isto é, que desperte e reconvoque por inteiro o nosso puro poder de expressar, para além das coisas já ditas ou já vistas” (MERLEAU-PONTY, 1991a, p. 53). Essa estesia do corpo provoca a reflexão e expõe o limite das análises abstratas sobre o corpo e sobre o mundo, buscando suspender os determinismos de toda natureza. Nesse movimento de compreensão, a afetividade coloca-se como um elemento dramático da existência e da operação expressiva da comunicação.

Pela estesia do corpo é possível compreender a experiência vivida em suas múltiplas significações. “Procuramos ver como um objeto ou um ser põe-se a existir para nós pelo desejo ou pelo amor e através disso compreenderemos melhor como objetos e seres podem em geral existir” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 213). Para Merleau-Ponty:

Há uma compreensão erótica que não é da ordem do entendimento, já que o

entendimento compreende percebendo uma experiência sob uma ideia, enquanto o desejo compreende cegamente, ligando um corpo a um corpo. Mesmo com a sexualidade que, todavia, durante muito tempo passou pelo tipo da função corporal, nós lidamos não com um automatismo periférico, mas com uma intencionalidade que segue o movimento geral da existência e que inflete com ela (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 217).

A percepção erótica irá permitir falar de uma significação distinta da significação racionalista, uma forma de compreensão da relação corpo-mundo não da ordem do *eu penso*, à maneira do cogito cartesiano, mas do eu vivo, eu sinto, eu amo. Merleau-Ponty irá interrogar sobre a relação entre a sexualidade e a existência. Não se contentado com as hipóteses que generalizam a significação sexual para todas as esferas da existência, nem as que a diluem nessa mesma existência. Aqui cabe dizer que a compreensão fenomenológica compartilha com Freud a noção de que o sexual não é o genital e a libido não é apenas um instinto, ou seja, uma atividade naturalmente orientada a fins determinados. Porém, embora não possamos ultrapassar a sexualidade, não podemos dizer que ela é figurada em seu centro por representações inconscientes.

“O inconsciente é o sentir mesmo, já que o sentir não é a posse intelectual daquilo que é sentido, mas sim, despossessão de nós mesmos em seu proveito, abertura àquilo que em nós não é necessário pensar para compreender”(MERLEAU-PONTY, 1968, p. 178-179).

Esse reconhecimento da psicanálise ocorre sobretudo pela intenção de Merleau-Ponty em não falar de *consciência*, pois isso seria retomar o dualismo e admitir um setor central, espiritual e, de outra parte, uma periferia de automatismos para as condutas humanas. Ao abordar essas noções, não deixa de se referir à noção de inconsciente, como sendo algo inexistente entre nós mesmos e o organismo, um saber informulado como podemos perceber na citação que segue:

Quaisquer que tenham sido as declarações de princípio de Freud, as investigações psicanalíticas resultam de fato não em explicar o homem pela infra-estrutura sexual, mas em reencontrar na sexualidade as relações e as atitudes que anteriormente passavam por relações e atitudes de consciência, e a significação da psicanálise não é tanto a de tornar biológica a psicologia quanto a de descobrir um movimento dialético em funções que se acreditavam “puramente corporais”, e reintegrar a

sexualidade no ser humano. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 218)

A concepção de corpo em Freud ainda está vinculada a dos médicos do século XIX e, como tal, um prolongamento da filosofia mecanicista do corpo. No entanto, ao empenhar-se em demonstrar que não há um centro espiritual e uma periferia de automatismos,

Freud irá mostrar o significado psicológico do corpo, a sua lógica secreta ou latente. Logo, já não é possível falar do sexo enquanto aparelho localizável no corpo enquanto massa de matéria. Nem causa, nem simples instrumento ou meio, eles são o veículo, o ponto de apoio, o volante da nossa vida. Com a Psicanálise o espírito introduz-se no corpo, assim como, inversamente, o corpo introduz-se no espírito. (MERLEAU-PONTY, 1991b, p. 259)

Outro aspecto importante sobre o corpo como ser sexuado está no fato de que, comumente, o ser humano não mostra seu corpo e, quando o faz, é ora com temor, ora com a intenção de fascinar. Parece-lhe que o olhar estranho que percorre seu corpo rouba-o de si mesmo ou que, ao contrário, a exposição de seu corpo vai entregar-lhe ao outro sem defesa, e agora é o outro que será reduzido à escravidão (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 230).

Asexualidade é dramática porque nela engajamos nossa vida pessoal. Trata-se, portanto, de considerar que há osmose entre sexualidade e existência, numa dialética dramática de um corpo em direção a outro corpo. “As contradições do amor ligam-se a um drama mais geral que se refere à estrutura metafísica de meu corpo, ao mesmo tempo objeto para o outro e sujeito para mim” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.231). Sendo o homem uma ideia histórica e não uma espécie natural, a existência humana é, para sempre e ao mesmo tempo, necessidade e contingência. Nessa compreensão da contingência, “ninguém está a salvo e ninguém está perdido” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 236). A afetividade constitui-se, portanto, como mobilizadora da nossa vida pessoal e como operação primordial de significação e de comunicação.

Assim como a sexualidade, a palavra dita é uma maneira de se expressar capaz de ultrapassar dicotomias clássicas entre o sujeito e o mundo, entre o ser e o ter²⁰. Quando digo tenho uma ideia ou tenho medo, a palavra *ter* designa a relação do sujeito com um pensamento ou com uma situação afetiva, ultrapassando o sentido fraco de sua designação como propriedade ou como mercadoria. A palavra dita ocupa todo o espaço, a fala se transforma

20 Ter no sentido fraco, que designa uma relação de propriedade, assim como o ser no sentido fraco como coisa ou predicação (MERLEAU-PONTY, 1994).

em gesto. O mesmo ocorre com a música, quando somos tomados por uma sonata, uma ária ou uma canção popular.

Corpo, afeto e linguagem são organizadores da nossa condição humana, de nosso encantamento sensorial e histórico na infinita tarefa de imprimir sentidos aos acontecimentos. Por meio dos afetos, do amor, da sexualidade podemos compreender a nossa sociedade, a cultura, as práticas educativas em relação a nossa corporeidade. As notas que se seguem trazem apontamentos que buscam esclarecer essas questões.

NOTAS SOBRE O AMOR E SOBRE A SEXUALIDADE

A sexualidade socializada na família nuclear, em que o amor une indissolivelmente os cônjuges entre si e seus filhos, é uma prática, no sentido que Michel Foucault atribui a esse termo. Significa que ela é o produto de um estado da sociedade e que, com sua mudança, esse estado também muda. Prática ideal, naturalmente, visto que os amores e as amizades morrem (ou podem morrer). Essa percepção do efêmero - ou seu reconhecimento - é uma das grandes novidades da vida privada a partir dos anos 20 (VINCENT, 2003, p. 385).

Os gregos entenderam o amor como uma força unificadora e harmonizadora baseada no amor sexual, na política e na amizade. Platão nos deu o primeiro tratado sobre o amor. No Banquete, afirma que o amor é falta, insuficiência e a mesmo tempo desejo e, como tal, dirige-se para a beleza e para o bem, havendo diferentes formas de amor.

Na cultura medieval, a preocupação com o corpo humano, marcante na antiguidade grega clássica, foi obscurecida pela preocupação com a alma. O corpo deixou de ser situado nas questões primordiais do ser, a não ser no sentido proibitivo. A ideia do pecado original confere uma nova sensibilidade ao corpo, à nudez, à sexualidade, criando-se novos códigos proibitivos, desde o vestuário aos comportamentos e as práticas médicas do exame ou da inquisição. O historiador francês Jacques Le Goff (*apud* Brown, 1988) afirma que o desbaratamento do corpo (*la dérout du corporel*) marcou o término do mundo clássico e o início da idade média. Do corpo agora era exigido a renúncia, o ascetismo, cuja expressão emblemática está no corpo virginal de Maria.

No Renascimento, o corpo volta à cena pública e sua representação mais significativa ocorre a partir da representação do teatro anatômico. As práticas de dissecação, agora permitidas, ainda que com

restrições, revelam o interior do corpo, seus humores outrora misteriosos. A materialidade do corpo desperta novos sentidos, novas especulações científicas e artísticas, metaforizadas na figura de Leonardo da Vinci ou de anatomistas famosos como Vesálios. A secularização trouxe outras formas de compreensão do corpo, a partir da anatomia. A dissecação de corpos, prática proibida, era realizada em corpos de mendigos e prostitutas. No Renascimento, o verbo era descobrir e a anatomia, como a nova ciência do corpo, irá contribuir decisivamente para a história do corpo.

A filosofia, a ciência, a religião e a educação colocaram, de diferentes modos, o corpo em segundo plano. Ainda que nos limites impostos pelas regras de civilidade e disciplinamento, o corpo nunca saiu completamente de cena. Precisamos também reconhecer que a nossa sociedade precisou livrar-se de uma verdadeira sacralização dos corpos, o que permitiu conhecê-lo desde o interior até suas relações com o poder (FOUCAULT, 1991). As funções corporais são subtraídas ao campo da civilidade, mas a higiene e a história do asseio corporal tornam-se indício de novas distinções sociais e de uma nova imagem do corpo.

Na cultura ocidental, tudo o que diz respeito à sensibilidade, à percepção e à afetividade está

associado às paixões e como tal foram excluídas da racionalidade. A desconfiança velada contra o corpo e seus afetos rege a classificação dos vários tipos de amor (FEITOSA, 1994, p. 149). O amor apaixonado e o amor romântico ganham nuances específicas que regulam as relações entre mulheres e homens por meio de valores e sentimentos diversos em relação ao corpo e à sexualidade.

A sexualidade pode ser compreendida como o conjunto dos fenômenos ou dos dispositivos relativos à vida sexual, entretanto, o conceito ultrapassa a esfera biológica para incluir as dimensões simbólicas e sociais. “A configuração de um sentimento amoroso, as condutas que ele inspira revelam ao mesmo tempo os sonhos eróticos e as tensões que a sociedade atravessa” (CORBIN, 1991, p. 518).

Nossa civilização produziu um discurso sobre o sexo, não com base em uma arte erótica (*ars erotica*), uma verdade extraída do prazer com a prática e experiência, mas como uma *scientia sexualis*.

Na Grécia, a verdade e o sexo se ligavam na forma da pedagogia, pela transmissão corpo a corpo de um saber precioso. O sexo servia como suporte às iniciações do conhecimento. Para nós, é na confissão que se liga a verdade e o sexo, pela expressão

obrigatória e exaustiva de um segredo individual. (FOUCAULT, 1988, p. 61)

A confissão foi perdendo sua situação ritual e exclusiva, difundiu-se e foi utilizada em toda uma série de relações: crianças e pais, alunos e pedagogos, doentes e psiquiatras. “A *scientia sexualis*, desenvolvida a partir do século XIX, guarda como núcleo o singular rito da confissão obrigatória e exaustiva, que constituiu, no ocidente cristão, a primeira técnica para produzir a verdade do sexo” (FOUCAULT, 1988, p. 67).

As sexualidades múltiplas, as que aparecem com as idades, as que se fixam nos gostos e práticas, as que investem difusamente no relacionamento, as que habitam os espaços definidos, são produtos da interferência de um tipo de poder sobre o corpo e sobre o prazer. Contudo, a arte erótica não desapareceu completamente da civilização ocidental, podendo ser encontrada na multiplicação e intensificação dos prazeres ligados à produção da verdade sobre o sexo, nos livros, consultas e exames, narrativas, fantasias, entre outros fragmentos errantes da *ars erotica* (FOUCAULT, 1988).

Vicent (2003), ao escrever sobre o corpo e o enigma sexual, relaciona a sexualidade à aparência do corpo e a outros códigos sociais como o alimento,

a culinária e a dietética, a saúde, o esporte e o rejuvenescimento. Nesse contexto social de intensa percepção do corpo, a busca pelo entendimento sexual adquire outros contornos, sendo o erotismo o grande acontecimento da vida privada. Os relatórios sobre o comportamento social, tais como o Relatório Kinsey, de 1948 e o Relatório Master e Johnson, da década de 1970, trazem para o espaço público essa percepção erótica, os tabus sexuais, o *habitus* homossexual e a intensificação dos discursos e práticas sobre os relacionamentos e os comportamentos de homens e mulheres no que diz respeito ao corpo e à vida sexual.

O conjunto de mudanças sociais relativas à sexualidade configura uma outra percepção da família e do amor. O aumento da expectativa de vida e, portanto, da vida em comum, o erotismo, as estratégias de sedução, a liberdade sexual, as práticas e os discursos sobre a sexualidade também contribuíram para a percepção da efemeridade nos relacionamentos e um novo entendimento sobre a vida sexual e a afetiva. Todas essas mudanças afirmam cada vez mais a tese de Phillippe Ariès sobre a originalidade atual de uma sociedade unissex.

Para Giddens (1993), a sexualidade funciona como uma metáfora para mudanças sociais, sendo o foco para a sua expressão, sobretudo,

em relação ao projeto reflexivo do eu. “Com a emergência da modernidade, a emoção tornou-se de muitas maneiras uma questão de política de vida. No seio da sexualidade, a emoção, como um meio de comunicação, e também de compromisso e cooperação com os outros, é especialmente importante” (GIDDENS, 1993, p. 220).

O cultivo do sentimento é expresso pela sensação corporal não apenas como fenômeno biológico, mas como um fenômeno social e simbólico. Assim, quando dizemos *eu te amo*, reunimos em nosso ser corporal condições biológicas e imaginárias que dão sentido a essas palavras e ao engajamento de nossa experiência afetiva e amorosa.

NOTAS SOBRE A EDUCAÇÃO

Rodolfo aproximava-se de Ema e lhe disse em voz baixa, falando depressa: - Essa conjuração da sociedade não a revolta? Há apenas um sentimento que ela condena? Os impulsos mais nobres e as simpatias mais puras são perseguidos, caluniados e, se duas pobres almas se encontram, enfim, tudo se organiza para que elas não possam unir-se. Tentam, porém, batem asas; chamam-na uma à outra! Oh! Não importa! Cedo ou tarde, daqui a seis semanas ou dez anos, elas se reunirão, elas se amarão, porque a

fatalidade o exige, porque nasceram uma para outra. (FLAUBERT)

As questões do corpo e do amor não estiveram completamente ausentes da educação. Os tratados de civilidade, os romances pedagógicos, as correspondências íntimas, etc., revelam essa presença e, de certo modo, a impossibilidade de excluir tais questões das teorias educacionais. Os mitos de amor e os romances filosóficos e literários marcam a história do pensamento e, como tal, a própria história da pedagogia e da educação. Assim é que Rousseau irá se preocupar com a educação do Emílio, com a educação sentimental de Sofia, o encontro e o desenvolvimento do amor e do casamento (ROUSSEAU, 1995).

Com a laicização dos processos formativos e a presença difusa da educação na sociedade moderna, colocou-se a tarefa de formar um sujeito consciente e empenhado na construção de si mesmo e do mundo social. Nesse contexto, o romance e o teatro constituem-se como instrumentos culturais para as formas do imaginário, abrangendo situações diversas e conforme sentimentos diversos (CAMBI, 1999).

De fato, a educação do corpo e a educação do imaginário não ocorreram separadamente, sendo possível associar o corpo às regras de civilidade e

de higiene, mas também às práticas de leitura e às representações do amor e da sexualidade.

Em sua pesquisa sobre a leitura de mulheres no Rio de Janeiro do século XIX, Moraes (2002) apresenta as viagens em torno de si mesmas propiciadas pela leitura dos romances, nos serões ou na intimidade do quarto.

Maria do Carmo, a normalista, lia *O primo Basílio* e imaginava se pudesse fazer com o Zuza, seu namorado, o mesmo que Luiza e Basílio faziam no romance... Se o corpo fala, se a leitura implica espaços, hábitos e gestos, nessas representações as leitoras regalavam-se absortas com a leitura na intimidade de cada uma, indiferente às solicitações exteriores. (MORAIS, 2002, p. 84)

A construção cultural do corpo está profundamente enraizada na natureza política da sociedade e de suas relações de poder. Diferentes tecnologias políticas de controle do corpo, entre eles os dispositivos sexuais e os exercícios escolares, contribuíram, ao mesmo tempo, para uma objetivação dolorosa do corpo e para a criação de espaços de transgressão (FOUCAULT, 1988; 1991).

De modos diferentes, a filosofia, a psicanálise, a literatura, a música, a televisão, a publicidade, etc.,

nos oferecem distintas compreensões do amor como afastamento ou proximidade do corpo e que podem ser tematizadas na educação em busca de novas partilhas relativas aos papéis sociais e à afetividade.

Considerar o corpo na educação, para além do aspecto racionalista ou instrumental, é uma tarefa que exige um exame radical de nossa relação com os afetos, com a linguagem, com a sexualidade, com os valores. A filosofia de Nietzsche nos coloca a tarefa mais importante a ser realizada pelo ser humano, ou seja, a transmutação dos valores decadentes que permeiam a ação e que só poderá ser compreendida pelos sentidos. Nietzsche viu na expressão artística, sobretudo na música, a melhor representação do uno originário, da comunhão dos humanos entre si e com a natureza, a expressão da mais nobre sabedoria: a de viver (NIETZSCHE, [19...]).

A experiência trágica adquire maior significado na concepção estética apresentada por Nietzsche. O filósofo via na música de Wagner, sobretudo na ópera *Tristão e Isolda*, os elementos de renascimento da tragédia grega, o saber dionisíaco e a vitória de *Eros*. Posteriormente, afasta-se de Wagner, acusando-o de ter se tornado piedoso, niilista. Porém, em sua concepção de corpo, de estética, de conhecimento e de moral, permanece o elemento trágico, reafirmado

pelo espírito dionisíaco, como na embriaguez do amor de Tristão e Isolda: “Quereis ouvir, senhores, um belo conto de amor e morte? É o de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e grande aflição eles se amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele” (BEDIER, 2000, p.1).

O corpo em sua efemeridade marca a experiência trágica da existência humana, da construção do conhecimento e da transmutação dos valores. A atualidade do pensamento de Nietzsche e, ao mesmo tempo, sua capacidade de inquietar e de criar realidades imprevisíveis, não se deixa aprisionar nos esquemas e nos limites do pensamento lógico-formal, mas convida a deixar fluir a sensibilidade e o espírito da arte, em sua capacidade criadora. O corpo é a grande razão, possibilidade de vida e criação da beleza, da alegria, dos valores humanos e do conhecimento.

Na atividade de ensino e pesquisa, tenho refletido sobre a linguagem do corpo, sobre a racionalidade, a sensibilidade e sobre a nossa condição de seres encarnados atados a um mundo no qual nos movemos, e, ao fazê-lo, nos experimentamos como seres humanos e assim nos educamos e educamos a outros. Como possibilidade de tratarmos essas questões no ensino da filosofia, criamos o projeto *cinema, filosofia*

e educação física que tem como objetivo considerar a arte cinematográfica como possibilidade de estimular a reflexão sobre temas filosóficos importantes para a compreensão dos significados das práticas corporais, ampliando, assim, o modo de compreensão da área e dos estudantes por meio do olhar estético sugerido por essa arte²¹. Ao discutir a produção das imagens no cinema, Xavier (1997) afirma que:

As relações entre o visível e o invisível, a interação entre o dado imediato e sua significação torna-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamento, mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável (XAVIER, 1997, p. 367).

21 Alguns filmes e temáticas tratadas: *Carruagens de Fogo* e reflexão sobre a cultura olímpica e a sua influência na construção do corpo e das práticas corporais. *Pra frente Brasil* e reflexão sobre questões sociais e ideológicas do esporte. *Super Size Me* e reflexões sobre as práticas alimentares na cultura contemporânea, sobre corpo, natureza e cultura, gastronomia e dietética. *Billy Eliot* e reflexão sobre corpo, sexualidade e gênero. *Três formas de amar*. Sexualidade, sentimentos, erotismo. É o amor que faz a diferença, ser homem ou mulher é apenas um acidente. *Meninos não choram* e a reflexão sobre a orientação do desejo, as identidades e os preconceitos sociais.

As experiências na disciplina *Consciência Corporal*, ministrada para alunos do curso de Educação Física e de outras áreas, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, têm possibilitado uma compreensão dos dispositivos que regulam a cultura somática e as práticas corporais contemporâneas, bem como se constituído como um espaço para compartilhar experiências significativas que ampliem a nossa relação com o corpo, redimensionando tabus estabelecidos, por exemplo, na experiência do contato humano e de suas significações afetivas. A leitura de textos como os de Montagu (1988) e a vivência de práticas corporais como a *leitura do corpo, massagens, yoga, tai chi chuan*, entre outras, têm ampliado nossa maneira de nos relacionarmos com a nossa corporeidade e com a educação.

Essas duas experiências não esgotam as possibilidades de abordagem, mas expressam a estesia como comunicação afetiva entre as pessoas e têm nos possibilitado redimensionar muitas compreensões sobre o corpo e as práticas corporais, a partir de uma racionalidade na qual a expressão e o expresso são inseparáveis, haja vista que o fenômeno da significação não se aparta do corpo e da existência, mas emerge na experiência do corpo, no gesto, na palavra dita e na sexualidade, como quiasma, entrelaçamento ou nó de sentidos (MERLEAU-PONTY, 1992; 1994).

No mundo da racionalidade técnica, do individualismo e da cultura de consumo, um pensamento como esse pode parecer sem sentido. No entanto, reforçando a tese de Arendt (2001) de que os negócios humanos, entre eles a educação, são urgentes, dado que a cada dia nascem novos seres humanos e com eles a esperança, pensar sobre o corpo e seus afetos pode se constituir como um importante itinerário de busca. A estesia do corpo pode propiciar um espaço para o amor, o riso, a tragicidade da vida na educação. Senão pela sua importância teórica ou metodológica, mas pelo simples fato de que, a cada dia, nascem novos seres humanos, um novo registro, uma nova história. “ Na casa onde nasce uma criança, todos os objetos mudam de sentido, eles se põem a esperar dela um tratamento ainda indeterminado, alguém diferente e alguém a mais está ali, uma nova história, breve ou longa, acaba de ser fundada, um novo registro está aberto” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 546).

REFERÊNCIAS

ARENDR, H. ***A condição humana***. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001

BÉRDIER, J. ***O romance de Tristão e Isolda***. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- BROWN, P. **Corpo e sociedade**: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988
- CAMBI, F. **História da pedagogia**. São Paulo: Unesp, 1999
- CORBIN, A. O segredo do indivíduo. IN PERROT, M. (Org.) **História da vida privada**, vol.4: da revolução francesa à primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- FEITOSA, C. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004
- FLAUBERT. **Madame Bovary**. São Paulo: Nova Cultural, 2002
- FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. 9^a ed. Petrópolis: Vozes, 1991
- _____. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994
- _____. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. IN MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991a
- _____. O homem e a adversidade. IN MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991b
- _____. **O Visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1992
- _____. **Resumé de cours**. Paris: Gallimard, 1968.
- MORAIS, M. A. C. **Leituras de mulheres no século XIX**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002
- MONTAGU, A. **Tocar**: o significado humano da pele. São Paulo: Summus, 1988
- NIETZSCHE, F.W. **A origem da tragédia**. São Paulo: Moraes, [19...]
- PLATÃO. **O banquete ou do amor**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996

ROUSSEAU, J-J. **O Emílio ou da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 1995

VINCENT, G. Uma história do segredo? PROST, A. & VINCENT, G. **História da vida privada**, 5: da primeira guerra aos nossos dias. São Paulo: Companhia das letras, 2003

XAVIER, I. Cinema: revelação e engano. IN NOVAES, A. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PARTE II



INSPIRAÇÕES CORPORAIS...
FILOSOFIA, ARTE E LITERATURA

CAPÍTULO I - A PALAVRA É GESTO, VALSANDO COM O GRUPO DE TEATRO ESTANDARTE²²

Em *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*, Merleau-Ponty (1991) cita o exemplo de Matisse que, ao pintar sua tela, está operando no mundo do gesto e da percepção, configurando uma forma de linguagem. No mesmo artigo, explicita o que, de certa forma, já estava presente na *Fenomenologia da Percepção* (MERLEAU-PONTY, 1945/1994), a relação da linguagem com o repertório gestual, com a expressão corporal e as ambiguidades, melhor dizendo, as lacunas existentes na linguagem e suas diversas possibilidades de interpretação, especialmente em se tratando da linguagem sensível, das artes e, em especial, da pintura.

“Enfim, a linguagem diz, e as vozes da pintura são as vozes do silêncio” (MERLEAU-PONTY, 1991, p.85). Esse silêncio é o silêncio dos gestos, com sua imensa capacidade de criar sentidos, de significar e de “admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior, nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo, verdade” (IDEM, p. 59).

22 Esse artigo foi originalmente publicado nos Anais do IV ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO DE ARTE E EDUCAÇÃO FÍSICA, UFRN, Natal, 2008.

A fenomenologia do sensível é profundamente marcada pelo encontro do olhar com a significação, processo em que não há separação entre a expressão e o expresso, o ato e a significação. Cabe esclarecer a compreensão do sensível, na obra de Merleau-Ponty, que ultrapassa as noções correntes do empirismo e mesmo do romantismo. Considerando a leitura dos textos de Merleau-Ponty, a construção do espetáculo *A Palavra é gesto* configura uma teatralidade cuja experimentação busca transformar a anatomia, liberar-se das condições normais oferecidas pelo corpo e dos hábitos cotidianos e experimentar uma nova atitude corporal, criar uma nova linguagem. Em várias cenas, o corpo equilibra, cai, repete, repete, repete... gira, dança. Os fragmentos corporais aparecem em primeiro plano. Como uma evidência eterna, o corpo permanece em seu mistério, sua variedade, seus poderes. O corpo permanece e desaparece, no real e na imaginação.

No período de montagem do espetáculo, agosto a novembro de 2006, algumas pessoas assistiram aos ensaios e muitas indagavam por que não montar esse trabalho com bailarinos. E por que não com atores? Era a nossa resposta. Além das condições objetivas, em especial a parceria com o Grupo em outro espetáculo (*Uma coisa que não tem nome* - ESTANDARTE, 2005), a aproximação afetiva, conceitual e política

com o professor, pesquisador e diretor de teatro Lenilton Teixeira, contribuiu para essa ação. Além dessas condições, a intuição era a de que investir no gesto em um grupo de bailarinos não provocaria a mesma sensação de inacabamento do corpo ou pelo menos seria mais difícil, haja vista o treinamento técnico existente na dança. No entanto, acho possível essa ação, posto que ela vem sendo experimentada por outros grupos de dança contemporânea. Algo semelhante foi feito também com um grupo de dança na construção do espetáculo *Flor do Lírio*, mas as circunstâncias de 2006 favoreceram o encontro afetivo, pedagógico e artístico com o Estandarte.

O que é uma valsa? Esta foi a pergunta desencadeadora do processo de criação do espetáculo. Imaginação, lembranças, sensações, sentimentos, músicas, compassos, romances, gestos, danças: textos do corpo, comunicações do vivido, do experimentado, do esquecido, do lembrado, do fabricado. As histórias dos atores - *O sonho de valsa, a festa dos 15 anos, o cavaleiro inexistente, a mulher e a rosa, senhoras do baile, sentimentos da beleza e do sublime*, cujo carrossel faz girar o eixo do tempo e da vida. Uma valsa é uma valsa, uma contagem do tempo, um desenho no espaço, uma memória, um desejo, uma raiva, uma dor, um amor, uma flor. As histórias se multiplicam, desdobram-se em outras cenas, outras valsas ao som

de Chico Buarque, da voz visceral de Paulo Autran, da música encantada do grupo Uakti.

A montagem do espetáculo “A palavra é gesto” me trouxe uma experiência bastante gostosa de embarcar no sonho da valsa, uma espécie de mergulho nos movimentos através das recordações ou mergulho nas recordações através da música. A partir do que cada um dos atores percebia da palavra valsa, criamos um mundo de fantasia que nos trouxe momentos gratificantes no Grupo (EDNA PAIVA, atriz, depoimento escrito em fevereiro de 2008).

Além dos textos escritos pelos atores a partir da pergunta *o que é uma valsa*, imagens de Magritte como *Agigante* (1929-30), *Os exercícios do acrobata* (1928) e *A Filosofia na alcova* (1966) foram transformadas em partituras corporais e encadeadas cenicamente. Nas partituras, o acento cinestésico busca reunir palavra, conceito, pensamento, imaginação. O corpo, na pintura de Magritte, quer vestido quer pintado, é cortado, dividido em fragmentos velados e não velados, carne vestida e nua. Nudez abertamente revelada: a da pele, a do rosto e a nudez escondida... Só quando é vista do teatro do corpo é que esta interação se torna visível e então se cumpre a tarefa: esconder, desviar, suprimir, ultrapassar, segurar, transportar, sorrir, expressar, comunicar.

As partituras corporais foram criadas por meio da imaginação e da experiência corpórea dos atores, aliando-se aos ensinamentos de Laban sobre a criação do movimento expressivo. Temas do movimento propostos para o trabalho corporal dos atores e a fabricação das cenas. Espaço, tempo, peso e fluência nuançam as qualidades expressivas do movimento e combinadas com as experiências dos atores figuram os gestos cênicos. Dança? Teatro? Uma experiência do sentido poético do corpo.

O exercício do corpo na poesia, na pintura, na sonoridade do mundo, no silêncio, no ritmo e na melodia, na repetição, na palavra, no gesto. Textos do corpo, leituras de uma natureza corporalmente marcada. O corpo caminha, se afasta, fica.... Os sentidos da poesia do corpo nos afetam de modos diferentes. *O que pode o corpo?* Não sabemos o que pode o corpo em sua potência de afetar e ser afetado. Essa lição aprendida com a filosofia de Espinosa tem influenciado muitas produções artísticas, filosóficas, clínicas e educativas. Esse foco também esteve presente em nossa investigação do corpo e do silêncio dos gestos.

Sem a segurança da noção clássica ou mais recorrente do texto teatral e sem a noção mais recorrente da coreografia ou mesmo sem o treinamento

específico da dança, os atores apresentaram resistências. Porém, ao se disponibilizarem na busca de uma nova linguagem para o seu repertório, puderam criar e comunicar algo de sua experiência e acrescentar suplementos de sentido a poesia do corpo, seja na palavra dita ou no silêncio do gesto. Na fala da atriz Thémis Suerda é possível perceber essa questão: “A proposta de um novo trabalho onde o corpo seria o foco de todos os olhares foi para mim, recebida com temeridade, no entanto no processo as descobertas e tentativas de superação abriram novos olhares para o meu corpo (preparação) enquanto atriz”.

O depoimento da atriz Marinalva Moura revela a quebra de conceitos e os desafios encontrados no processo:

O processo de montagem do espetáculo “A palavra é gesto” foi de grande importância na minha formação como artista. Primeiro por ser uma proposta desafiadora para um grupo de teatro trabalhar num campo que ainda está em processo de construção e quebra de conceitos que diferenciam a dança do teatro. Percebendo então que dependendo do processo o corpo dançante pode ser também um corpo atuante. Com isso, posso dizer que o processo me levou a perceber que não precisa nomear o que estamos fazendo, nem tão pouco querer

dizer que isso seria “teatro-dança”, pois acho que antes de qualquer conceito estabelecido estávamos fazendo arte a partir de uma partitura corporal, seja de sua experiência de vida ou da experiência do outro, que podia ser um texto, uma, poesia, uma imagem ou um movimento. E essa mistura não precisa ser nomeada precisa ser vivida. Em segundo lugar o desafio veio por meio da construção do espetáculo. A palavra valsa, nos levou a construir diferentes narrativas corporais, que surgiam da nossa experiência de vivida. E acho que nesse ponto foi muito difícil teatralizar as ações a partir de um texto ou um movimento que significava a nossa ideia de valsa, pois era transformar sua experiência em uma produção artística. E assim, o que era uma ideia passa a ser algo a ser comunicado como processo artístico. Em terceiro lugar destaco a ousadia que foi para um grupo de 21 anos fazer um trabalho que fugia completamente dos trabalhos anteriores, também não era mais só teatro. Essa ousadia foi boa para a construção histórica do grupo, mas acho que não estávamos preparados para a grandeza que esse espetáculo tinha. Particularmente sinto que a experiência do espetáculo me trouxe muitos questionamentos mais acho que não consegui trabalhar direito com as quebras dos conceitos já estabelecidos

sobre o teatro e a dança. Acho que para o grupo foi um desafio trabalhar em tão pouco tempo com uma outra forma de atuar, uma outra forma de dançar, com uma outra forma de fazer arte, ou de dialogar com várias produções artísticas. Acho que não tivemos maturidade para compreendermos a dimensão que o espetáculo tinha naquele momento. Hoje vejo que não pude me deliciar e aprender com o espetáculo, mas do que já aprendi, e lembro dele como algo que preciso lembrar mais, falar mais, ouvir mais sobre o processo.

A percepção do gesto e de seus conteúdos, o que Merleau-Ponty denominaria a *fisionomia do gesto*, configura-se como um princípio da teatralidade do espetáculo *A palavra é gesto*. Essa fisionomia do gesto dá à cena um modo performático que substitui o modo narrativo do texto verbal ou do texto escrito. Essa compreensão filosófica e artística aproximou-se de noções do teatro moderno e contemporâneo. Nesse sentido, “teatralizar é engajar-se em uma experimentação, por meio da interação entre linguagem e experiência, para explorar o próprio sentido da representação” (KOUDELA, 2001, p. 20). Essa reflexão feita para as peças da dança-teatro de Pina Bausch e para as *peças didáticas* de Brecht, guardada as proporções, aplica-se ao nosso processo

de composição das cenas e das partituras do espetáculo em pauta.

Merleau-Ponty nos convoca a buscar uma ideia nova de expressão e da análise dos gestos ou do uso mímico do corpo e sua linguagem. De acordo com o filósofo:

Mostro fora de mim um mundo que já fala, assim como mostro com o dedo um objeto que já estava no campo visual dos outros. Diz-se que as expressões da fisionomia são por si equívocos, e que esse rubor da face é para mim prazer, vergonha, cólera, calor ou rubor orgiástico segundo a situação o indique. Do mesmo modo, a gesticulação linguística não importa ao espírito de quem a observa: ela lhe mostra em silêncio coisas cujo nome ele já sabe, porque é o nome delas (MERLEAU-PONTY, 1969/2002, p. 26, 27).

Quando nos referimos ao gesto não excluimos a palavra falada ou escrita. A palavra dita ou o texto escrito, este último compreendido como máquina infernal de criar sentidos, mobilizam o sujeito em sua experiência²³. Porém, ao se tratar da linguagem

23 Em a Prosa do mundo, Merleau-Ponty coloca sua experiência de leitor de Stendhal, referindo-se ao livro como uma máquina infernal, aparelho de criar significações, quando o livro toma posse do leitor. A leitura, diz Merleau-Ponty, é um confronto entre os corpos gloriosos e impalpáveis de minha fala e da fala do autor (p. 35)

há um privilégio desta como uma expressão do pensamento, minimizando-se ou mesmo tentando excluir a materialidade do corpo. Em outros estudos já discutimos sobre essa questão das condutas comunicativas e o indício corpóreo que as constituem (NÓBREGA, 2003).

Com base na fenomenologia, afirmamos que o pensamento não é uma representação interior, pois este não existe fora do mundo e fora das palavras e “as convenções são um momento tardio da relação entre os homens, elas supõem uma comunicação prévia”, referindo-se às convenções da linguagem e às possibilidades da comunicação gestual, expressas na estesia do corpo (MERLEAU-PONTY, 1945/1994, p. 249-254).

Para Merleau-Ponty, pensamento e linguagem relacionam-se com a expressão do ser no mundo. Portanto, a palavra/fala contém significações mais amplas. A palavra contém atitudes, sentidos não apenas do ‘sujeito pensante’, posto que não há separação entre pensamentos e processos corporais. Ao afirmar que *a fala é gesto*, Merleau-Ponty amplia a compreensão da linguagem, relacionando-a com as experiências do corpo e da existência. Assim, quando digo eu te amo ou eu te odeio, um mundo de relações configura o sentido da comunicação e imprime certa

fisionomia ao corpo, uma atitude corpórea, um engajamento na ação.

“Todo o meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra, assim como minha mão se mobiliza espontaneamente para pegar o que me estendem (...). O “eu” que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas, ao contrário, como um aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro” (MERLEAU-PONTY, 1969/2002, p.41).

A linguagem é pulsação de minhas relações com o outro, nesse campo ocorre a comunicação. Os textos poéticos, a literatura, mas também os textos políticos ou filosóficos, nos atingem de maneiras diferentes e nos impulsionam ou paralisam por meio das significações criadas no ato da leitura/apreciação.

Em *A Palavra é gesto*, os textos poéticos foram escolhidos afetivamente, sem a preocupação com uma coerência estilística, mas com a intenção de perceber o movimento da palavra e suas afecções. Assim como relata Chartier (2008) em sua pesquisa sobre o processo de circulação textual e as práticas culturais na Europa Moderna, o passado nos faz compreender o presente e também lança desafios para o pensamento e para a ação. Assim, o que ocorre

com textos da literatura, como, por exemplo, as várias versões de Dom Quixote, suas traduções e adaptações para o teatro, a mobilidade da poesia e das pinturas, sua transfiguração no gesto, apresenta-se como um foco investigativo para a criação filosófica e artística, ainda não inteiramente revelado.

“Um silencioso menino senta ao meu lado. Ele é tão leve que me faz procurar asas no seu pequeno corpo. Deve voar, penso eu (...)” (CASTRO, 2005). As pausas, a sensação corpórea do pequeno, do peso/leve, da liberdade, são afecções do corpo provocadas pela poesia e que desencadeiam um movimento do corpo, uma forma cênica que liga o espaço do corpo e o sentido do gesto, encenação que apaga e ilumina a fronteira entre a alma e o corpo numa metafísica da luz, do desejo, da carne, da voz.

No processo de criação do espetáculo, processo que não termina com a apresentação da peça, uma vez que os elementos são fluídos e se modificam a cada nova apresentação/criação, podemos perceber com intensidade essa transubstanciação da palavra, do texto escrito, da luminosidade e das sombras no corpo dos atores²⁴. Suas histórias, suas lembranças, seus sonhos, frustrações e experiências são

24 O espetáculo *A Palavra é gesto* foi encenado cinco vezes, na Escola de Música da UFRN, no teatro de Cultura Popular e no teatro Sandoval Wanderley, na cidade de Natal/RN, entre os meses de outubro a dezembro de 2006.

convocadas para a criação, para o exercício do corpo e da ação teatral.

Ao longo do processo, os acontecimentos, as experiências vividas são transformadas em expressão cênica. Essa atitude, própria à fenomenologia, é encontrada na cena contemporânea, em especial no trabalho de Pina Bausch. Desse modo, as aventuras pessoais, os acontecimentos banais ou históricos são organizados no ato de pintar, como se refere Merleau-Ponty ou no ato dramático, como experimentado no espetáculo *A palavra é gesto*. Esse processo ocorre “em torno de algumas linhas de força que indicam sua relação fundamental com o mundo, temos de reconhecer que sua obra, mesmo não sendo jamais o efeito desses dados, é sempre uma resposta a eles” (MERLEAU-PONTY, 1969/2002, p. 103).

Os acontecimentos da arte nutrem a vida, e o contrário também ocorre, pois o artista respira o mundo e vive no espaço da cultura. O depoimento da atriz Chica Dantas é significativo a esse respeito da interação entre a arte, a vida e o corpo propostos no espetáculo: “Foi bastante prazeroso participar desse trabalho, que através dos movimentos dos nossos corpos, contamos histórias, sonhos, fantasias, brincadeiras e poesias. O sentimento que ficou é que falamos de nós, através do teatro do próprio corpo”.

Pensando sobre as criações artísticas do pós-guerra é comum assistirmos obras intensas, cuja ênfase encontra-se na fragmentação do corpo, suas dores, suas angústias. Essa abordagem vem sendo modificada ou, pelo menos, vem sendo ampliada, como percebemos, por exemplo, nos últimos espetáculos da coreógrafa alemã Pina Bausch e de sua dança-teatro. *Para as crianças de ontem, hoje e amanhã*, espetáculo inspirado nos horrores do 11 de setembro, é uma declaração de esperança em um mundo melhor. Trata-se de um espetáculo leve, claro, lúdico e nem por isso menos profundo. O depoimento de Carminha Medeiros, experiente atriz que integra o Grupo Estandarte, evidencia esse sentimento de leveza. Escutemos Carminha, com sua voz aveludada:

“A palavra é gesto” foi um espetáculo lindo, leve onde expressamos nosso sentimento corporal de forma muito livre, falamos dos nossos sentimentos, contamos nossa história, criamos junto o nosso figurino²⁵: belíssimo. Atuamos ao som de belíssimas músicas brasileiras, interpretamos também poetas e poetizas do nosso gosto poético e interpretamos nosso próprio texto. O processo de trabalho

25 O figurino do espetáculo foi criado por João Marcelino em colaboração conjunta com o Grupo Estandarte.

de criação e montagem do espetáculo foi muito agradável tivemos diretores que respeitamos muito. Enfim tenho saudade deste branco etéreo, redondo vivo trabalho.

Não há uma só maneira de se exprimir em arte, filosofia, educação. Assim também é possível denunciar as injustiças do mundo com leveza. Em *A Palavra é gesto* busca-se essa leveza da condição humana, mesmo em situações de angústia, medo e frustração. Nas cenas do espetáculo, situações relatadas nos textos pessoais dos atores são apreciadas como banais, cômicas e até mesmo sem sentido. No entanto, o que parece ser um silêncio do gesto é a sua comunicação. O silêncio do não julgamento, da não crítica, mas da liberdade para seguir um caminho, para ouvir, para sentir o corpo como sensível exemplar. Além do mais, a situação imaginária comunicada pelo gesto nunca é equivalente a uma situação real e vivida. Expressar, nesse caso, é habitar, momentaneamente, esse fantasma cujos traços principais são fixados pelo manuscrito ou pelo roteiro da peça.

Em *A Palavra é gesto* a busca foi pela experimentação do corpo em situações cujo *silêncio* poderia permitir a estesia ou a provocação de *sentidos* nos atores e espectadores da peça. Por sentidos, entenda-se desde sentimentos, emoções, conceitos,

reflexões diversas desencadeadas pela encenação. O depoimento da bailarina, professora e pesquisadora Karenine Porpino nos faz sentir que essa convocação ao silêncio pôde ser apreciada pelos espectadores.

Dançar a valsa, encontrar o outro, olhar, apenas andar, rememorar (atores e público). Apreciar e vestir-se de branco, apelo à visão para o encontro de múltiplos focos coloridos (guardada a proporção de cada imaginação). A palavra é gesto porque é cria do corpo, porque traduz uma forma de ser. Presença no mundo, a palavra é sempre recuperar, retraduzir, ser novamente de outras formas. A PALAVRA É GESTO, espetáculo, recupera a dança dos atores, suas lembranças e seus devaneios ao mesmo tempo em que entrelaça o devaneio e as lembranças vividas e expressas por outros criadores que participam do mesmo drama de viver neste mundo de sentidos mutantes. A palavra dita e escrita retoma sua gestualidade latente a cada momento em que o ator se faz permeável para recuperar o drama humano em si mesmo e a cada momento em que o espectador partilha desse drama porque também é seu (KARENINE PORPINO, depoimento escrito em fevereiro de 2008).

Nesse contexto da apreciação da arte, o espectador não dispõe do texto, mas o imaginário

começa a valer por real graças à experiência de uma sobreposição entre o sentido do texto (corporal, escrito, oral) e a conduta do ator. O espectador e o ator *reúnem-se* no não-convencionado do gesto e da comunicação dramática da peça. Essa comunicação, seja conflituosa ou sublime, é um suplemento de sentido ao que se quer dizer, ao que efetivamente foi dito, sentido, imaginado, silenciado.

REFERÊNCIAS

CASTRO, M. **Esperado ouro**. Natal: UNA, 2005.

CHARTIER, R. **Circulations textuelles et pratiques culturelles dans l'Europe moderne (XVIe-XVIIIe siècles)**. Les cours 2007-2008 au Collège de France. Audio disponível em http://www.college-de-france.fr/default/EN/all/eur_mod/. Acessado em fevereiro de 2008.

KOUDELA, Ingrid. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. Trad. Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1960/1991.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **A prosa do mundo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 1969/2002.

_____. **Psicologia e pedagogia da criança**: cursos da Sorbonne (1949-1952). Edição de Jacques Prunair. Trad. Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NÓBREGA, T.P. **Corpos do tango: reflexões sobre gesto e cultura de movimento**. IN LUCENA, R.; SOUZA, E. **Educação física, esporte e sociedade**. João Pessoa: editora da UFPB, 2003.

CAPÍTULO 2 - CORPO, GESTO E EXPRESSÃO: O OLHAR DE CÉZANNE²⁶

ESSA OBRA POR FAZER EXIGIA ESSA VIDA...

Para Merleau-Ponty, a arte oferece à filosofia novos meios para pensar. Assim, há na pintura, por exemplo, uma celebração do corpo através do olhar que permite recuperar a força do espanto filosófico. Com a pintura,

talvez se possa perceber melhor todo o alcance dessa pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou a presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro, à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim. Os pintores sempre o souberam. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42)

A fissão do Ser pode ser entendida como uma reorganização da multiplicidade, assim, é “oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”. Porém, não confundir essa reorganização com a compreensão de consciência como unidade sintética, ao modo kantiano, ou na condição de uma consciência que sobrevoa o corpo.

26 Esse texto foi originalmente publicado como o título “Corpo, gestos e expressão: notas sobre uma ontologia sensível em Merleau-Ponty”. Revista Pro-Posições (UNICAMP. Impresso), v. 21, p. 87-100, 2010.

Para Merleau-Ponty (1992, p.134), “o corpo sensível é uma visibilidade ora errante ora reunida”. O corpo é atravessado por outras visibilidades através de uma experiência carnal.

De acordo com Lefort (1978), em sua fenomenologia, Merleau-Ponty afirma um saber do corpo, um saber dos órgãos, do olho ou da mão, segundo o qual devemos renunciar ao modelo de uma consciência transparente a si mesma que, ao invés de se liberar através da ficção de uma afecção transcendental, destina-se à descrição dos paradoxos da existência no mundo.

Outro aspecto a considerar nessa fenomenologia da visão e ontologia sensível, refere-se à ideia segundo a qual *os olhos são janelas da alma*. Nessa condição, o olho abre a alma para aquilo que não é alma, ou seja, para o domínio das coisas sensíveis e extensas. Merleau-Ponty irá refletir sobre essa proposição cara aos antigos e ao pensamento moderno, haja vista que entre a visão e o mundo não há somente uma relação físico-óptica. Para Merleau-Ponty (2004), a *Dióptrica* de Descartes é o breviário de um pensamento que não quer frequentar o visível e decide reconstituí-lo segundo o modelo que dele se oferece, um pensamento de ver que decifra as imagens e as compreende como simulacros errantes.

Merleau-Ponty apresenta uma leitura da tradição cartesiana sobre o olhar, questionando o modelo da visão como tato, permanecendo ligada à extensão e, assim, desembaraçando-se dos espectros, das sombras, do invisível que, por sua vez, permanece, em Descartes, inteiramente ligado à alma. Porém, o corpo como sensível exemplar está atado ao tecido das coisas, o atrai e o incorpora. A imbricação do corpo no mundo será confirmada pela operação expressiva do pintor, senão vejamos:

Um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória ou indireta, que o que vemos não seja o mundo mesmo, que o espírito só tenha de se ocupar com seus pensamentos ou com um outro espírito. Ele aceita com todas as dificuldades o mito das janelas da alma: é preciso que aquilo que é sem lugar seja adstrito a um corpo, e mais: seja iniciado por ele a todos os outros e à natureza. É preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda a parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas (MERLEAU-PONTY, 2004, p.43).

Instalado no *Tholonet* para as férias de verão, aos pés d'A *Montanha Sainte- Victoire*, atento

a paisagem que marcou para sempre o olho de Cézanne, Merleau-Ponty escreve *O Olho e o espírito*, último escrito concluído antes da repentina morte em maio de 1961. Anos antes, dedica um ensaio àquele que é considerado o pai da pintura moderna e a quem Picasso vai referir-se como seu único mestre: Cézanne.

Pode a obra corresponder, retratar, dizer a vida? Merleau-Ponty abre o ensaio *A dúvida de Cézanne* contando-nos o modo de trabalho de Cézanne e sua dedicação à pintura. Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta, cento e cinquenta para um retrato. O que chamamos sua obra não era para ele senão o ensaio e como que a aproximação de sua pintura. Ele pinta na tarde do dia em que sua mãe morre. Trabalha sozinho, sem alunos ou admiradores, sem o apoio da família ou o encorajamento da crítica.

Estudava diariamente, observava a natureza, ia com frequência ao Louvre. Detestava os contatos e duvidava de sua capacidade como artista e como pintor, queria mais de sua arte. Conheceríamos melhor o sentido de sua obra recorrendo aos acidentes do seu corpo, aos conhecimentos psicológicos ou à história da arte? Émile Bernard diz que Cézanne teria mergulhado a pintura na ignorância e seu espírito

nas trevas. Mas, “só pode julgar assim sua pintura quem não prestou atenção à metade do que ele disse e fechar os olhos ao que ele pintou” (Merleau-Ponty, 1996, p.18). Para compreender Cézanne é preciso ver Cézanne, haja vista que é a experiência sensível que nos ensina a enxergar. É o movimento do olhar que amplifica o nosso conhecimento, nossa compreensão de Ser, de existir.

A dúvida de Cézanne busca e apresenta vias de comunicação entre a vida e a obra, fazendo vibrá-las, buscando novas formas de expressão, comunicação, registro e escritura no campo da arte e da filosofia. Cézanne irá buscar nas cores, na embriaguez das sensações, no mergulho na natureza, nas deformações da visão humana, em sua contingência corpórea, o motivo para sua arte, para seus quadros, para sua vida. Para um pintor como esse, afirma o filósofo: “uma única emoção era possível: o sentimento de estranheza, e, um único lirismo: o da existência sempre recomeçada” (MERLEAU-PONTY, 1996, p.23).

Podemos estender esse princípio de inacabamento ao pensamento de Merleau-Ponty, não somente por sua morte prematura, pelos manuscritos deixados na mesa de trabalho, as notas de *O Visível e o invisível* (1992), mas, sobretudo, por sua atitude diante da filosofia, sua meditação

sobre o corpo, sua recusa em instalar-se em um saber absoluto.

De acordo com Mercury (2005), Cézanne interessa a Merleau-Ponty uma vez que o trabalho do pintor suscita numerosas confirmações de sua fenomenologia, não por uma apropriação teórica abusiva, mas como um encontro que possibilita a emergência de um sentido bruto, ainda não sedimentado por uma significação instituída.

Entre Paul Cézanne e Maurice Merleau-Ponty opera-se um encontro cuja orientação essencial se cruza, no coração do visível, do tangível e do sensível em geral. Ambos permanecem “obcecados” pela interrogação do enigma da visão, do ver em ato, do ver mais longe, do ver de outra maneira o que está posto, silenciosamente. (MERCURY, 2005, p. 15, 16)

A leitura de Merleau-Ponty nos leva a crer que entre a pintura, a literatura e a filosofia são tecidas ligações pacientes e secretas que testemunham o enigma da visibilidade, da linguagem e do pensamento. O enigma consiste no fato de que o corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível. Não se trata de uma operação de causalidade, mas de uma relação de expressão, configurando um sistema de

trocas sensíveis: táteis, visuais, sonoras, uma fórmula carnal da presença do corpo e do mundo.

O pensamento não pode ignorar sua história, desse modo há que se considerar que o mundo sensível é mais antigo, demarcando o campo da ontogênese na configuração de nossa condição humana. Desse modo, a filosofia precisaria recomeçar, rejeitando os instrumentos adotados pela reflexão e instalando-se em um lugar em que não se distinga o sujeito e o objeto, a existência e a essência. Essa nova posição recusa os dualismos através de uma lógica cuja natureza encontra-se na sinergia entre o corpo e o mundo. Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”, mas colocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição novamente em contato com o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências “que saíram dela” (MERLEAU-PONTY, 1996, 19).

Nessa ontologia sensível, a visibilidade se dá a ver entre a carne do meu corpo, através do olhar e a carne do mundo. Trata-se de um processo de criação de sentidos que, ao recusar os determinismos, permite ver, ver de outra maneira e no ato de olhar, convoca a aprofundar-se na criação de sentidos ainda não instituídos.

OS GESTOS DO PINTOR

Para fazer vibrar sua arte, Cézanne recusa a perspectiva geométrica, não quer uma pintura inteiramente organizada, sem deformações, uma vez que essas correspondem ao paradoxo do mundo e da nossa visão sobre as coisas e sobre a própria existência. No retrato da Senhora Cézanne, por exemplo, o friso do revestimento da parede não forma uma linha reta, a perspectiva é alterada.



Imagem 4 - Madame Cézanne na cadeira amarela, 1888-90.

Fonte: Merleau-Ponty, 2004

Assim como a perspectiva, as cores têm um papel importante na pintura de Cézanne. A composição de sua paleta já mostrava a experiência e a imbricação corpo e mundo, buscada por Merleau-Ponty e contemporaneamente estudada pelas ciências cognitivas, para além da fisiologia da visão, das impressões luminosas e da cor como atributo da luz,

como podemos perceber nos estudos de Varela e colaboradores (1996).

Envolvido pela paisagem mediterrânea e pelos seus rochedos, Cézanne entrega-se à pintura. Trabalha ao ar livre e esforça-se para imprimir nas telas o que os seus olhos veem. A lição do mestre Pissarro ensinou o pintor de Aix a estudar a natureza, contemplá-la, assim como lhe ensinou a orquestrar as cores primárias, os contrastes claros e escuros; ensinou-lhe a observar as tonalidades em relação com o meio e a perceber os reflexos; ensinou-lhe também a renunciar as formas e os contornos e a investir na modulação das cores que lhe daria a profundidade, a textura, a fisionomia dos objetos e dos rostos emergindo da cor.

Em seu mergulho na natureza, Cézanne recusa as dicotomias, como nos mostra Merleau-Ponty em uma das citações mais emblemáticas de seu pensamento estético e de sua paixão por Cézanne:

Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em vias de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre

os “sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. (MERLEAU-PONTY, 1996, p.18)

A fissão do Ser a que se refere Merleau-Ponty em sua ontologia sensível, encontra nas obras de Cézanne a realização do ver em ato, da reorganização da multiplicidade e da expressão do enigma da visibilidade que produz uma diferença sensível no mundo e que se expressa, no caso do pintor, através do quadro.

Diferentemente da tradição cartesiana, o sensível na obra de Merleau-Ponty não se apresenta como algo que deva ser eliminado por conter erro, por ser uma ilusão. Assim como, diferentemente da tradição empirista, o sensível não se refere unicamente às qualidades sensíveis presentes nos objetos.

O fato é que o sensível, que se anuncia para mim em minha vida estritamente privada, interpela toda outra corporeidade através da minha. Ele é o ser que me atinge no que tenho de mais secreto, mas também, que atinge em estado bruto ou selvagem, num absoluto de presença detentor do segredo do mundo, dos outros e do verdadeiro. Há nele ‘objetos’ que não estão originalmente presentes somente para um sujeito, mas que, se assim estão para um sujeito,

podem idealmente serem dados em presença originária para todos os outros sujeitos a partir do momento em que estão constituídos. (MERLEAU-PONTY, 1991, p.441,442)

O sensível é compreendido como diferença. O vermelho é sempre uma concreção de possíveis, é uma pontuação no campo das coisas vermelhas, assim há o vermelho das vestes dos professores, dos promotores públicos, o vermelho da revolução de 1917, o vermelho do eterno feminino. “Um certo vermelho é como um fóssil de mundos imaginários, dirá em o visível e o invisível” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 172;173).

A operação expressiva do pintor no interior da visibilidade faz existir uma diferença: o quadro. A fissão do ser produz uma reorganização da multiplicidade, de modo provisório, aberto e inacabado. Os pintores celebram o mistério do sensível, assim, Cézanne queria ser capaz de pintar os odores e Paul Klee queria fazer uma linha sonhar. O trabalho selvagem do artista produz diferenças no sensível, assim como o corpo ensina a filosofia que não é possível se autodeterminar como pura interioridade, uma vez que há a abertura ao mundo.

Aqui, à beira do rio, os motivos multiplicam-se, o mesmo tema visto de um ângulo

diferente oferece um objeto de estudo do mais forte interesse e tão variado que julgo que poderia ocupar-me durante meses, sem mudar de lugar, ora inclinando-me mais para a direita, ora mais para a esquerda. (CÉZANNE *apud* BECKS-MALORNY, 2001, p. 83)



Imagem 5 - As Grandes banhistas, 1898-1905.

Fonte: Becks-Malorny, 2001.

Segundo Becks-Malorny (2001), Cézanne destina para os últimos anos da sua vida uma nova tarefa, qual seja: criar, em uma paisagem conhecida, personagens saídos de sua imaginação, uma vez que não utiliza modelos para esses trabalhos. A recordação dos passeios de sua juventude pelos campos de *Aix-en-Provence*, a lembrança dos amigos, as horas passadas à beira do rio, resultam em óleos e aquarelas sobre o tema dos banhistas. Mas não se trata somente de nostalgia ou motivação pessoal, as razões são mais profundas, busca nas cores da

natureza e em sua sensibilidade para percebê-las o tema de sua criação.

Para Fauconnier (2006), *As Banhistas* e *A montanha Sainte Victoire* são as maiores obras de Cézanne, ocupando-o nos últimos vinte anos de sua vida. Tempo em que lutou para liberar-se da tradição e para encontrar uma arquitetura rítmica, grandiosa, da qual Picasso se beneficiará ao compor suas *Demoiselles d' Avignon*.

Ao observar a cor, o desenho, os contornos, as proporções do corpo, as distorções das formas, podemos compreender a tese segundo a qual os sentidos não produzem um decalque do mundo exterior. Esse princípio amplifica a compreensão de percepção apresentada por Merleau-Ponty e será fundamental em sua filosofia do corpo. Podemos dizer que há uma filosofia selvagem que encontra no corpo seu meio e sua expressão, pois porque se toca tocando, o corpo realiza uma dupla reflexão, é objeto e sujeito simultaneamente, dessa forma, o filósofo retira o privilégio da consciência reflexiva e coloca no corpo e em sua ação.

Ao pintar, ao transformar a paisagem, o objeto, as figuras humanas em quadro, Cézanne imobiliza as sensações, detém-lhes o movimento. Porém,

esse movimento é retomado pelo seu próprio olhar, dirigido inúmeras vezes *A montanha Sainte Victoire*.

A observação da estrutura geológica d'*A montanha Sainte Victoire* conduziu Cézanne a uma meditação metafísica sobre a origem do mundo. Ele chegou a mesma abstração diante do corpo humano, passando de quadros expressivos dos anos de juventude a composições distanciadas representando banhistas em plena natureza (CAHN, 2009, p.11).



Imagem 6 – A montanha Sainte Victoire, 1890-1894.

Fonte: Becks-Malorny, 2001.



Imagem 7 – O lago de Annecy, 1896.

Fonte: Becks-Malorny, 2001.

A relação expressiva de Cézanne com a natureza confirma não apenas a fenomenologia da visão, mas a ontologia sensível de Merleau-Ponty. Vejamos, por exemplo, a questão da natureza.

Em Cézanne, a própria natureza é despojada de atributos que a preparam para comunhões animistas: a paisagem é sem vento, a água do lago de Annecy sem movimento, os objetos parecem hesitantes como na origem da terra. É um mundo sem familiaridade, no qual não estamos bem, que impedem toda a efusão humana. Se vamos ver outros pintores ao abandonar os quadros de Cézanne, uma descontração se produz, como as conversas reatadas que, após um luto, mascaram essa novidade absoluta e devolvem aos vivos sua solidez. Mas somente um homem, justamente, é capaz dessa visão que vai até as raízes, quem da humanidade constituída. Tudo indica que os animais não sabem *olhar*, penetrar nas coisas sem nada esperar delas senão a verdade. Ao dizer que o pintor das realidades é um símio, Émile Bernard diz, portanto, exatamente o contrário do que é verdadeiro, e compreendemos que Cézanne pudesse retomar a definição clássica da arte: o homem acrescentado à natureza. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 22)

A pintura de Cézanne rompe com a familiaridade entre o olhar e a natureza e cria novos códigos para a expressão em pintura. Na embriaguez das sensações faz vibrar a natureza, um rosto, as coisas inanimadas. Nos cursos sobre a natureza, ministrados no *Collège de France* entre os anos de 1956 e 1957, Merleau-Ponty (2000) irá ampliar essa reflexão sobre a compreensão da natureza, afirmando que a natureza é um objeto enigmático, pois não é inteiramente um objeto e assim não está inteiramente diante de nós. É a vibração da aparência que interessa a Cézanne e a Merleau-Ponty, aqui se constitui a metafísica da carne, marcada pela sensibilidade, pela expressão do olhar que se amplifica em arte e em filosofia.

A CONTINGÊNCIA E A LIBERDADE DO CORPO

Cézanne sempre colocou em dúvida sua vocação, questionando se a novidade de sua pintura não viria de uma perturbação de seus olhos, se toda sua vida não estaria fundada sobre um acidente de seu corpo. Os temas da contingência do corpo, da vida e dos vínculos afetivos com a infância, com a mãe, com o pai, com os amigos, estarão presentes na obra de Cézanne, sem determiná-la, mas “a verdade é que essa obra por fazer exigia essa vida” (Merleau-Ponty, 1996, p. 26). El Greco, por exemplo, transformou seu astigmatismo em arte, pintando figuras longilíneas,

o pintor dá um sentido artístico à sua condição. Ele não apenas suportou a sua condição: transformou-a em arte.

No projeto de trabalho apresentado ao *Collège de France*, Merleau-Ponty (2000), afirma que cada sujeito encarnado é como um registro aberto em que não sabemos o que se inscreverá ou como uma nova linguagem a qual não sabemos que obras produzirá, mas que, uma vez aberto, não seria possível dizer pouco ou muito, de ter uma história ou um sentido.

A produção da liberdade da vida humana, longe de negar nossa situação, a utiliza e a transforma em meio de expressão. Para Merleau-Ponty (2004), a liberdade só pode ser encontrada no curso da vida, sendo sempre uma retomada criadora de nós mesmos. *A Dúvida de Cézanne* aborda a liberdade do artista e sua capacidade de romper com os determinismos e com as significações instituídas pela cultura, pela história da arte e com as interpretações psicológicas relativas ao *gênio* do artista.

Segundo Mercury (2005), com essa compreensão há uma recusa dos determinismos. Cézanne: o homem e, sobretudo, o pintor, nos convida a uma experiência radical de ruptura face às ontologias redutoras, seja a filosofia reflexiva, seja a ontologia objetivista.

Por que Cézanne? Pergunta seu biógrafo. Filho de um comerciante, aluno tranquilo do *Collège Bourbon*, aprendiz medíocre da escola de desenho, segundo as normas acadêmicas da Escola de Desenho de *Aix-en-Provence*. Por que esse jovem tímido, de maneiras bruscas, tornou-se o pai da arte moderna e maior pintor de seu tempo? Ele reinventou a pintura, pois as formas antigas, que ele respeitava mais que todos os outros, eram-lhe inacessíveis. Ele não tinha a virtuosidade de Raphael ou de Picasso. Mas, ele se dedicou à matéria, à natureza, para ser ele mesmo e foi o que tornou absolutamente moderno. Ele transformou sua contingência em liberdade de criação e assim reinventou a pintura.

O que nos ensina a operação expressiva do pintor, seus gestos, a contingência do corpo e a liberdade de criação? Há, na visão, algo que abre nossa humanidade para exprimir as aventuras e as ligações, uma carne do visível que permite uma ontologia silenciosa e que irá inspirar Merleau-Ponty em sua ontologia sensível e que continuam a inspirar aqueles que apreciam um quadro de Cézanne, um poema, um filme. Cada vez que olhamos o quadro, reafirmamos a presença e a imbricação do corpo no mundo, fazendo-nos perceber que a idealidade cultural brota e se espalha nas articulações do corpo,

uma idealidade que não é estranha à carne e que se alimenta da experiência do corpo e de seus gestos.

Por fim, cabe compreender, simultaneamente, como a liberdade se manifesta em nós, sem romper os vínculos com o mundo. Decorre dessa compreensão a força da experiência corporal no pensamento de Merleau-Ponty, que permite os desdobramentos do meu corpo e das coisas como imbricação no mundo. A lição da experiência do pintor, sua entrega ao corpo e às sensações, assim como os gestos de sua pintura desafiam o pensamento a encontrar materiais e significações novas em todos os campos da vida e do conhecimento, para além das dicotomias e determinismos instituídos; bem como nos desafiam a exercer a nossa liberdade diante das situações, das experiências vividas e diante do outro, reconhecendo a situação e buscando transformar a vida em obra de arte, como presença, como expressão aberta e inacabada.

REFERÊNCIAS

BECKS-MALORNY, U. **Cézanne**. Tradução Fernando Tomaz. Berlim: Taschen, 2001.

CAHAN, I. **Picasso, Cézanne**. Communauté du pays d'Aix/Musée Granet et Réunion des musées nationaux, Paris, 2009.

FAUCONNIER, B. **Cézanne**. Gallimard, 2006.

MERCURY, J-I. **La chair du visible**: Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty. Paris: Harmattan, 2005.

LEFORT, C. **Sur une collone absente**: écrits autour de Merleau-Ponty. Paris: Gallimard, 1976.

MERLEAU-PONTY, M. **Signos**. Tradução Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **O visível e o invisível**. Tradução de Artur Gianotti e Armando Mora. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Sens et non-senses**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. **A natureza**. Texto estabelecido por Dominique Séglaard. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Parcours deux (1951-1961)**. Paris: Verdier, 2000.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **Embodied mind**: cognitive science and human experience. London: The MIT Press, 1996.

CAPÍTULO 3 - A ONTOLOGIA DO SER SELVAGEM EM MERLEAU-PONTY E A PAIXÃO SEGUNDO CLARICE LISPECTOR²⁷

PRÓLOGO

No texto sobre a fenomenologia da linguagem, Merleau-Ponty (1960) afirma que não é suficiente repetir Husserl, mas sim retomar, mais do que suas ideias, o movimento de sua reflexão; haja vista não ser possível dizer melhor o que já foi dito pelo filósofo. Mas, há também no pensamento do filósofo, o impensado, uma sombra, um horizonte pelo qual podemos nos mover e formular nossas próprias questões. Com essa atitude, buscamos fazer aproximações entre a ontologia, a literatura e a educação. Para tanto, imaginamos um encontro entre Merleau-Ponty e a escritora Clarice Lispector, quem sabe em um café de Paris, provavelmente em *Saint Germain des Près*, ali perto da Sorbonne, próximo ao *Collège de France*, quem sabe no café de Flores, reduto de intelectuais e artistas que nos anos do pós-guerra desejaram mudar os rumos da filosofia

27 Esse texto foi originalmente publicado com o título “A ontologia do ser selvagem em Merleau-Ponty e a paixão segundo Clarice Lispector: Encontros entre Filosofia e Literatura”. Revista Estudos Filosóficos, v. 13, p. 15-33, 2014.

francesa. Lugar que Maurice Merleau-Ponty conhecia muito bem e que Clarice seguramente frequentou em uma de suas viagens a Europa, acompanhando o marido embaixador.

Merleau-Ponty, às voltas com sua Fenomenologia da percepção e com as inúmeras críticas que recebera, convivendo com a desconfiança dos filósofos analíticos e marxistas, meditando sobre o corpo, resumindo sua tese para as conferências na Rádio Nacional Francesa. Às voltas com as problemáticas do comunismo, com os horrores do totalitarismo e das guerras que se desencadeavam por toda a Europa e por vários continentes; preparando seus editoriais para a *Revue Les Temps Moderns*, da qual foi o editor político até o desentendimento com Sartre em 1952, preparando seus cursos para as aulas na Sorbonne e sua candidatura ao *Collège de France*. Ali, naquele café, escutando a música de sua musa, Juliette Greco, *les feuilles mortes*, entre um cigarro e um corpo de vinho, nosso filósofo diria: “Na França, hoje, filosoficamente, não sabemos o que pensamos” (MERLEAU-PONTY, 1996, 165). Clarice, sempre misteriosa e sedutora, vestida de G. H., personagem que só ganharia vida anos mais tarde, após um longo e profundo silêncio, diria: “- Ah, meu amor as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais” (LISPECTOR, 2009, p. 154).

Esse encontro torna-se possível se pensarmos por meio das simultaneidades que permitem o encaixe dos tempos que marcam a obra de Claudel e de Proust, que a escritora e o filósofo conheciam tão bem. O espaço é relação de nossa carne e da carne do mundo. Assim, a extraordinária descrição do espaço e do corpo feita pela literatura, nos permite esse encontro. Na literatura, o espaço é um espaço de ubiquidade onde os corpos se suprimem, onde os lugares se encaixam uns nos outros, onde cada dado sensível abre-se para latências encaixadas. Tempo e espaço são horizontes e não série de coisas. Tempo e espaço são horizontes que se invadem, encaixados uns sobre os outros. Assim, pode-se ler o tempo no espaço e o espaço no tempo como diferenciação do Ser.

Para Merleau-Ponty (1996), entre as mais célebres aquisições de Proust encontra-se aquela da coesão do tempo e do espaço tal qual nós a vivemos, aquela que nos ensina que o tempo é sempre perdido, que as coisas estão sempre no passado, que a realidade se forma à distância, por evocação e notadamente pela criação da linguagem. O passado perdido é, também, uma estranha ressurreição por meio da palavra. É uma ausência que religa, é presença, quer seja pelo corpo e pela memória ou pela palavra, o tempo, em todo caso, torna-se outra coisa que sucessão: é uma pirâmide de “simultaneidade”.

A “simultaneidade” proposta por Claudel é *uma* co-presença do horizonte entre partes do espaço e partes de tempo; do tempo ao espaço e do espaço ao tempo. “Eu vejo Waterloo e lá no Oceano Indico, eu vejo, ao mesmo tempo, um pescador de pérolas cuja cabeça repentinamente agita a água perto de seu catamarã” (CLAUDEL, 1984, p.59). A simultaneidade não é uma referência à essência ou ideia, mas age por diferenciação na carne do Ser. É nesse espaço e tempo simultâneos e encaixados que o encontro entre o ser selvagem de Merleau-Ponty e G. H, a personagem criada para viver a paixão de Clarice Lispector, torna-se possível.

Na interface com a literatura, Merleau-Ponty busca não o estudo total da arte de cada escritor, sua linguagem, seu modo de apresentação do mundo, mas algumas passagens em que o escritor formula, resume seu mundo, inaugura o ato de expressão. A literatura e a filosofia são compreendidas como participações do ser e como experiências da humanidade.

Nesse artigo, algumas passagens do romance *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, são transcritas no sentido de produzir um diálogo e de fazer vibrar algumas questões que Merleau-Ponty discutiu no seu último curso no *Collège de France*, sobre a ontologia e uma ontologia indireta segundo

a noção anunciada pelo filósofo, posto que busca o contato com o mundo da vida, com a arte, com a história, com a ciência, com a cultura e com os afetos.

A paixão segundo G.H. foi escrito em 1964 quando Clarice estava com 44 anos, separada do marido, com seus dois filhos – um deles, o mais velho, apresentado um estado de esquizofrenia – morando no Rio de Janeiro e trabalhando como jornalista. G.H., uma mulher entediada com sua vida, decide fazer uma faxina no apartamento de cobertura e decide começar justo pelo quarto da empregada, recentemente despedida. Surpreende-se com o vazio e o desconhecido que aquele espaço lhe provocara, uma sensação de estranhamento em sua própria casa que aumenta e é acrescida pelo nojo que sente ao se deparar com uma barata e esmagá-la na porta do armário.

Numa espécie de ascese, G. H. degusta a barata morta e começa a se questionar sobre sua existência, sobre a sua humanidade e sobre a paixão do humano, como podemos ler neste trecho:

Era como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado de sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores – e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me

desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava orgiasticamente a sentir o gosto da identidade das coisas. É muito difícil sentir. Até então eu estivera tão engrossada pela sedimentação que, ao experimentar o gosto da identidade real, esta parecia tão sem gosto como o gosto que tem na boca uma gota de chuva. É horrivelmente insípido, meu amor (LISPECTOR, 2009, p. 101, 102).

A experiência de G.H. e a experiência da ontologia selvagem encontram-se nessa intensidade das paixões, exige sentir de novas maneiras, interrogar-se a si mesmo ainda que temendo a dor e a perda, mais que isso: a possibilidade de reconhecê-las como caminho para reencontrar o Ser. A advertência da escritora aos possíveis leitores é significativa e como que uma preparação para a tarefa a ser realizada, vejamos:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo

que vai se aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que esse livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas, chama-se alegria (LISPECTOR, 2009, p. 5).

O curso sobre a ontologia, assim como os anteriores, foi cuidadosamente preparado até o último instante. Merleau-Ponty releu, corrigiu talvez, as notas que ele havia redigido tendo em vista do curso que deveria dar no dia seguinte no *Collège de France* quando, tarde, na noite de quarta-feira de três de maio de 1961, ele foi repentinamente vítima de uma parada cardíaca. Sobre sua mesa de trabalho, próximo ao sofá onde ele havia se instalado com seus papéis, como se à espera da visita de um amigo próximo, um livro estava aberto: a *Dioptrique* de Descartes.

Conforme lemos no prefácio feito por Claude Lefort para a publicação desses cursos, considera-se que, à época, a despeito do sucesso que os livros de Merleau-Ponty tinham conhecido enquanto vivo, seus trabalhos interessavam somente a um público muito restrito. Os filósofos que até então captavam com atenção seus cursos tiveram cuidado de ignorar a virada que ele fizera na fenomenologia e o acesso que ele havia aberto a uma ontologia de novo gênero – “indireta”, segundo sua fórmula - ligando em uma

mesma interrogação os problemas da filosofia, da psicologia, da psicanálise, das ciências da natureza, da arte, da literatura e da política. Esses últimos anos, como se tivesse sido necessário que a obra de Merleau-Ponty conhecesse um período de latência, ela se vê cada vez mais largamente reconhecida, tanto na França como fora da França.

O diálogo com a literatura, o cinema e a pintura, provocou deslocamentos em sua fenomenologia. A exploração da pintura, da poesia, das imagens do cinema nos dá uma nova visão do tempo e do homem, bem como outras maneiras de perceber a ciência e a filosofia. Na filosofia de Merleau-Ponty, sobretudo a partir das obras publicadas posteriormente a sua obra mais conhecida, *Phénoménologie de la Perception* (MERLEAU-PONTY, 1945) encontra-se um acerto de contas com a fenomenologia de Husserl e o deslocamento de uma filosofia da consciência para uma profunda meditação sobre o corpo e sua experiência cinestésica, cuja estesia será expressiva de uma nova filosofia e de uma nova maneira de fazer filosofia.

Filosofia, literatura e educação são obras de linguagem que permitem a comunicação sensível, contato com o mundo da vida e com outrem, a história, a cultura e os afetos. De acordo com o filósofo:

Os escritores não têm a impressão de criar, de inventar, porque eles estão com efeito em vias de decifrar os hieróglifos de sua paisagem. Mas, eles criam porque 1) essas verdades mudas tomam sua paisagem, ninguém as faria falar em seu lugar; 2) uma vez convertidas em coisas ditas elas tomam lugar, senão como quadro não visível, ao menos no Mundo que é, como o visível, chamado a falar – Outros aprendem lendo-as para dizê-las a outros (MERLEAU-PONTY, 1996, p.203).

Nesse cenário, compreendemos que entre filosofia e literatura são tecidas relações expressivas que podem alimentar a educação como maneira de ser e estar no mundo, como presença sensível, como corpo, como carne do mundo.

ENCONTROS ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA

Não sabemos o que pensamos. Essa foi a afirmação que conduziu o curso sobre a ontologia em 1961, uma rigorosa crítica à ciência e à filosofia como pensamento operatório, pensamento de sobrevoos. Sobre essa questão, no ensaio *O Olho e o espírito*, Merleau-Ponty escreve:

A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Estabelece modelos internos delas e, operando sobre esses índices ou

variáveis, confronta-se apenas de longe com o mundo atual. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente ativo, engenhoso, desenvolvido, esse *parti pris* de tratar todo ser como “objeto geral”, isto é, ao mesmo tempo como se ele nada fosse para nós e estivesse, no entanto, predestinado aos nossos artifícios. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 9)

Para o filósofo, “o desvio pela metafísica, que Descartes pelo menos fizera uma vez na vida, a ciência dispensa-o” (Merleau-Ponty, 1964, p. 57). O pensamento científico como pensamento operacional, pensamento de sobrevoo, é hostil à filosofia, que por sua vez, é um pensamento de contato. “Nossa Ciência e nossa Filosofia são duas consequências fieis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos do mesmo desmembramento” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 58).

As reflexões do filósofo sobre a ciência são recorrentes, seja criticando o positivismo, seja dialogando com a ciência moderna e sua própria crítica ao modelo de racionalidade. No ensaio “Einstein e a crise da razão”, publicado em *Signos*, Merleau-Ponty reflete sobre a questão:

A ciência no tempo de Auguste Comte preparava-se para dominar teórica e

praticamente a existência. Quer se tratasse da ação técnica, quer da ação política, pensava-se ter acesso às leis segundo as quais a natureza e sociedade são feitas, e governá-las de acordo com seus princípios. Mas, longe de a ciência ter-se submetido até à política, tivemos pelo contrário uma física repleta de debates filosóficos e quase políticos. (MERLEAU-PONTY, 1060, p. 213)

O pensamento da ciência é um pensamento de sobrevoo, já o pensamento da filosofia e da literatura, por sua vez é um pensamento de contato. É nesse contexto que Merleau-Ponty situa sua pesquisa ontológica no fim dos anos 1950 e começo dos anos 1960, cuja reflexão quer ancorar-se no presente. Logo no início do curso de 1961, que seria o último de sua carreira no *Collège de France* e o último de sua vida, afasta a ideia de justificar a pesquisa ontológica a partir de uma história da filosofia.

Que ontologia seria essa? Uma ontologia indireta que exige a criação. Por isso, a busca de uma nova linguagem e a relação com a pintura e a literatura. Como diz Clarice em a paixão segundo GH, “Nossas mãos são grossas e cheias de palavras (LISPECTOR, 2009, p. 159)”. Merleau-Ponty concordaria com a escritora que nasceu na Ucrânia, que chegou ao

Brasil com dois meses de idade e que se tornou uma importante figura da literatura brasileira. Seria preciso buscar novos materiais, instrumentos, noções, uma nova linguagem para a filosofia, para a ontologia para compreender a nossa humanidade e projetar outras possibilidades de vida ligadas à corporeidade, que denunciasses os determinismos, os totalitarismos. Por essa razão, a ontologia caracteriza-se como selvagem, pois para Merleau-Ponty, o ser é que exige de nós criação para que dele tenhamos a experiência.

O ser selvagem não está determinado pelo organismo, pela história, pelas significações da linguagem. Assim, trata-se de uma ontologia marcada pela experiência e não por noções essencialistas sobre o homem, a natureza, o corpo, a história, o pensamento. Por essa razão, uma ontologia indireta, situada nas dobras do corpo, da alma e do mundo.

No Curso dedicado à ontologia, o filósofo se propõe a fazer uma análise da literatura em seu sentido como Inscrição do Ser. Para Merleau-Ponty (1996), a obra de um escritor, um romance, um poema, é sempre sustentada por duas ou três ideias filosóficas. Por meio da literatura ele desejou apresentar exemplos de sua ontologia. Sua intimidade com a obra de Proust é tão antiga quanto

constante. As ideias sensíveis de Proust compõem um trabalho de escritura único, capaz de abrir um acesso ao domínio interior e de nos fazer ler o que nossa frequência do mundo imprimiu em nós.

A metafísica clássica passou por uma especialidade onde a literatura não tinha o que fazer porque funcionava sobre um fundo de racionalismo incontestável cuja persuasão podia fazer compreender o mundo e a vida humana por um agenciamento de conceitos e de explicações operacionais. No entanto, apesar dessa compreensão tradicional, os filósofos terminam sempre por representar sua própria existência sobre um teatro transcendente, como Descartes, por exemplo. A metafísica no homem se superpõe a uma robusta natureza humana que nos governa segundo receitas testadas e que nunca se coloca em questão nos dramas abstratos da reflexão, como é o caso da transcendência (estado divino de estar além de tudo, de toda experiência humana e do próprio ser ou no sentido de se estabelecer uma relação de identidade entre os termos. Já o transcendental diz respeito as propriedades que são comuns a todos, por exemplo a razão transcendental em Kant).

Sobre a transcendência, a personagem G.H assim se expressa:

transcendência, que é a lembrança do passado ou do presente ou do futuro. A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois ao ter comido a barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficaria a ideia. (LISPECTOR, 2009, p. 166)

A literatura de Clarice problematiza essa compreensão essencialista da natureza humana, seu distanciamento da animalidade, da experiência do corpo, da carne em nome da civilidade e de ideias abstratas. Mas não se trata somente de abandonar a humanidade e a civilização. Trata-se, antes, de pôr em suspensão a existência e de criar as condições para uma nova experiência e para uma nova filosofia. Em outra passagem podemos perceber essa problemática de modo a um só tempo poético e antropológico:

Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição

como a única possível, já que ela é o que existe, e não a outra. E já que vivê-la é a nossa paixão (LISPECTOR, 2009, p. 175)

A filosofia de Merleau-Ponty se dá por tarefa, não explicar o mundo ou descobrir as “condições de possibilidade”, mas formular uma experiência do mundo, um contato com o mundo que precede todo o pensamento *sobre* o mundo. A partir dessa filosofia, o que existe de metafísico no homem não pode mais ser reportado a algo além do seu ser empírico – a Deus, à Consciência -, mas será buscado em seu ser mesmo, em seus amores, ódios, em sua história individual ou coletiva. O homem é metafísico, mas a metafísica não é mais, como dizia Descartes, uma questão de horas por mês; ela está presente, como pensava Pascal, no menor movimento do coração.

Por isso a busca de Merleau-Ponty em outras fontes, como a pintura e a literatura modernas, posto que nessa perspectiva o modo de significação é indireto. A escritura de Clarice nutre-se dessa atitude da literatura moderna. Ela foi influenciada por escritores como Flaubert, Joyce, Virginia Wolf, Marcel Proust e Sartre. Para esses escritores, o passado torna-se possível como uma reconstrução da experiência humana no presente, uma literatura pautada na subjetividade e nos fluxos de consciência. Essa, por sua vez, compreendida como experiência.

Proust (2003) altera os critérios narrativos tradicionais, sobretudo em relação ao tempo. Passado e presente se fundem e a duração das ações se confundem com a experiência vivida dos personagens (sensações, afecções, modo de existir, disponibilidades corporais, vícios, medos, paixões). Uma metafísica que se funda na experiência e na história. Assim poderíamos dizer que se trata de uma antimetafísica no sentido de não se fixar em essencialismos ou determinismos de nenhuma ordem.

Sobre o tema da experiência humana, Lispector (2009, p. 171) escreve: “Quem sabe, ser homem, como nós, é apenas uma sensibilização especial a que chamamos “ter humanidade”. A escritora prossegue:

Não caminharei “de pensamento a pensamento”, mas de atitude a atitude. Seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem. Ser é além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento. O desconhecido nos aguarda, mas sinto eu esse desconhecido é uma totalização e será verdadeira humanização pela qual ansiamos. Estou falando da morte? Não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato (LISPECTOR, 2009, p. 172).

Para Merleau-Ponty (1996), a literatura mostra um fragmento de vida buscando mantê-lo contra o tempo, mostrar sua vibração, sua cor, sua forma, o segredo evocador, a força e a paixão de cada instante, situação ou acontecimento. Esse é o princípio da ontologia indireta desejada por Merleau-Ponty e que encontrará na literatura uma linguagem capaz de instituir novos sentidos. Não se trata de um acesso direto ao ser, mas de uma experiência que pode criar sentidos novos para a existência. Portanto, a tarefa da filosofia e da literatura não podem mais ser separadas. Quando se trata de fazer falar a experiência do mundo e de mostrar como a consciência escapa no mundo, não podemos mais nos lisonjear de chegar a uma transparência perfeita da expressão ou do conceito.

Em nota de trabalho escrita em maio de 1959 e publicada postumamente por Claude Lefort em *O visível e o Invisível*, Merleau-Ponty (1964) afirma:

É já a carne das coisas quem nos fala de nossa carne e da carne de outrem – meu olhar é um desses dados do sensível, do mundo bruto e primordial, que desafia a analítica do ser e do nada, da existência como consciência e da existência como coisa e que exige uma reconstrução completa da filosofia (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 243).

A expressão filosófica assume as mesmas ambiguidades que a expressão literária. Desse modo, veremos aparecer tão somente modos de expressão híbridos e o romance/teatro serão de parte a parte metafísicos, mesmo que de fato não empreguem uma só palavra do vocabulário filosófico. Pois não há mais uma natureza humana sobre a qual pudesse repousar. Em cada uma das condutas do homem, a invasão do metafísico faz explodir o que era somente um “velho hábito” (MERLEAU-PONTY, 1996).

Há, ainda, relações entre a literatura, o romance e a pintura como percebemos no ensaio *A dúvida de Cézanne*, publicada no volume *Sens et non-sens*: habituamo-nos que tudo existe e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo da natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 22).

Os personagens de Clarice também são estranhos, notadamente G.H, cuja narrativa nos permite refletir sobre a relação entre o humano e a animalidade, a natureza e a cultura, como podemos perceber nesse trecho do seu romance:

Tornar-se humano pode se transformar em ideal e sufocar-se de acréscimos....

Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana. E não preciso cuidar sequer de minha alma, ela cuidará fatalmente de mim, e não tenho que fazer para mim mesma uma alma. Tenho apenas que escolher viver. Somos livres, e este é o inferno. (...). Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano. Eu sabia. Mas saber disso espalharia a vida-morte (LISPECTOR, 2009, p. 124; 125).

A experiência, a suposição efetiva do Ser é abertura a alguma coisa que tem profundidade, latência, e que pode dar lugar ao êxtase de onde sairá o novo. Para Merleau-Ponty, a história da filosofia, a ontologia e a metafísica, são compreendidas não como atos, mas como instituição que se produz e se reproduz; são compreendidas com participações no Ser, criação e experiência.

Essa experiência do ser é uma experiência da paixão. A paixão está entre duas temporalidades, algo como a coesão de uma temporalidade com seu passado: é a relação sobre um ser de nossa indistinção com todo o ser. Para Merleau-Ponty (1996), a paixão cria em um instante um “novo ser”, mas essa se passa no país das sombras, na claridade da lua.

Mas é também o que existe de mais real: “os arquivos indestrutíveis, a página da eternidade” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 201).

Não se trata mais de uma *ilusão* da realidade. Pela distância, o presente “desenvolve” todo seu sentido. O passado não é lembrança pura (imaterial), e não lembrança imagem (conservada ou recriada no presente), mas *passado-sombra*, visibilidade inscrita para sempre na carne. O passado, aquele que foi visto e o mesmo olho que ainda vê, ou antes, que “escuta”, além do visível de fato, o visível universal. “Não se trata de espiritualismo, mas filosofia da carne e do incorporal como direito e avesso do mesmo Ser” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 202).

O passado visto como presença, como memória da pele, carne e sensação. Nesse contexto de uma filosofia da carne, a compreensão do ser a questão da identidade, do Eu, da consciência, é problematizada seja na filosofia de Merleau-Ponty, seja no romance de Clarice Lispector:

A identidade que é a primeira inerência – era isso que eu estava cedendo? [questiona G.H.] Era isso que eu havia entrado? A identidade me é proibida, eu sei. Mas vou me arriscar porque confio na minha covardia futura, e será a minha

covardia essencial que me reorganizará de novo em pessoa. Não só através da minha covardia. Mas me organizarei através do ritual com que já nasci, assim como no neutro do sêmen está o ritual da vida. A identidade me é proibida, mas meu amor é tão grande que não resistirei à minha vontade de entrar no tecido misterioso, nesse plasma de onde talvez eu nunca mais possa sair (LISPECTOR, 2009, p. 99)

Há na condição de ser consciente um perpétuo mal-estar, pois no momento em que eu percebo uma coisa, eu experimento que ela esteja diante de mim, além do meu campo de visão. Um horizonte infinito de coisas a pegar rodeia o pequeno número daquelas que eu posso pegar. Um barulho de locomotiva na noite, a sala de teatro vazia onde eu penetro fazem aparecer, como um *flash*, essas coisas de todas as partes prontas para a percepção, espetáculos dados às pessoas, escuridões embriagadas de seres. Mesmo as coisas que me rodeiam me ultrapassam à medida que eu interrompo meu comércio habitual com elas e que as encontro, abaixo do mundo humano ou vivo, seu aspecto de coisas naturais. O exemplo dado por Merleau-Ponty, no ensaio *Le roman et la métaphysique*, também publicado em *Sens et non-sens*, no qual Merleau-Ponty comenta o livro *A convidada*, de Simone de Beauvoir, é exemplar:

Um velho casaco sobre uma cadeira no silêncio de uma casa de campo, uma vez a porta fechada sobre os odores do matagal e os gritos dos pássaros, se eu o tomo como ele se apresenta, será já um enigma. Ele está lá, cego e limitado, ele não sabe que ele é, ele se contenta de ocupar esse pedaço do espaço, mas ele o ocupa como jamais eu poderia ocupar nenhum lugar. Ele não o faz de todos os lados como uma consciência, ele permanece pesadamente esse que ele é, ele é em si. Cada coisa somente afirma seu ser despossuindo-me do meu, eu sei sempre surdamente que há no mundo outra coisa além de mim e dos meus espetáculos. (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 37)

Na metafísica clássica, a experiência do outro é sublimada pela transcendência. Mas, a questão do outro é mais resistente. Pois se outro existe, se ele é também uma consciência, eu devo consentir ser para ele apenas um objeto finito, determinado, visível em certo lugar do mundo. Se ele é consciência, é preciso que eu cesse de ser. Ora, como eu poderia esquecer essa certificação íntima de minha existência, esse contato comigo mesmo, mais certo que nenhum testemunho exterior e condição prévia para todos? Nós tentamos fazer dormir a inquietante existência do outro (MERLEAU-PONTY, 1966).

A existência do outro na filosofia de Merleau-Ponty pode ser compreendida por meio da noção de intercorporeidade. Uma passagem de *O Visível e o Invisível* é esclarecedora dessa noção, conforme Merleau-Ponty (1964):

Uma vez que vemos outros videntes, não temos apenas diante de nós olhar sem pupila, espelho sem estanho das coisas, este pálido reflexo, fantasma de nós mesmos (...). Essa lacuna onde se encontram nossos olhos, nosso dorso, é de fato preenchida, mas preenchida por um visível do qual não somos titulares. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 186)

A questão do outro cruza-se ainda com questão da sexualidade e dos afetos, dado que é pelo desejo que um Ser se põe a existir para nós, envolvendo também a compreensão de linguagem e de história.

A LINGUAGEM E A ONTOLOGIA INDIRETA

O filósofo pretendia abordar o problema de uma origem da verdade por um meio menos abrupto, qual seja a linguagem literária, para mostrar que a linguagem não é a simples vestimenta do pensamento que possuiria nele mesmo toda claridade. A modulação particular da palavra mostra que a expressão é bem-sucedida e assimilada pelo

leitor, dando-lhe acesso a um pensamento ao qual ele era algumas vezes indiferente. Com o escritor, o pensamento não dirige as palavras. Toda grande prosa é uma recriação do instrumento significativo, captando um sentido que jamais foi objetivado através de significações já instituídas pela cultura. Com esse texto sobre a linguagem, Merleau-Ponty pretendia elaborar a categoria da prosa, dar-lhe, além da literatura, uma significação ontológica.

Para o filósofo, a língua dispõe de certo número de signos fundamentais, arbitrariamente ligados a significações chaves. Assim, ela é capaz de compor toda significação nova a partir daquelas que já existem, sendo capaz de exprimir porque reconduz todas as nossas experiências ao sistema de correspondências iniciais entre tal signo e tal significação da qual nós aprendemos a língua. Parece tratar-se, para Merleau-Ponty, de um jogo entre as palavras, pois “não há nenhum pensamento nas palavras e nenhuma palavra é o puro pensamento sobre qualquer coisa” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 8).

Sobre a compreensão da língua, Merleau-Ponty (1969) afirma que

uma língua é esse aparelho fabuloso que permite exprimir um número indefinido de pensamentos ou de coisas com um

número finito de signos, porque eles foram escolhidos de maneira a compor exatamente tudo o que queremos dizer de novo e comunicar-lhe a evidência das primeiras designações das coisas. (MERLEAU-PONTY, 1969, p.8)

Merleau-Ponty (1969) refere-se ao escritor como sendo inicialmente mudo, o mesmo ocorre com aquele que fala. É somente através do que ele quer significar e do que ele vai dizer que o fluxo das palavras vem em socorro desse silêncio, dando-lhe um equivalente justo, capaz de dar ao escritor sua reflexão quando ele a teria esquecido.

A linguagem com seu vocabulário, suas expressões e suas formas, respondem ao chamado e se prestam a exprimir tudo que temos a dizer, “da mesma maneira como o destino o destino dos homens está escrito nos astros” (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 11). Trata-se somente de reencontrar essa frase já feita nos limbos da linguagem, de captar as palavras surdas que o ser murmura, como se a linguagem habitasse toda a eternidade.

Quando a linguagem é bem-sucedida, faz-se esquecer. Um livro, uma peça, um poema me são dados na lembrança como um bloco. Assim também na linguagem, os signos são esquecidos

permanecendo o sentido, como afirma Merleau-Ponty, em *A prosa do mundo*:

À medida que sou cativado por um livro, eu não vejo mais as letras sobre a página, eu não sei mais quando virei a página, através de todos esses signos, todas essas folhas, eu visio e espero sempre o mesmo acontecimento, a mesma aventura, ao ponto de não mais saber sob qual o ângulo, em qual perspectiva, eles me são oferecidos, como, na percepção ingênua, é um homem com um tamanho de homem que eu vejo lá e não poderia dizer sob qual grandeza aparente, eu o vejo somente na condição de fechar um olho, de fragmentar meu campo de visão, de apagar a profundidade, de projetar todo o espetáculo sobre um único plano ilusório, de comparar cada fragmento a algum objeto próximo como meu lápis que lhe confere enfim uma grandeza própria. (MERLEAU-PONTY, 1969, p. 15)

A leitura pega o leitor como o fogo queima, assim o livro se instala no mundo do leitor, conforme Merleau-Ponty (1969):

Eu acendo um fósforo e inflamo um pequeno pedaço de papel e eis que meu gesto recebe das coisas uma agitação inspirada... Quando me coloco a ler preguiçosamente, eu trago apenas um pequeno pensamento, em seguida algumas

palavras me despertam, o fogo pega, meus pensamentos flambam, nada mais no livro me deixa indiferente, o fogo se alimenta de tudo o que essa leitura lhe lança. Eu recebo e dou no mesmo gesto. Eu dou meu conhecimento da língua, o que sei sobre o sentido dessas palavras, de suas formas, da sintaxe. Eu dou também a experiência dos outros e dos acontecimentos, todas as interrogações que deixaram em mim, essas situações ainda abertas, não liquidadas e também aquelas que eu conheço muito precariamente sua resolução. Mas, o livro não me interessaria tanto se me falasse do que já sei. De tudo que eu trago, ele se serviu para me atrair para o além de (MERELAU-PONTY, 1969, p. 18).

Para Merleau-Ponty (1969), o escritor desvia os signos de seu sentido ordinário, realiza uma torção secreta nas palavras. O livro é uma máquina infernal de criar significações e o momento da expressão é aquele em que o livro toma posse do leitor. Para Merleau-Ponty esse poder de ser ultrapassado pela leitura somente é possível pelo fato de ser um sujeito falante, como a percepção é possível pelo fato de se ter um corpo.

Cabe considerar ainda que a expressão não é jamais absoluta, como ressalta Merleau-Ponty (1969), pois “a primeira palavra não se estabeleceu

em um nada da comunicação porque ela emergiu das condutas que já eram comuns e que tinham raízes em um mundo sensível” (MERLEAU-PONTY, 1969, p.60). Merleau-Ponty apresenta uma relação entre a pintura e a linguagem para exprimir esse silêncio que é responsável pelas configurações dos sentidos. Cita a experiência em que se registrou através da filmagem em câmera lenta do trabalho de Matisse. Essa experiência diz respeito à percepção e ao fundo do silêncio do qual a palavra emerge e que se trata do mundo sensível. Sobre esse mundo do silêncio, ele afirma:

Justamente porque essas expressões são adquiridas as lacunas e o elemento do silêncio são obliterados, mas o sentido das expressões em vias de se fazer não pode por princípio ser dessa maneira [refere-se ao sentido direto e objetivo da linguagem], é um sentido lateral ou oblíquo que resulta do comércio das palavras elas mesmas (ou das significações disponíveis). É uma maneira nova de socorrer o aparelho da linguagem, ou aquele da narrativa, para tornar-lhe não se sabe o que, pois, justamente o que se diz jamais foi dito (MERLEAU-PONTY, 1969, p.65).

Trata-se do sentido da linguagem indireta que Merleau-Ponty irá examinar. A arte e a literatura

aparecem como o jogo através de nós, de uma arte e de uma palavra original onde tudo está de início contido. Faz-se necessário examinar a concepção de representação pura e racionalismo da arte e da linguagem e ultrapassá-los.

A obra torna possível constituir novos signos, novas significações, acrescenta à cultura os poderes do nosso corpo, e abre um novo campo de pesquisa. Não somente porque todos os gestos que fazem existir uma cultura tenham entre eles uma afinidade de princípio, mas exigem ser considerados também em sua diferença. Há, portanto, uma metamorfose entre corpo e cultura.

Para Merleau-Ponty, a obra de arte nos fornece emblemas para os quais nós não poderíamos jamais terminar de desenvolver o sentido, porque ela se instala e nos instala em um mundo do qual não temos a chave, ela nos faz ver e pensar como nenhuma obra analítica poderia fazê-lo. Por isso a importância da literatura para a ontologia de Merleau-Ponty em sua capacidade de desviar sentidos a partir do silêncio.

Ah, mas para se chegar a mudez, que grande esforço da voz, adverte G.H: . Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se

pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio (LISPECTOR, 2009, p. 175, 176).

A literatura, como obra de linguagem, é atravessada pela palavra, pela língua, pelo silêncio, sendo criada, como esclarece nossa escritora:

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas- volto como o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. E é inútil procurar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver nunca se pode chegar antes (LISPECTOR, 2009, p. 176)

Desvelamento do mundo visível, a palavra é compreendida por Merleau-Ponty como “mordida

inteligível”, uma significação lançada como impura pelo corpo e consumida por ele. Nesse sentido, a palavra não é significação que seja “ideia da inteligência”, mas significação que é metáfora e que coloca em relação tudo o que nossos hábitos e nossos controles separam, assim como a inteligência “libera diretamente da realidade” suas verdades – a palavra significa pelo contexto, como farrapo. Para Merleau-Ponty (1969), a história da literatura e da filosofia não é somente história da reflexão, mas história do Ser.

NOSSA HUMANIDADE

Como humanos tememos perder o sentido da nossa humanização, acreditamos no humano e nos apegamos a essa ideia, conforme escreve Clarice Lispector:

Eu não quero perder a minha humanidade!
Ah, perdê-la dói, meu amor, como largar um corpo ainda vivo e que recusa a morrer como os pedaços cortados de uma lagartixa. Mas agora era tarde demais. Eu teria que ser maior que meu medo e teria que ver de que fora feita a minha humanização anterior. Ah, tenho que acreditar com tanta fé na semente verdadeira e oculta de minha humanidade, que não devo ter medo de ver a humanização por dentro. (LISPECTOR, 2009, p. 145)

A ideia de um ser necessário, matéria eterna ou homem total, parece prosaica, como problematiza Merleau-Ponty em sua lição inaugural no *Collège de France*, proferida em 1952 e publicada no ano seguinte:

É necessário dizer que a filosofia é humanista? Não se por homem se entende um princípio explicativo que substituiria os outros. Não explicamos nada pelo homem, pois ele não é uma força, mais uma fraqueza no coração do ser, um fator cosmológico, o lugar onde todos os fatores cosmológicos, por uma mutação que jamais é finita, mudam de sentido e tornam-se história. O homem é também a contemplação de uma natureza inumana. (MERLEAU-PONTY, 1953, p. 47)

A filosofia nos desperta para o que a existência do mundo e a nossa essência tem de problemática em si. A contingência humana não é um defeito na lógica da história, mas a sua condição. Sem ela, temos somente um fantasma da história e da própria humanidade.

O conceito de história representa uma aquisição capital da filosofia, à condição que nós a utilizemos como uma anti-metafísica. Longe de substituir a metafísica, ela coloca em evidência a mais fundamental das questões metafísicas, conforme

Merleau-Ponty em um dos textos que compõe a obra *Parcours deux*, organizada por Jacques Prunair.

O que é essa verdade que nasce e morre o que é esse sentido que domina seus antecedentes, sem poder se fechar sobre eles nem sobre o futuro, o que é essa afinidade que faz com que, na simultaneidade e na sucessão, o homem interesse ao homem? Não como o animal interessa a outro animal, porque ele se aproxima ou se completa, mas na diferença e na rivalidade, não na monotonia da natureza, mas na desordem da história. Há uma descoberta da história, mas não como uma coisa, uma força ou um destino, mas como interrogação e, se queremos como angústia (MERLEAU-PONTY, 2000, p.208).

Ao invés da história política ou econômica, Merleau-Ponty (1996) irá considerar a história da linguagem, como fio condutor da pesquisa ontológica. Esta pode servir como modelo para compreender outras instituições, suas condições de equilíbrio, suas transformações. A mistura, o caos, mas também a proliferação de sentido. Mistura do passado, do presente e do futuro, do imaginário e do real, um comunicando com o outro como, por exemplo, os devaneios sobre um retrato de um antepassado

que porta uma mancha de sangue na fronte. As narrativas concernentes, temas se precedem, um ao outro, se atam um sobre o outro, constituindo não um caos, mas um tipo de crescimento em círculo onde cada um é determinante e determinado. Para o filósofo, a história não é o desenrolar uno e tranquilo de uma aventura, mas alguma coisa que se faz sem direção fixada para avançar, sem ordem aparente, sem pausa. Todos os objetos, todo o visível, todos os personagens, “transparentes”, implicando-se ou encaixando-se uns nos outros.

Com base na obra de Proust, Merleau-Ponty (1996) afirma que a narrativa envolve o escritor vivendo a obra mesma. Trata-se antes da história feita por alguém que não viu tudo e que se reporta ao que ele mesmo conta. História aberta sobre histórias-encaixadas, com o mundo abundante de aspectos associado. Os personagens que são, antes de caracteres definidos por via interior ou projeto pessoal, os portadores de ideias, desencadeadores de acontecimentos.

Sobre o trabalho do escritor, nas notas do seu curso sobre a ontologia, proferido pouco antes de sua morte, em 1961, Merleau-Ponty afirma:

O “artista” entra na região “de esforço e de luta íntima”, ele descobre uma

“mensagem” que não se dirige a nossa natureza combativa. Trata-se de uma mensagem mais reticente, “menos precisa”, “mais profunda”; ele fala não para a “sabedoria”, não para qualidades “adquiridas”, mas ao mais “durável” em todos os homens; fala conforme e para nossa capacidade de “alegria”, “admiração”, de “mistério”, nossa solidariedade com a criação e com toda a solidão. O escritor dá valor a todos os lugares da terra, “lugar de esplendor” ou “esquina obscura”; é “temperamento” falando à “temperamento”, por impressão dos “sentidos”. Essa sensorialidade obtida pelo trabalho do estilo “faz ver”, “com o único poder das palavras escritas; o que não satisfaz a “sabedoria”, não persuade, não edifica, não diverte, não melhora (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 216;217).

Merleau-Ponty busca na literatura a palavra indireta e não calculada sobre significações. Tem-se que a obra literária não é adição ao que existe de um excesso positivo ou progresso. Mas, antes, ela faz com que nada possa ser como antes, nem mesmo nossa compreensão de humanidade. “- Ah, será que originalmente éramos humanos? E que, por necessidade prática, nos tornamos humanos? Isso me aterroriza, como a ti” (LISPECTOR, 2009, p.119).

O artista filósofo se interroga sobre a existência e seus sentidos, havendo o silêncio como fundo imemorial que permite a própria interrogação.

A mim, como a todo mundo, me fora dado tudo, mas eu quisera mais: quisera saber desse tudo. E vendera minha alma para saber. Mas agora eu entendia que não a vendera ao demônio, mas muito mais perigosamente a Deus. Que me deixara ver. Pois Ele sabia que eu não saberia ver o que visse: a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? E a resposta é: És. O que existes? E a resposta é: o que existes. Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta (LISPECTOR, 2009, p. 134).

A filosofia habita a história e a vida, procurando o sentido nascente e surpreendendo-se com o sentido instituído, como ocorre com o sentido de nossa humanidade. Sendo expressão, ela não se contenta apenas em coincidir com os sentidos já dados, ela pode ser trágica, ela jamais é uma compreensão séria, pois o homem sério - se existe - é o homem de uma só coisa a qual ele diz sim.

Para Merleau-Ponty (1953), os filósofos mais resolutos querem sempre os contrários: realizar destruindo, suprimir conservando. O filósofo dá ao

homem sério - à ação, à religião, às paixões - uma atenção mais aguda que ninguém. “O filósofo é o homem que desperta e que fala e o homem contém todos os paradoxos da filosofia, porque talvez para ser de fato homem, faz-se necessário ser um pouco mais e um pouco menos homem” (MERLEAU-PONTY, 1953, p. 63).

ENCONTROS ENTRE FILOSOFIA, LITERATURA E EDUCAÇÃO

A filosofia de Merleau-Ponty e sua ontologia podem oferecer um caminho para nossa percepção, para nossos sentimentos, nossa educação. Pode alimentar nossa paixão pelo Ser e nosso desejo de experiência de uma nova humanidade, cujos contornos estão ainda por ser criados em todos os domínios da vida. Tal atitude pode alimentar a educação, pois esta não se reduz ao aspecto da instrução ou da técnica, é também imaginação, sonho, paixão, experiência do ser no mundo.

Precisamos de ciência, de técnica, mas precisamos também de homens profundos que se interroguem sobre sua própria humanidade, como fez Clarice n’*A Paixão segundo G.H.* Homens e mulheres que não tenham medo de se perguntar sobre a existência. Que mesmo com medo, ousem perguntar sobre

a liberdade, sobre o desejo, sobre a verdade, não apenas a verdade do conhecimento, mas a verdade de cada sujeito, a verdade íntima, aquela que dói, que assusta, aquela que é mistério, enigma.

O trabalho da filosofia, assim como ocorre na literatura e na educação, é um trabalho de resistência sem fim, mas também de diálogo. Dialogar não é somente negociar ideias já prontas, ideias já instituídas, mas dialogar para desviar o sentido, criar, elaborar pensamento novo entre os interlocutores. A filosofia de Merleau-Ponty nos convida a refletir sobre o presente, oferece algumas pistas, caminhos, questões. Empurra-nos, às vezes, por caminhos por onde não queremos ir. Mas, é lá que vamos melhor compreender a nossa responsabilidade individual e coletiva, por menor que seja, em vista do olhar da história e da nossa própria humanidade.

Essa filosofia nos dá ainda ferramentas para sentir, viver e repensar nossa condição humana, nossos projetos, nossas paixões e nosso conhecimento. Nos dá, também, certa dose de intimidade e segredo: gradientes necessários para fazer frente a processos sociais e existenciais cada vez mais pautados pela exterioridade. Exige de nós redimensionamento do espaço, do tempo, da linguagem. Desloca-nos de nossa solidão para o

encontro, para a partilha de nossa humanidade. Desvia o sentido de verdades já instituídas para criar outras, sempre efêmeras, parciais, incompletas e que exigem recomeço sem fim.

Para que serve tudo isso frente às necessidades práticas da vida? Para que servem todas essas palavras, pensamentos, ideias? Quem sabe para compreender o humano em nós, como capacidade de afetar e ser afetado pelas coisas sensíveis, pelos outros, pela linguagem, pela história. A filosofia é espanto, interrogação, é pensamento de contato, pensamento de contágio. A filosofia é uma participação no ser do homem, das coisas, da natureza, feita por meio da linguagem, desviando signos, criando sentidos, horizontes, experiências. A busca por uma palavra ou uma experiência que possa nos despertar e que possa nos ajudar a ser um pouco mais e um pouco menos humanos são dimensões que se encontram na filosofia, na literatura e na educação.

A educação como experiência, como participação do ser em espaços e tempos simultâneos, encaixados e poéticos, interroga sobre o sentido de nossa humanidade, a relação com o corpo, a linguagem, a história, o outro. Por meio desse encontro podemos pensar e experimentar uma educação selvagem, ou seja, não inteiramente instituída por normas,

epistemologias, didáticas, instrumentos, mas sendo aquela que exige de nós a criação. Criação da linguagem, dos espaços, dos tempos de convivência, da solidariedade entre os saberes, suas lógicas e polissemia.

Nesse encontro entre ontologia e linguagem poética da literatura, podemos experimentar a educação como processo de interrogação sobre cada um de nós e sobre nossa humanidade, em uma expressão da educação também como possibilidade de sentir, de aguçar nossos sentidos e percepções. Uma experiência de contato com o livro, com a leitura, com a palavra, com o corpo, com o gesto, com o movimento não por meio de uma consciência que sobrevoa os objetos, mas como experiência de contato, de contágio, de paixão.

Já é tarde, preciso ir embora, anuncia Merleau-Ponty. Espera, diz Clarice:

Dá-me de novo a tua mão, não sei ainda com me consolar da verdade. Mas – sente um instante comigo – a maior falta de crença na verdade da humanização seria pensar que a verdade destruiria a humanização. Espera por mim, espera: sei que depois saberei como encaixar tudo isso na praticidade diária, não esqueças que também eu preciso de vida diária. Espera por mim, sei que estou

indo para alguma coisa que dói porque estou perdendo outras – mas espera que eu ainda continue um pouco. Disso tudo, quem sabe, poderá nascer um nome! Um nome sem palavra, mas que talvez enraíze a verdade na minha formação humana. (LISPECTOR, 2009, p. 145)

REFERÊNCIAS

CLAUDEL, Paul. **Art poétique**. Paris: Gallimard, 1984.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Parcours deux (1951-1961)**. Paris: Verdier, 2000.

_____. **Notes de Cours au Collège de France – 1958-1959 et 1960-1961**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. **Sens et non-sens**. Paris: Gallimard, 1996 a.

_____. **La prose du monde**. Paris: Gallimard, 1969.

_____. **L'œil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.

_____. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.

_____. **Éloge de la philosophie**. Paris: Gallimard, 1953.

_____. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido: no caminho de Swan**. Tradução Mario Quintana e Revisão de Olgária Matos. São Paulo: Globo, 2003.

CAPÍTULO 4 – “NÓS, ARGONAUTAS DA SENSIBILIDADE”: FERNANDO PESSOA E MERLEAU-PONTY²⁸

Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver.

Fernando Pessoa, O Livro do desassossego, excerto 124

O QUE É ME É SENSÍVEL

Vida e sensibilidade: temas que nos atravessam e que nos colocam no mundo do devaneio fundamental para nossa potência de ser e de existir. Temas que me atravessam, por isso escrevo sobre a sensibilidade e o sensível tal como sinto na poesia de Fernando Pessoa (1888-1935) e na filosofia de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Eles morreram jovens, viveram de forma intensa: uma vida poética e uma vida filosófica. Partiram cedo, mas nos deixaram uma obra seminal que nos anima a pensar, a sonhar, a inventar, a escrever. De modo breve, podemos dizer que ambos ressaltam a nossa presença corporal no

28 Esse artigo foi escrito para a Revista Eletrônica Sísifo: <http://www.revistasisifo.com>.

mundo e o contato com uma sensorialidade visual, tátil, auditiva, gustativa e cinestésica. Ambos também se referem à relação das sensações com nossa inteligência e com nossas emoções, o que nos permite sentir e perceber as coisas e os outros seres, sendo este gradiente sensível que também constitui a matéria de suas obras poética e filosófica.

Outro aspecto que nuanço ao escrever este ensaio diz respeito às referências literárias na obra de Merleau-Ponty que são diversas e constantes, tais como: Marcel Proust, Paul Claudel, Paul Valéry, Claude Simon, Antoine Exupéry. Poderíamos aqui escrever sobre essa presença da literatura em seu pensamento que lhe permite articular sentidos novos para sua filosofia, como podemos perceber, por exemplo, no resumo e notas do curso pronunciados no *Collège de France*, no ano de 1953, intitulado *Pesquisas sobre o uso literário da linguagem*, recentemente publicado sob os cuidados de Benedetta Zaccarello e Emmanuel de Saint-Aubert (MERLEAU-PONTY, 2013).

Por sua vez, Fernando Pessoa leu Nietzsche, como nos mostra Cláudia Franco Souza em seu artigo “Friedrich Nietzsche & Alberto Caeiro: paganismo e linguagem” (Souza, 2015). Mas, seguimos por outro caminho. Neste ensaio interesse-me não pela exegese

das obras do poeta e do filósofo, nem pelos aspectos biográficos, como o fez Cavalcanti Filho (2012). Anima-me o caminho lento e prazeroso de suas leituras nas quais deixo-me guiar pela sensibilidade, pelo ritmo das palavras, frases, fazendo-as minhas por meio das citações. Ao debruçar-me sobre a leitura de Fernando Pessoa, projeto sentimentos, evoco memórias, paixões. Crio imagens, apreendo sentidos novos, compreendo-me argonauta de sentidos corpóreos, estéticos e existenciais. Em uma espécie de colagem, vou compondo esse texto, com minhas leituras de Fernando e de seus heterônimos Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e, particularmente, a leitura de Bernardo Soares e seu *Livro do desassossego*, que começou a ser escrito entre 1913 e 1914. Tenho a permissão do poeta, que me diz: “Ler é sonhar pela mão de outrem. Ler mal e por alto é libertarmo-nos da mão que nos conduz. A superficialidade na erudição é o melhor modo de ler bem e ser profundo” (PESSOA, 2006, p. 233, excerto 229).

Por sua vez, o filósofo me apoia e me fornece outros materiais para meu exercício de criação e de escrita:

Os escritores não têm a impressão de criar, de inventar, porque eles estão, com

efeito, em vias de decifrar os hieróglifos de sua paisagem. Mas eles criam porque 1) essas verdades mudas tomam sua paisagem, ninguém as faria falar em seu lugar; 2) uma vez convertidas em coisas ditas, elas tomam lugar, senão como quadro não visível, ao menos no Mundo que é, como o visível, chamado a falar – Outros aprendem lendo-as para dizê-las a outros. (MERLEAU-PONTY, 1996, p.203)

A epígrafe apresentada neste ensaio, em referências aos argonautas da sensibilidade de Pessoa, mais essa citação de Merleau-Ponty sobre a urgência da criação, me impulsionam a escrever, pensar, sentir. Com esse ensaio desejo comunicar essa experiência que me sensibiliza, que me atravessa e que me possui. “Lendo por alto e libertando-me da mão que me conduz” – como diz o poeta – busco as palavras, as frases e os sentidos evocados que, lentamente, tornam-se minha própria paisagem: “ninguém as faria falar em seu lugar”, diz Merleau-Ponty. Assim, escrevo. Acompanhada de Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Paul Valéry, Baudelaire, Rimbaud, Cecília Meireles, Augusto dos Anjos, Zila Mamede, Merleau-Ponty, Nietzsche e tantos outros escritores, poetas, filósofos, artistas da palavra, vivo uma experiência de sentir que abre

minha imaginação e sua faculdade de criar mundos permeados de invenção²⁹.

Com eles e com elas, escritores e escritoras, aprendo um estilo e, ao longo dos anos, aproprio-me de suas inteligências para compor minha própria escrita, meu pensamento e, certamente, minha sensibilidade, o sensível em mim, aquilo que me habita e aquilo que me ultrapassa nas sensações, no corpo, na linguagem, na poética, na filosofia e na vida.

Nestas considerações está por ventura toda uma filosofia, para quem pudesse ter a força de tirar conclusões. Não a tenho eu, surgem-me atentos pensamentos vagos, de possibilidades lógicas, e tudo se me esbate numa visão de um raio de sol dourando estrume como palha escura humidamente machucada, no chão quase negro ao pé de um muro de pedregulhos. Assim sou. Quando quero pensar vejo. (PESSOA, 2006, p. 89, excerto 58)

29 Gosto imensamente do sentido atribuído por Gaston Bachelard ao vocábulo imaginação, como uma ação imaginante. Para ele, “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade, ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade” (BACHELARD, 1942, p. 23). Ao ler as notas de curso sobre o uso literário da linguagem, noto uma proximidade da compreensão de imaginação entre Bachelard e Merleau-Ponty, embora nesse texto Merleau-Ponty não cite Bachelard.

Sim, nestas considerações germina uma filosofia performativa que acolhe o sensível, como o fez Merleau-Ponty, desde suas primeiras obras com seu fascínio pela pintura, cinema e literatura, cujos ecos não são tão somente exemplos ou ilustrações de sua filosofia, mas uma nova maneira de pensar que acolhe as ideias da arte, da poesia e das experiências vividas. Uma filosofia para a qual a estesiologia, ciência dos sentidos, é o sentir mesmo como delineado no último curso sobre a Natureza (MERLEAU-PONTY, 1995), presente desde os primeiros trabalhos do filósofo. Ao nos demorarmos na obra de Merleau-Ponty, em múltiplas leituras, percebemos que os temas da corporeidade e da sensibilidade são uma constante, sendo retomados e ampliados em seu percurso filosófico. Assim, as obras publicadas por ele, suas obras póstumas e os textos inéditos, constituem um laboratório do pensamento, um ateliê de criação no qual podemos exercitar nossa ação imaginante, nossa sensibilidade, nosso pensamento para articular arte, filosofia, ciência e literatura, como ele o fez em sua fecunda carreira filosófica.

No curso sobre o uso literário da linguagem, aqui já mencionado, Merleau-Ponty expõe sua compreensão de literatura como sendo ao mesmo tempo uma empresa intelectual e existencial, bem como um laboratório para os questionamentos

permanentes da linguagem e os horizontes da cultura e da história. De acordo com Benedetta Zaccarello, no prefácio que fez para a publicação das notas desse curso, a pesquisa de Merleau-Ponty sobre a linguagem insere-se no contexto do debate sobre a natureza e a finalidade das práticas filosóficas após a guerra, momento em que a cultura francesa em geral assiste a uma refundação de seus instrumentos críticos frente à história. Nesse sentido, ele busca o gesto da escritura em sua profundidade gnosiológica, ontológica e existencial; bem como uma provável resposta a Sartre a respeito do engajamento político a partir da publicação do livro *O que é a literatura?*

Na Prosa do mundo, a literatura é ainda o lugar de um encontro direto, assim “no momento em que leio Flaubert, sou Flaubert e minha experiência encontra o universo de Madame Bovary” (ZACCARELLO, 2013, p. 16). Essa posição se modifica ao longo desse curso de 1953 e a literatura torna-se “um espaço de risco e de dúvida e o lugar de uma relação indireta do autor ao leitor e vice-versa” (ZACCARELLO, 2013, p. 17). No entanto, a meu ver, a hesitação e, sobretudo, a capacidade inventiva da linguagem, encontra-se também na Prosa do Mundo. Para Merleau-Ponty, a literatura é capaz de reinvestir o vivido do sujeito pensante em sua relação com a linguagem, sobretudo a partir do século XX, quando a literatura revela uma

subjetividade nova, com destaque para a relação a si mesmo e ao outro.

Destaca-se que a compreensão de uma linguagem “conquistadora” coloca em avanço a capacidade que tem a palavra para renegociar constantemente os horizontes de sentido, notadamente na poesia, como lemos na análise que Merleau-Ponty fez da obra de Paul Valéry, renegado pelos surrealistas e acusado de ser um poeta de estado. Para Zaccarello (2013), a literatura se torna uma espécie de filosofia em primeira pessoa, envolvendo a relação entre a pessoa do autor e o que ele diz. Talvez Merleau-Ponty tenha escolhido Valéry, em que pese sua envergadura literária e sua presença constante em suas obras, por uma espécie de projeção, considerando-se as divergências, sobretudo, com Sartre e sua recente posição no *Collège de France*. De todo modo, da leitura dessas notas apreendemos que a literatura contribui em seu modo operante ao propósito de Merleau-Ponty de compreender a filosofia como interrogação do presente, como bem anunciado em sua lição inaugural e percorrido no conjunto de sua obra publicada ou inédita (MERLEAU-PONTY, 1952, p. 52).

No resumo do curso sobre o uso literário da linguagem, Merleau-Ponty destaca os paradoxos

encontrados na obra literária tais como o silêncio expressivo ou as relações corpo e alma como sendo incompreensíveis, pois é “incompreensível que o corpo possa ser ao mesmo tempo essa massa inerte que marca nosso lugar durante o sono e o instrumento ágil que, a serviço do pintor, por exemplo, faz melhor que a consciência o que ela gostaria de fazer” (MERLEAU-PONTY, 1968, p. 24).

Essa fórmula é retomada na abertura do ensaio *O Olho e o espírito*: “O pintor aporta seu corpo, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito poderia pintar. É empregando seu corpo no mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (MERLEAU-PONTY, 1961, p. 16). Essa operação é de natureza sensível, amalgamada à corporeidade, este arranjo sutil do corpo e de suas operações motoras. Merleau-Ponty afirma que a ciência manipula as coisas, constrói modelos, opera sobre índices ou variáveis e sobre os fenômenos, mas renuncia a habitá-las. Merleau-Ponty quer habitar com sua filosofia o mundo humano, o mundo da natureza, o mundo das coisas. Para ele, a arte, notadamente a pintura, possui essa capacidade de habitar o mundo através do olhar.

O Olho e o espírito é um ensaio dedicado à pintura. É na *Prosa do mundo*, obra inacabada

e voluntariamente abandonada talvez em prol de uma ontologia da carne³⁰, que encontramos a sua aproximação mais direta com a linguagem e com a literatura. Nesse contexto, a linguagem é compreendida como designação de algo ou de alguma coisa: uma rosa; chove; o tempo está bom; o homem é mortal. Nesse contexto, exprimir é substituir uma percepção ou uma ideia por um sinal conveniente que a anuncie, evoque-a ou abrigue-a. Mas, como a linguagem poderia exprimir algo novo uma vez que é inteiramente definida pela língua, pelo vocabulário e pelas relações de sintaxe encontradas na língua em uso? Pergunta Merleau-Ponty em sua *Prosa*.

Para o filósofo, a língua dispõe de certo número de signos fundamentais, arbitrariamente ligados a significações chaves. Assim, ela é capaz de compor toda significação nova a partir daquelas que já existem, sendo capaz de exprimir porque reconduz todas as nossas experiências ao sistema de correspondências iniciais entre tal signo e tal significação da qual nós aprendemos a língua. Parece tratar-se, para Merleau-Ponty, de um jogo entre as palavras pois “não há nenhum pensamento nas palavras e nenhuma palavra é o puro pensamento sobre qualquer coisa”

30 Um dos capítulos que compunha a *Prosa do Mundo* foi publicado sob a forma de ensaio em *Signos*, trata-se de *Linguagem Indireta e as vozes do silêncio*, dedicado a Jean-Paul Sartre (MERLEAU-PONTY, 1960).

(MERLEAU-PONTY, 1969, p. 8). De fato, “uma língua é esse aparelho fabuloso que permite exprimir um número indefinido de pensamentos ou de coisas com um número finito de signos, porque eles foram escolhidos de maneira a compor exatamente tudo o que queremos dizer de novo e comunicar-lhe a evidência das primeiras designações das coisas” (MERLEAU-PONTY, 1969, p.8).

A língua contém o germe de toda significação possível. Como se sempre houvesse uma palavra, uma significação que nomeasse nossas experiências e nossos pensamentos. *Na Prosa do mundo*, Merleau-Ponty cita o exemplo das crianças estudadas por Piaget, para quem o sol porta em seu centro seu nome. Nossa língua encontra no fundo das coisas uma palavra que as faz existir. Segundo o filósofo, essas convicções sobre a linguagem não pertencem ao senso-comum. Elas estão presentes nas ciências exatas, com a questão do algoritmo, mas não na linguística. O algoritmo é considerado a forma da linguagem adulta: uma forma sem erros que remete a signos escolhidos e significações definidas. “Ele fixa um certo número de relações transparentes, ele institui, para representá-los, símbolos que por eles mesmos nada dizem, que jamais dirão mais que o que foi conveniente dizer” (MERLEAU-PONTY, 1969, p.9).

O algoritmo se propõe a uma linguagem rigorosa capaz de controlar todas as operações e o sistema de relações possíveis. Desse modo, o signo permanece a simples abreviação de um pensamento que poderia a cada momento explicar-se e se justificar inteiramente. A única virtude da expressão seria, então, substituir alusões confusas de cada um de nossos pensamentos por atos de significação dos quais seríamos verdadeiramente responsáveis, pois conheceríamos o conteúdo exato que pode ser recuperado pelas vias do pensamento e pelo valor expressivo do algoritmo. “O algoritmo, projeto de uma língua universal, é a revolta contra a linguagem dada” (MERLEAU-PONTY, 1969, p.10).

Mas, a linguagem não se resume ao algoritmo. Na literatura, o escritor desvia os signos de seu sentido ordinário, realiza uma torção secreta nas palavras. Partindo dessa compreensão, o filósofo irá esboçar sua teoria da expressão considerando, sobretudo, o fenômeno literário. Desse modo, distingue a ciência da expressão e a experiência da expressão, concentrando-se nessa última. Em particular, na operação expressiva que torna possível considerar a pintura sobre o fundo da linguagem e a linguagem sobre o fundo da pintura. Tal comparação é possível uma vez que o filósofo irá trabalhar com a noção de expressão criadora da arte moderna.

A arte e a literatura aparecem como o jogo através de nós, de uma arte e de uma palavra original onde tudo está, de início, contido. Faz-se necessário examinar a concepção de representação pura e de racionalismo da arte e da linguagem, e ultrapassá-los (MERLEAU-PONTY, 1969).

Trata-se, pois, de restituir a sensibilidade como processo de expressão. Essa atitude é próxima do “desassossego” de Fernando Pessoa, como podemos notar quando escreve sobre a ânsia de compreender. Compreender envolve a sensibilidade, o elo entre vontade e emoção, entre a vida material e imaterial, entre os gestos e o pensamento, como nos ensina o poeta. “Cansamo-nos de tudo, exceto de compreender. O sentido da frase é por vezes difícil de atingir. Cansamos de pensar para chegar a uma conclusão, porque quanto mais se pensa, mais se analisa, mais se distingue, menos se chega a uma conclusão” (PESSOA, 2006, p. 24, excerto 239).

O escritor, ao desviar os signos já estabelecidos em uma língua, cria outros horizontes sensíveis, instaurando, assim, o campo estético da obra de arte. Sim, a sensibilidade, o sentir mesmo, anima nossa vida, nos impulsiona a nos engajarmos e faz com o que os objetos, as pessoas e as situações possam ter um sentido afetivo para nós. Por isso mesmo

uma vida não se vive sem sentir, sem sentido ou “no desalinho triste das minhas emoções confusas” (PESSOA, 2006, p. 77, excerto 46).

Assim, convocando as sensações, o poeta e o filósofo compõem suas obras: obras de linguagem, obras do corpo cuja leitura nos conduz ao êxtase do pensamento. O excerto seguinte do *Livro do desassossego*, entre outros, evidentemente, exprime essa filosofia estesiológica: “Divido-me em cansado e inquieto, e chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico do mistério das coisas” (Pessoa, 2006, p. 63, excerto 31). Ambos também meditam sobre sensações e o seu lugar na poesia e na filosofia: “Meditei hoje, num intervalo de sentir, na forma de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo? (PESSOA, 2006, p. 113, excerto 84).

Em seu projeto para a candidatura ao *Collège de France*, escrito em 1951 e publicado em *Parcours Deux* (Merleau-Ponty, 2000), nosso filósofo também medita sobre a consciência e sua longa tradição filosófica, da qual ele também é herdeiro e cujos traços marcam a sua “Fenomenologia da percepção”. Na montagem que criamos, poderíamos ler as reflexões de ambos a respeito das relações entre o pensamento e as sensações e o corpo e a consciência, através de um movimento de citações que compõem um

diálogo, uma conversa ou uma prosa, e que é possível em um espaço tempo sincrônico que a literatura nos permite. Vejamos, sintamos:

Fernando Pessoa:

Em mim foi sempre menor a intensidade das sensações que a intensidade da consciência delas. Sofri sempre mais com a consciência de estar sofrendo que com o sofrimento de que tinha consciência. A vida das emoções mudou-se, de origem, para as salas do pensamento, e ali vivi sempre mais amplamente o conhecimento emotivo da vida. E como o pensamento, quando alberga a emoção, se torna mais exigente do que ela, o regime da consciência, em que passei a viver o que sentia, tornava-se mais quotidiana, mais epidérmica, mais titilante a maneira como sentia. (PESSOA, 2006, p. 123, excerto 93)

Merleau-Ponty:

No início, o filósofo que reflete sobre a percepção se retira do corpo que habita e mesmo das coisas as quais o corpo se dirige no exercício da vida, faz-se sujeito contemplativo. Correlativamente, as coisas percebidas se distanciam de nós, não sendo definidas por certo número de características e por leis de sucessão e de coexistência entre elas. O corpo

próprio não é mais que um desses objetos, elevado tardiamente à dignidade do saber científico, mas como elas [as coisas], está destinado a uma explicação por ligação de função à variável. Em face de uma consciência filosófica em primeira pessoa, do sujeito conhecedor ou transcendental, que é só sujeito, abre-se um universo em terceira pessoa que são apenas objetos. Essa atitude e essa filosofia foram necessárias a princípio para dar ao conhecimento do mundo e à reflexão do espírito seu objeto e sua audácia. À medida que nosso conhecimento do homem se desenvolveu, fez entrever outra ligação entre o homem que percebe e seu corpo e assim ter uma redescoberta do mundo percebido e exigir um novo exame da nossa noção de sujeito e de espírito. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 17;18)

O poeta:

Crie-me eco e abismo, pensando.
Multiplique-me aprofundando-me. O mais
pequeno episódio – uma alteração saindo
da luz, a queda enrolada de uma folha seca,
a pétala que se despega amarelecida, a
voz do outro lado do muro com os passos
de quem a diz juntos aos de quem deve
escutar, o portão entreaberto da quinta
velha, o pátio abrindo com um arco das
casas aglomeradas ao luar – todas essas

coisas, que me não pertencem, prendem-me a meditação sensível com laços de ressonância e de saudade. Em cada uma dessas sensações sou outro, renovo-me dolorosamente em cada impressão indefinida. (PESSOA, 2006, p. 123, 124, excerto 93)

“A vida das sensações mudou-se para as salas do pensamento”, diz o poeta. Mas, a frase não figura um aspecto dualista, pois emoção e pensamento caminham lado a lado na poesia de Pessoa e configuram o quiasma na filosofia de Merleau-Ponty, como lemos nos excertos citados anteriormente. No início, o filósofo que reflete sobre a percepção se retira do corpo que habita e mesmo das coisas as quais o corpo se dirige no exercício da vida, ele faz-se sujeito contemplativo. Eles se retiram das sensações e do corpo para pensar e escrever. Mas, essa retirada logo se transforma em abismo, conduzindo-lhes a outras vias nas quais o corpo e as sensações são a matéria mesma de sua expressão.

Em um outro lugar, em um texto inédito, também publicado em *Parcours Deux*, o filósofo reafirma a primazia do corpo e do esquema corporal na linguagem e expressão:

É por meio dessa situação do nosso corpo que temos acesso ao espaço exterior e

aos movimentos possíveis, projeto motor (esquema corporal). Não nos movemos como se move um objeto, temos um acesso direto ao espaço. Cada sujeito encarnado é como um registro aberto em que não sabemos o que se inscreverá ou como uma nova linguagem a qual não sabemos que obras produzirá, mas que, uma vez aberto, não seria possível dizer pouco ou muito, de ter uma história ou um sentido. A produção mesma da liberdade da vida humana, longe de negar nossa situação, a utiliza e a transforma em meio de expressão. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 41)

Essa descrição das sensações vividas compõe uma meditação sensível que alimenta a obra poética de Fernando Pessoa e a filosofia de Maurice Merleau-Ponty. Não se trata apenas de um aspecto da redução fenomenológica, mas a experiência narrativa em primeira pessoa que expressa nossa relação com o ser: ser da poesia ou o ser ontológico da filosofia, o ser bruto, como denomina Merleau-Ponty, ser da indivisão e da criação.

O SENSÍVEL EM NÓS: UMA TEMPORALIDADE DO CORPO E DAS SENSACIONES

Há, em nós, uma temporalidade das sensações e da sensibilidade que vivemos no presente. Na segunda

parte deste ensaio, exponho outros elementos dessa meditação sensível ao considerar a temporalidade do corpo e das sensações que guarda, como diz o poeta, “o desassossego” de todos os tempos. Continuemos, em um passeio à beira-mar com Fernando Pessoa:

Durei horas incógnitas, momentos sucessivos sem relação, no passeio em que fui, de noite, à beira sozinha do mar. Todos os pensamentos, que têm feito viver homens, todas as emoções que os homens têm deixado de viver, passaram por minha mente, como um resumo escuro da história, nessa minha meditação andada à beira-mar. Sofri em mim, comigo, as aspirações de todas as eras, e comigo passearam, à beira ouvida mar, os desassossegos de todos os tempos. O que os homens quiseram e não fizeram, o que mataram fazendo-o, o que as almas foram e ninguém disse – de tudo isto se formou a alma sensível com que passei de noite à beira-mar. E o que os amantes estranharam no outro amante, o que a mulher ocultou sempre ao marido de quem é, o que a mãe pensa do filho que não teve, o que teve forma só num sorriso ou numa oportunidade, num tempo que não foi esse ou numa emoção que falta – tudo isso, no meu passeio à beira-mar, foi comigo e voltou comigo, e as ondas estorciam, magnamente o acompanhamento que me

fazia dormi-lo. (PESSOA, 2006, p. 124; 125, excerto 95)

Na leitura desse excerto, usufruindo da companhia do poeta, vivemos essa temporalidade que nos atravessa, que mobiliza nossa corporeidade, nossas afecções e nossos pensamentos por meio de imagens que fazem vibrar nossa sensibilidade. Sim, trata-se de um encontro, uma projeção que também nos conduz a uma interrogação sobre si mesmo e sobre a experiência vivida que é adensada pelas relações intersubjetivas e que abre vias de significações possíveis no presente vivido.

O poeta confirma essa temporalidade em nós posto que “vivo sempre no presente. O futuro, não o conheço. O passado, já não o tenho. Pesa-me um como a possibilidade de tudo, o outro como a realidade do nada. Não tenho esperanças nem saudades” (PESSOA, 2006, p. 29, excerto 100). São temporalidades que se encaixam, presenças temporais e temporalizadas que circunscrevem a prosa do cotidiano, que condicionam a busca por uma maneira de ser e um estilo alimentado pelas sensações e pela inteligência que delas se desdobra: “...a hiperacuidade não sei das sensações, se só da expressão delas, ou se, mais propriamente, da inteligência que está entre umas e outra e forma do

propósito de exprimir a emoção fictícia que existe só para ser expressa. (Talvez não seja mais em mim que a máquina de revelar quem sou) ” (PESSOA, 2006, p. 155, excerto 137).

Essa inteligência das sensações encontrada na obra de Fernando Pessoa, mas também na obra de Paul Valéry - poeta que frequenta a obra de Merleau-Ponty de forma intensa -, é um elemento marcante de uma filosofia expressiva e performativa. Expressão no sentido de criação, como ressalta Revel (2015), ao afirmar que em Merleau-Ponty o conceito de expressão é um pensamento de invenção, de inauguração, de criação. Seu interesse pela arte, notadamente pela pintura e pela literatura é um modo de pensar sobre as tensões do mundo, da sociedade, da política, da filosofia e sua linguagem.

Assim, a noção expressão é, também, uma prosa do mundo e de suas tensões individuais e coletivas que se inscrevem diretamente no corpo estesiológico (NÓBREGA, 2015). Nessa montagem de tempos, obras e experiências, vejo na poesia de Fernando Pessoa um ato coreográfico e uma elaboração performativa de sentidos elaborados no espaço e tempo de uma fuga. Então, em uma ação imaginante e cinestésica, “ergo-me da cadeira como um esforço monstruoso, mas tenho a impressão de que levo a cadeira comigo, e que

é mais pesada, porque é a cadeira do subjetivismo” (PESSOA, 2006, p. 177, excerto 153).

Buscamos compor uma dança ou, quem sabe, uma canção, a partir de imagens, sentidos, memórias, sentimentos, de fragmentos de nossas vidas. A obra de arte nos transforma ou pode nos transformar à medida que nos deixamos atravessar por seus gradientes sensíveis os quais elaboram novas percepções e transfiguram o esquema corporal habitual. Assim, podemos dançar, brincar com a gravidade do corpo, cartografar o espaço, contar o tempo e coreografar os devaneios – como no passeio à beira-mar que fizemos ainda há pouco na companhia do poeta – ou, ainda nesse movimento de se “erguer da cadeira”, erguer-se da cadeira do subjetivismo e do peso das tradições da consciência e dos determinismos de toda ordem, criando novas coreografias, novos arranjos existenciais, outras partilhas do espaço e do tempo. Erguer-se da cadeira, escutar, deixar a música habitar o corpo e criar suas danças, liberando-se do peso da gravidade, da existência, pelo menos no tempo de duração desse poema, dessa sonoridade, dessa canção.

Merleau-Ponty também buscava liberar-se do peso das filosofias do sujeito e da consciência, inaugurada com as meditações de Descartes,

reforçadas pelo cartesianismo científico e filosófico, que também “assombram” a literatura de Fernando Pessoa: “Quem sou eu para mim? Só uma sensação minha. O meu coração esvazia-se sem querer, como um balde roto. Pensar? Sentir? Como tudo cansa se é uma coisa definida” (PESSOA, 2006, p. 171, excerto 154). Sou uma sensação, aí está o sentido da estesiologia, do encontro entre poesia e filosofia no encontro de mundos não necessariamente opostos.

O poeta cria mundos imaginários nos quais o subjetivismo é relativizado pelo jogo entre o sonho e a realidade na composição do espetáculo de nossas vidas e no espetáculo do mundo. O excerto que segue nos conduz a esse movimento onírico que anima nossa ação imaginante, nossa sensibilidade e nossa inteligência estesiológica.

Tenho uma espécie de dever de sonhar sempre, pois, não sendo mais, nem querendo ser mais, que um espectador de mim mesmo, tenho que ter o melhor espetáculo que posso. Assim me construo a ouro e sedas, em salas supostas, palco falso, cenário antigo, sonho criado entre jogo de luzes brandas e músicas invisíveis. (PESSOA, 2006, p. 227, excerto 221)

Sonhar, construir-se no melhor espetáculo que pudermos. Nesse movimento, as sensações e

a sensibilidade tornam-se a animação de nossas existências, os materiais para a composição de nossas obras de pensamento e de linguagem como a filosofia, a prosa, a poesia e a dança. Nessa ontologia, a obra de arte não é apenas uma metáfora da existência, mas um gradiente sensível que nos impulsiona na criação de novos mundos, que configura um estilo e que redefine nossa vida. Aqui estamos longe de um processo governado pela “consciência”, afastado das emoções, do *pathos*, da empatia³¹. Nas notas de Curso sobre a ontologia, último curso proferido no *Collège de France* por Merleau-Ponty, em 1961, pouco antes de sua morte, o filósofo comenta a obra “O tempo reencontrado” de Proust. Assim, temos que: “se não existisse a arte, permaneceria o eterno segredo de cada um. Pela arte unicamente, podemos sair de nós, saber o que vê um outro nesse universo que não é o

31 Didi-Huberman (2013;2015) analisa a importância da empatia para a história da arte a partir do trabalho de Aby Warburg, em particular em seu primeiro livro sobre o nascimento de Vênus e no último, inacabado, o Atlas Mnémosyne. Destaca a imaginação, um conhecimento devotado ao risco do sensível, como sendo um conhecimento capaz de lançar uma ponte entre ordens da realidade distantes, heterogêneas ou incomensuráveis, como os pensamentos, os gestos e as paixões. As imagens empáticas são dialéticas, elas mostram em conjunto e incorporam mutuamente esses espaços heterogêneos que são desdobramentos viscerais por um lado e celestes por outro lado, como percebe-se nas imagens estudadas por Warburg, em especial, nos quadros de Boticelli.

mesmo que o nosso e cujas paisagens permaneceriam desconhecidas” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 197).

Já na tese de 1945, nosso filósofo afirmava que o mundo não está completamente constituído, sendo o campo da experiência e o esboço dos projetos existenciais e históricos. O nascimento de uma criança, por exemplo, é como um registro aberto, uma nova história breve ou longa tem seu começo. Merleau-Ponty insere, então, a questão da temporalidade e discute as relações entre tempo e subjetividade. Em sua “Fenomenologia da Percepção”, desconstrói concepções metafóricas do tempo como a imagem do rio que escoar, cara a Bergson, posto que esta é uma ideia confusa haja vista não haver um observador capaz de, descolado do espaço-tempo, percorrer esse fluxo. Nesse sentido, o tempo supõe uma visão sobre o tempo, nasce da relação com as coisas, não é um receptáculo de engramas. O tempo não é uma linha, uma sequência, mas os tempos são encaixados no presente, ideia que será anos mais tarde formulada e aprofundada a partir da literatura. Mas, creio que a leitura da tese já nos indica o sentido da temporalidade em sua filosofia.

Inspirado no tempo histórico de Heidegger, mas também em Husserl, Merleau-Ponty dirá, ainda, que o tempo é presença, logos estético, horizonte social e

fundamento de nossa liberdade. Assim, o trabalho da filosofia é uma expressão criadora de sentidos e obra de linguagem. O autor vai retomar essa noção de temporalidade nos cursos sobre a ontologia, em 1961. Com os escritores Proust e Claudel, Merleau-Ponty constrói uma outra experiência do tempo: o tempo como presença, coexistência carnal e co-duração. O filósofo cita uma passagem da Rota de Flandres, de Claude Simon, para se referir a essa experiência da ordem do “tempo mesmo”:

O silêncio ao segundo grau dos tamancos na noite – Esses milhares de tamancos: esses barulhos não são alguma coisa no tempo, figura mais fundo, gradiente do tempo – alguma coisa de majestoso, monumental, absolutamente grande, ultra-coisa. “O caminho mesmo do tempo”, “invisível, imaterial sem começo nem fim localizáveis”. Esse não é um conteúdo, é o tempo mesmo, como presença. Esse não é mais algo no espaço (em razão de seu conjunto, os barulhos dos tamancos fazem a totalidade) e não alguma coisa coletiva um grande móvel, o regimento, deslocando-se no espaço: os cavaleiros, trotando, progredir sem avançar. Esse barulho como a chuva, como a noite é “englobante”. O tempo é um “elemento”, “mordiscando... milhares de insetos roendo o mundo”. O tempo torna-se o

que cruza e faz fracamente movimentar o mundo. Amplificação através do passado e através da natureza, insetos, crustáceos sob a massa gelada. Presente, passado? Tempo *elemento*. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 206, 207)

O tempo é um elemento sensível, magma da temporalidade que, por sua vez, constitui o traço mundano, o elemento e o gradiente das histórias individuais e coletivas. Nesse curso sobre a ontologia, o último proferido no *Collège de France*, no ano de 1961, Merleau-Ponty aproxima-se cada vez mais dos escritores para compreender essa experiência do tempo e formular sua ideia de temporalidade e do tempo do mundo.

O tempo é sem perspectiva italiana³² - ou seja, diz Claude Simon, que nossas lembranças mais violentas- querem dizer algo mais: que, como caminhos percorridos comportam árvores que estão escondidas na perspectiva do ponto de chegada, os presentes encadeados no tempo não são conciliáveis em uma visão única, do tipo que se abrindo um encontramos atrás dele um outro presente que esclareceria o primeiro – Presente- encaixado, mas de mais o

32 Na margem: para um tempo-magma, isto é, que mistura suas dimensões, que se faz em toda parte de uma só vez. [Nota original aqui conservada e traduzida]

passado que estaria incluso o descentra, é um outro mundo. A simultaneidade do tempo é essa: a coexistência nele de presentes impossíveis. O tempo³³ não deve ser pensado a parte do espaço, sem o qual não haveria presente. Ele é uma propriedade desse espaço e não somente da “consciência” – Tempo monumental do relógio, tempo da noite ferroviária, dos vagões, tempo do mundo que é seu imenso relógio, uma hora que não é apenas localização do tempo, mas limite do mesmo tempo (*L’herbe*, p. 91)³⁴. O espaço pode ser símbolo do tempo apenas porque inicialmente ele participa da gênese do tempo. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 207, 208)

Portanto, o tempo não é um pensamento ou uma consciência do tempo, mas uma experiência da temporalidade do corpo que nos constitui, bem como da temporalidade do corpo do mundo. A partir da leitura de *Le Vent*, de Claude Simon, Merleau-Ponty considera o presente decifrado pela sensação, esclarecendo-nos a respeito da temporalidade.

33 Na margem: de onde notadamente sedimentação do tempo: o tempo espaço. Tempo-espaço não simbolizado, mas contaminado pelo espaço porque eles são, ambos, o mundo. [Nota original aqui conservada e traduzida]

34 Simon, C. *L’herbe*, Paris, Minuit, 1958 [nota original aqui conservada e traduzida]

No total, não tempo serial – não somente espacializado – mas não mais de série onde a existência de um termo anula e substitui a existência dos precedentes de maneira que um único termo existiria por vez. O que há, não é a série, mas encaixe: o presente (sempre sensível e sempre espacial) sustenta em sua profundidade outros presentes (o que passou nesse mesmo visível diante desse mesmo vidente). Comumente, não o encontramos, ele parece se bastar, completo, os outros presentes têm apenas uma realidade geral (encaixado na memória). Algumas vezes, pela sensibilidade se produz decifração, abismo, memória verdadeira, mas é ainda dimensão do sensível: é apenas esse odor, nessa paisagem que palpita o passado individual. Passado e presente não são montados em série. Aliás, o presente, olhado atentamente, não é nem ponto nem segmento do tempo: a unidade do tempo é sempre um ciclo (por exemplo: o dia, ou o curso de 6 horas – $\frac{1}{4}$). (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 208)

Há, ainda, uma generalidade do tempo, o conceito de tempo (que não é somente irreversibilidade, mas também eterno retorno: é outro somente porque é o mesmo) que é vivido até no presente e que sustenta esse encaixe no interior do presente em curso. No Curso sobre a *Fenomenologia e as ciências*

humanas, Merleau-Ponty discutiu a noção de tempo histórico, como sendo fundamental para o pensamento filosófico³⁵. Mas, progressivamente, irá se dedicar a essa temporalidade ontológica, a uma ontologia do presente, posteriormente trabalhada por Michel Foucault no que concerne às instituições sociais³⁶. Sobre esse tempo vivido como presente, temos que:

Podemos montar em série de presentes que são, eles mesmos, séries de um outro grau e nos quais cada um aliás porta, altera e sustenta todos os precedentes. Então, não existe linha ou a série do tempo, mas um nó transcendental – Visível ou Mundo- um tipo de eternidade do visível que, como um recipiente “perde” secretamente, e assim em avanço e em atraso sobre o presente, jamais a tempo. (MERLEAU-PONTY, 1996, 209)

35 Talvez aqui valha a pena retomar a noção de história que Merleau-Ponty apresentou em seu curso sobre a *Fenomenologia e as Ciências Humanas*, publicado em *Parcours deux*, a respeito da “Descoberta da História”: O tempo não é mais uma força natural que vem antes de nós. Desde o nosso esforço para compreender o passado, nós carregamos o sentimento de algo a ser feito e, com o corpo desperto, juntamo-nos em torno de um objeto para entrever sua conduta; o tempo mais antigo é convocado para assistir ao que irá se transformar em nós. Nosso presente mesmo é uma empresa. O que nossos pensamentos, nossas instituições, nossos planos transbordam sobre o futuro, eles descontam o impulso, eles funcionam somente no meio histórico, como dissemos, são condicionados à história – e instalam os homens à revelia na atmosfera da história (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 205-208).

36 A esse respeito ver Revel (2015).

Merleau-Ponty investe na temporalidade considerando também o tempo *kairós*. Trata-se de uma noção de temporalidade que distende os fios da historicidade, colocando-nos no tempo presente com toda sua angústia, posto que tempo de incerteza, de hesitação, de invenção, de criação e expressão. Uma potência, como podemos ler na entrevista que o filósofo concedeu em 1958:

Tudo se passa como se eles [os gregos] tivessem recalcado em seus mitos suas vertigens e seu pessimismo: Kronos devora seus filhos; há ao centro do mundo uma potência que dá somente o ser para tirá-lo. O tempo dos filósofos é antes uma potência que destrói o ser somente para recriá-lo, uma cintilação do ser, uma força ininterrupta que impulsiona o ser a ser e imita melhor o imutável. Salvo talvez algumas passagens do Parmênides, onde o instante rasga o tempo, eles não concebem o tempo como início: como os ciclos da natureza, ele antes recria o que não criou, e seu “arrastamento” é um “retorno”.
(MERLEAU-PONTY, 2000)

O tempo *Cronos* nos devora em sua passagem cotidiana. Nesse ritmo prosaico, por vezes, banal de nossas vidas, podemos encontrar a poética da

criação, reativando nossas potências, encontrando novas rotas, passagens, caminhos. Os gregos, como sabemos, também conceberam o tempo *Kairós*, mais próximo a esse instante que rasga o tempo e o recria. Seguramente, esse tempo é o tempo da literatura, da poesia, o tempo da expressão. Merleau-Ponty considera o trabalho do escritor e seu processo de expressão como sendo da ordem da sensorialidade e conforme um estilo que faz ver com o poder das palavras escritas e com a capacidade de colocar em suspensão no tempo de um fragmento de vida expresso em um sorriso, um gesto, uma palavra, uma cor, um perfume. Assim, o escritor e a obra literária modificam a paisagem da cultura e atingem o leitor em sua capacidade de apreender a linguagem como imanência do novo. Vejamos como o filósofo se expressa nessa longa citação, cuja leitura nos permite compreender a relação entre a arte, a sensorialidade e o trabalho de criação de uma obra em seu poder de colocar em suspensão um fragmento do tempo e da realidade.

O “artista” entra na região “de esforço e de luta íntima”, ele descobre uma “mensagem” que não se dirige a nossa natureza combativa; mensagem mais reticente, “menos precisa”, “mais profunda”; e fala ele mesmo não para a “sabedoria”,

não para qualidades “adquiridas”, mas ao mais “durável” em todos os homens; fala conforme e para nossa capacidade de “alegria”, “admiração”, de “mistério”, nossa solidariedade com a criação e com toda a solidão (por exemplo, existências obscuras de pessoas “simples, ingênuas e sem voz”), que dá valor a todos os lugares da terra, “lugar de esplendor” ou “esquina obscura”; é “temperamento” falando à “temperamento”, então por impressão dos “sentidos”, pois o temperamento, seja individual ou coletivo, não é submisso à persuasão” (VIII); conforme artes; essa sensorialidade obtida pelo trabalho do estilo...; “faz ver”, “com o único poder das palavras escritas” (IX); o que não satisfaz a “sabedoria”, não persuade, não edifica, não diverte, não melhora. Mas na visão, tudo isso é dado e mais: a “visão da verdade” (IX). Mostrar “um fragmento de vida”, mantê-lo contra o tempo, mostrar sua “vibração”, sua cor, sua “forma” e assim, a “substância... de sua verdade...”, o “segredo evocador, a força e a paixão... no coração de cada instante persuasivo” (X). A arte para por um instante os homens do trabalho de sua vida e nesse instante toda a verdade da vida se encontra: “um momento de visão, um suspiro, um sorriso e o retorno a um eterno repouso”. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 216, 217)

Na leitura dessas notas percebemos que a arte, o trabalho do artista, transforma a vida cotidiana, dando-lhe uma nova dinâmica, um novo entendimento da realidade, uma nova visão. A arte e a literatura, com sua produção de imagens, nos “faz ver”: fragmentos de verdades errantes, desviantes, temporárias, anacrônicas, empáticas. Faz-se necessário compreender a natureza do sensível, esse momento da visão, de um sorriso, de uma pausa, do silêncio segundo a fórmula do *pathos* para a qual “ver não é pensar” como afirma Merleau-Ponty em seu curso sobre a ontologia. O ato de ver engaja nossa corporeidade e anima nossa capacidade de simbolizar, de imaginar, de evocar sentidos quando lemos uma obra ou quando apreciamos um quadro, um filme, uma coreografia. Nesse processo, o visível e o invisível se entrelaçam, posto que é na diferença entre um e outro que produz a deformação coerente de uma obra e de sua produção de sentidos para o autor e para o leitor ou o espectador.

Para Merleau-Ponty, há uma fecundidade da arte e de seu trabalho expressivo no desvio da linguagem e na produção de sentidos:

Uma palavra suscita uma outra palavra.
Por quê? Em virtude do poder de metáfora
continuada. Toda literatura é transplante,
cirurgia. As “ideias” (mesmo aquelas da

“inteligência”) crescem sempre dos meios, lateralmente (mesmo em filosofia). Por definição (dialeticamente), uma ideia não é jamais *o que ela é*. Palavra é estruturação – Palavra indireta e não calculada sobre significações. Daí a obra literária não é adição ao que existe de um excesso positivo (progresso). Mas, antes, ela faz com que nada possa ser como antes. A via do futuro não está traçada, mas algumas vias são cortadas ou desclassificadas. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 219, 220)

Que vias foram cortadas da história do pensamento, da literatura, da filosofia? O corpo, a sensibilidade, as emoções? “A via do futuro não está traçada”, ela encontra-se aberta. “A vida das sensações mudou-se para as salas do pensamento”. Essas afirmações do filósofo e do poeta se prolongam em uma esfera para além de um julgamento analítico ou estético que recusa o corpo, a empatia e a sensibilidade como elementos inteligíveis. Um mestre nesse tema da sensibilidade e de sua inteligibilidade, de sua vibração empática é, sem dúvida, Alberto Caeiro. Em particular no conjunto de poemas *O guardador de rebanhos*, obra que expressa a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty sobre a sensibilidade, já trabalhada por Novaes em *O olhar*.

Por sua vez, *O livro do desassossego* acrescenta, a essa fenomenologia dos sentidos e da sensorialidade, uma ontologia indireta conforme a fórmula de Merleau-Ponty nas notas de curso de 1961 em sua inquietude, em suas questões sobre o ser da linguagem, da literatura, das articulações entre a obra poética e a obra filosófica como obras que articulam a inteligência das sensações e da corporeidade. Encontro nessas formulações poéticas uma filosofia performativa na qual o corpo e sua estesiologia encontra-se em um plano de imanência, articulando imaginação, invenção, criação de temporalidades simbólicas, anacrônicas e oníricas que deslocam a historicidade do pensamento e da linguagem, que desviam signos e criam sentidos novos para autores e leitores.

Em um ensaio publicado em *Sens et non-sens*, intitulado *O romance e a metafísica*, Merleau-Ponty (1996), afirma:

A obra de um grande romancista sempre contém duas ou três ideias filosóficas. Seja por exemplo o eu e a liberdade em Stendhal, em Balzac o mistério da história como aparência de um sentido no acaso dos acontecimentos, em Proust o envolvimento do passado no presente e a presença do tempo perdido. A função do romancista não é tematizar essas ideias,

mas de fazê-las existir diante de nós à maneira das coisas. Não é o papel de Stendhal discorrer sobre a subjetividade, é suficiente torná-la presente³⁷. (MERLEAU-PONTY, 1996, p.34)

Essa mesma ênfase na corporeidade da palavra e do gesto encontra-se no cinema, nuançada pela experiência do movimento como Merleau-Ponty aborda nesse mesmo volume, no ensaio *O cinema e a nova Psicologia*. Enfim, essas referências indicam a virada ontológica de Merleau-Ponty ao privilegiar a pintura, o cinema e a literatura como produção de uma nova inteligibilidade para a filosofia ao considerar a estesiologia. Não há estética sem sensorialidade. Entre o corpo, a literatura e a filosofia há relações intensas, incomparáveis e incomensuráveis. Não se trata aqui de medir, comparar, explicar essas relações e estabelecer uma verdade. Não se trata de dizer a verdade. Trata-se de criar desvios no pensamento e na experiência da verdade. Trata-se de esclarecer a verdade, não do ponto de vista kantiano, mas do ponto de vista empático, como propõe Didi-

37 Como ele faz em *Le Rouge et Le noir*: “eu sozinho sei o que poderia ter feito... para os outros eu não sou mais que um talvez”. “Se, essa manhã, no momento em que a morte me parecesse feia, advertiu-me para a execução, o olhar do público teria sido um incentivo de glória... algumas pessoas clarividentes, entre qualquer uma dessas províncias, foi capaz de adivinhar a minha fraqueza. Mas ninguém teria visto [nota presente no original e aqui conservada].

Huberman ao refletir sobre as relações entre o corpo, a palavra, o gesto na perspectiva de uma imagem da verdade em arte ou em filosofia.

Esclarecer, fugitivamente, de forma lacunar – por instantes de risco, decisões sobre um fundo de indecisões. Dar-lhe ar e gesto. Depois, deixar o lugar necessário à sombra que se fecha, ao fundo que se retorna, a indecisão que é ainda uma decisão do ar. É uma questão, uma prática de ritmo: respiração, gesto, musicalidade. É então uma respiração. Acentuar as palavras para fazer dançar as faltas e dar potência, consistência do meio em movimento. Acentuar as faltas para fazer dançar as palavras e dar-lhes potência, consistência de corpo em movimento. (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 9)

Merleau-Ponty não leu Fernando Pessoa, pelo menos não encontrei esse registo e, mais provavelmente, a recíproca é verdadeira. Entretanto, suas obras se encontram ao fazerem o elogio da sensibilidade como obra poética e filosófica em um exercício de imaginação e de empatia que podem movimentar nossa experiência sensível e a inteligibilidade do pensamento. Nessa montagem anacrônica e empática, buscamos tematizar esse encontro entre sensação e pensamento, literatura e

filosofia e, assim, abrir o corpo, a palavra, a escrita e a leitura em uma experiência do pensamento como deformação da realidade, como expressão do que nos é sensível a partir de uma estesiologia da literatura e da palavra poética, criadora de mundos incomensuráveis e de significações abertas, desviantes, delirantes, talvez.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **L'eau et les rêves**: essai sur l'imagination de la matière. Paris: Jose Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston. **L'air et les songes**: essai sur l'imagination du mouvement. Paris: Corti, 1943.

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. **Fernando Pessoa**: uma quase autobiografia. Rio de Janeiro : Record, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Gestes d'air et de pierre**: corps, parole, souffle, image. Paris : Minuit, 2005

DIDI-HUBERMAN, Georges. Hépatique empathie: l'affinité des incommensurables selon Aby Warburg. In GEFEN, Alexandre; VOUILLOUX, Bernard (Eds). **Empathie et esthétique**. Paris: Herman, 2013 (p.371-389).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida**: essai sur le drapé-desir. Paris: Gallimard, 2015.

PESSOA, F. **O livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. **Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France. Notes, 1953**. Établis par Benedetta

Zaccarello et Emmanuel de Saint-Aubert. Genève : Metis Presses, 2013.

MERLEAU-PONTY, M. **Parcours deux (1951-1961)**. Établi par Jacques Prunair. Paris: Verdier, 2000.

MERLEAU-Ponty, Maurice. **Notes de Cours au Collège de France – 1958-1959 et 1960-1961**. Texte établi par Stéphanie Ménasé. Préface de Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1996.

MERLEAU-PONTY, M. **La prose du monde**. Paris: Gallimard, 1969.

MERLEAU-PONTY, M. **Résumés de cours (Collège de France, 1952-1960)**. Paris: Gallimard, 1968.

MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. Paris: Galimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, M . Le roman et la métaphysique. IN MERLEAU-PONTY, M. **Sens et non sens**. Paris: Gallimard, 1996. (p. 34- 52).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'œil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1961.

MERLEAU-PONTY, M. **La phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945

NÓBREGA, T.P. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar**. Natal: Editora do IFRN, 2015.

REVEL, J. **Foucault avec Merleau-Ponty: ontologie politique, présentisme et histoire**. Paris: Vrin, 2015.

SOUZA, C. Friedrich Nietzsche & Alberto Caeiro: paganismo e linguagem. **Cadernos Nietzsche**, São Paulo, v.36 n.1, p. 245-265, 2015.

ZACCARELLO, B. Avant-propos In MERLEAU-PONTY, M. **Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France. Notes, 1953**. Établis par Benedetta Zaccarello et Emmanuel de Saint-Aubert. Genève : Metis Presses, 2013.

CAPÍTULO 5 - A DAMA DAS CAMÉLIAS

A HISTÓRIA DANÇADA DE MARGUERITE E ARMAND

Pobres criaturas! Se é um engano amá-las, pelo menos que tenhamos piedade. Você lamenta o cego que jamais entendeu os acordos da natureza, o mudo que jamais pode juntar-se à voz de sua alma e, sob um falso pretexto de pudor, você não quer lamentar essa cegueira do coração, essa surdez da alma, esse mutismo da consciência que deixa louca a infeliz aflita e que o fazem apesar dela ser incapaz de ver o bem, de escutar a voz do Senhor e de falar a língua pura do amor e da fé. (Dumas Fils, 1848, p. 37)

I

Essa história, como a de muitos outros romances, atualiza nossas paixões. Faz vibrar a estesiologia do corpo e sua potência de vida e de criação. Dumas Fils, filho do autor consagrado de obras como *Os três mosqueteiros* ou *O conde de Monte Cristo* - o que não foi simples para o jovem Dumas -, escreveu *A Dama das Camélias* com a idade de 24 anos. Jovem, ele frequenta as “cortesãs” e se inspira em uma delas pela qual se apaixonou perdidamente. Sua amada,

Marie Duplessis, morreu jovem de tuberculose, também conhecido como o mal do século entre nossos escritores e poetas brasileiros que fizeram parte da geração “romântica” como Castro Alves e Casimiro de Abreu.

À sua época, Dumas Fils escreveu uma peça de teatro a partir de seu romance, a qual foi interdita. Após o Golpe de Estado de 1852, Charles de Morny chega ao poder e autoriza a peça: um sucesso colossal, como afirma André Maurois no prefácio que faz para a edição da obra por Gallimard, em 1974. O que restou desse teatro? Certamente os costumes mudaram, a moral tornou-se outra. Mas, esse drama de amor encontra ainda hoje sua glória. A versão dançada do balé também precisou esperar o tempo em que a dança não se dirigia somente aos “ballets brancos”, com suas fadas, príncipes, jovens mortas, sílfides e outros seres sobrenaturais. O tempo no qual o amor poderia ser vivido por um homem e uma mulher, corporalmente.

O romance de Dumas Fils é conhecido mundialmente. Foi transposto, adaptado, filmado, dançado desde sua primeira edição literária em fins do século XIX. Um romance admirável e apaixonante em sua narrativa, na expressão de suas personagens, na representação da mulher, nos diálogos admiráveis.

O romance constitui-se, de fato, um documento social desconcertante sobre o amor, a virtude, a prostituição, o luxo e os costumes de uma época.

Nesse ensaio, nos interessamos por esse romance dançado, por suas versões coreográficas e pelos dançarinos que dão vida a história dos amantes Marguerite e Armand, como Margot Fonteney e Nureyev, Sylvie Guillem e Nicolas Le Riche, Marcia Haydée e Ivan Liska. Esse texto é, também, a ocasião de abordar a relação entre dança e literatura a partir da estesiologia do corpo em Merleau-Ponty; bem como do *pathosformel*, ou a fórmula do *pathos*, das paixões como encontramos nos estudos de Aby Warburg.

II

Laura Colombo analisa o ballet *A dama das camélias*, composto a partir de uma adaptação do romance homônimo de Alexandre Dumas Fils. Para além da análise da coreografia, ela destaca como o artista, o escritor ou o coreógrafo pode extrair beleza do mal social, como foi o caso de muitos romances do século XIX e balés modernos e contemporâneos. No caso de *A dama das Camélias*, trata-se da prostituição mas também de uma educação sentimental, tal como a descreve Flaubert, em

sua definição do papel da mulher na sociedade do século XIX. Ela analisa a obra coreográfica de John Neumeier, criada em 1978 com um prólogo e três atos, uma reconstituição realista do romance. Colombo (2010) analisa, ainda nesse texto, a versão de Frederick Ashton, criada para Margot Fonteney e Nureyev em 1963 e retomada em 2004, na Ópera de Paris, dançada por Sylvie Guillem e Nicolas Le Riche.

O romance e suas versões coreográficas fazem referência a *Manon Lescaut*, de Abbé Prévost, cujo enredo é semelhante e inspira Dumas Fils. O livro é um presente de Armand à sua amada e, como outros objetos, as camélias, os bombons, tanto no romance quanto no ballet, são uma representação metonímica da heroína. Ao contrário de *Manon*, Marguerite possui uma superioridade em seu coração e somente deixa Armand após a chantagem do pai de seu amado.

Na versão de John Neumeier, o romance é coreografado, mantendo-se a estrutura teatral, com música de Chopin. Já na versão criada por Frederick Ashton, ao contrário do livro, é o ponto de vista da bailarina que é privilegiado em sua convalescência. Assim, sob seu leito de morte, Marguerite lembra-se do tempo em que era bela e desejada. Ela é a figura central do ballet, sem rival, a não ser ela mesma, posto que nenhuma mulher frequentava os salões

de uma prostituta, uma cortesã no século XIX, como podemos ler em uma passagem do romance:

Mais tarde, compreendi essa admiração e esse espanto, pois eu mesmo comecei a examinar e a reconhecer que eu estava no apartamento de uma cortesã. Ora, se há uma coisa que as mulheres do mundo desejam ver, e havia mulheres do mundo, é o interior dessas mulheres (...). Esta, na casa em que me encontrava, estava morta: as mulheres mais virtuosas podiam então penetrar até seu quarto. A morte havia purificado o ar de cloaca esplêndida (DUMAS FILS, 1974, p. 16).

Na versão criada por John Neumeier o prólogo encena esse momento do leilão realizado na casa de Marguerite após sua morte. Nota-se, nesse evento, a presença das mulheres que, curiosas, querem ver os objetos de toalete, os móveis, o interior, o lado obscuro e certamente sedutor da vida de uma cortesã, admirada e desejada pelos homens de fortuna. O prólogo criado pelo coreógrafo não é dançado e remete à uma peça de teatro. As cenas iniciais mostram a atmosfera noturna da vida de Marguerite e sua frequência. Ela conhece Armand em uma dessas *soirées*, mas o ignora ou finge ignorá-lo. De fato, eles se apaixonam, apesar das diferenças sociais existentes entre os futuros amantes.

No desenrolar do romance e do ballet, os amantes partem para viver na campanha, cenário no qual se desencadeiam uma abundância coreográfica. Neste cenário parnasiano, destaca-se as valsas de Gaston e Prudence - amigos do casal -, os movimentos equestres de Gaston e seus contratempos, os gestos minúsculos e as lentas piruetas de Armand Duval. Por sua vez, os movimentos de Marguerite são diferentes: os braços agitados e as divisões do corpo mostram que ela se encontra dividida entre a vida de luxo em Paris e a vida amorosa e frugal ao lado de Armand. Em uma das cenas de amor, a diagonal entre os dois amantes mostra as contradições e conflitos entre eles.

Já no final da coreografia, o passo que ressoa vem do barulho dos sapatos do pai de Armand, que, pelo modo de se calçar com sapatos de passeio, está fora do ambiente da dança, delimitando, assim, o espaço do sonho e da realidade social. A visita do pai de Armand marcará a separação dos amantes. O solo de Armand, após ler a carta de despedida de Marguerite, atesta sua reação emocional: saltos em *cambrés*, mãos unidas nas costas mostram sua inútil rebelião contra os fatos. Essas são algumas cenas nas quais o rigor moral e a rigidez do corpo dão o tom dramático da obra coreográfica. Colombo (2010) destaca gestos recitativos como os *portés* horizontais e as cruces formadas com os braços. As geometrias

acrobáticas e dramáticas esboçam uma nova carta de ternura dos corpos, uma nova topografia das paixões. “Ao fechar as cortinas o que resta desses amores, dessas paixões íngremes que todos tivemos ou sonhamos e que é próprio a toda obra de arte, mas exaltada pela escritura passional e musical do corpo dançante e desejanste, a saber, o arrebatamento?” (COLOMBO, p. 162, 163)

III

A leitura da obra coreográfica nos remete à carta do visível e do movimento. Em *A Dama das Camélias*, a história de amor de Marguerite e Armand, seu êxtase e sua dor, é vivida na música de Franz Liszt (Sonata para piano em B menor), interpretada por Philip Gamon, que não poderia ser mais adequada para oferecer uma sonoridade às cenas de amor e paixão entre os amantes, interpretados por Sylvie Guillem e Nicolas Le Riche numa coreografia de Frederick Ashton³⁸.

38 As versões coreográficas citadas nesse texto estão disponíveis no DVD *I am a dancer*, de Pierre Jourdan, com Rudolf Nureyev e Margot Monteyn, 1972, coreografia de Ashton. A versão dançada por Sylvie Guillem e Nicolas Le Riche disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=B-yL8DtbZ38> (acesso em 07 de maio de 2016). A versão com Marcia Haydée e Ivan Liska, coreografia de John Neumeier, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=tEMcdlxiWSY&index=2&list=PL6D13B9329395BCF7> (acesso em 07 de maio de 2016).

A Dama das Camélias começa com as lembranças de Marguerite: um ballet dentro do ballet com as cenas de teatro e de representação. As valsas mostram os momentos festivos na casa de Marguerite. Essas cenas são entremeadas com as lembranças da cortesã em seu leito de morte. Ela se olha no espelho e não se reconhece mais em sua antiga juventude e beleza. Ela se lembra com nostalgia dos tempos em que era cortejada e vivia uma vida de luxo, com muitas festas, idas ao teatro e à Ópera, sempre bem vestida e coberta de joias. Na versão coreográfica de Ashton, Marguerite é a única mulher em cena, sem rival - a não ser ela mesma, sua vida e sua doença que lhe destina à morte.

Destaca-se a intensidade dos gestos, sua teatralização corporal para além da pantomima em todo o ballet. Os amantes dançam, abraçam-se e beijam-se ardentemente, entregando-se a essa paixão. Há uma química entre eles que os une nessa dança íntima e dramática, conduzindo o espectador a um estado de tensão e de identificação com esse amor condenado à morte. Os arabesques e outros movimentos em oposição do corpo são abundantes, nuançando a um só tempo a proximidade e a distância entre as vidas de Marguerite e Armand. Nos diferentes *pas des deux* que pontuam a coreografia, vemos um

só corpo, suspiramos com o beijo passional, entramos em um estado de fascinação com os olhares trocados pelos amantes e inebriados por seus sorrisos, bem como nos angustiamos com as lágrimas da separação e a dor da morte de nossa heroína.

Ao conhecer Armand, uma metamorfose começa a se operar na jovem cortesã: esperando a metamorfose moral, uma metamorfose física se opera em Marguerite. Armand afirma ter conseguido substituir a antiga vida mundana de sua amante “um regime higiênico e sono regular [...] a cortesã desaparecia pouco a pouco”. (DUMAS FILS, 1979, p. 187; 191)

A temporada no campo será coreografada com *pas des chevaux*, *pas des valse*s e *quadrilles* (quadrilhas). Nas cenas campestres, Marguerite tem os cabelos longos, soltos, esvoaçantes que, em conjunto com os vestidos brancos e vaporosos, dão outra dinâmica à coreografia. Bem como as cenas mais íntimas, os *portées* e movimentos no solo expressam a intimidade do casal dando outra poética ao ballet.

Marguerite estava com um vestido branco, ele se inclinava em meus braços, ele me repetia à noite, sob o céu estrelado, as

palavras que havia me dito na véspera, e o mundo continuava distante de sua vida sem manchar com sombras o sorridente quadro de nossa juventude e de nosso amor. (DUMAS FILS, 1979, p. 191)

Assim se passava essa temporada no campo na qual os amantes se entregavam livremente à sua paixão.

A atmosfera cênica mudará com a entrada do pai de Armand e a carta deixada por Marguerite anunciando o rompimento com Armand. As diagonais indicam a distância entre os amantes, bem como os *cambrés*. Os gestos leves, aéreos e vaporosos de antes, se transformam em atitudes corporais graves, movimentos pesados, sombrios, concêntricos, gestos de súplica e de desespero da parte de Marguerite e Armand, respectivamente.

A precisão técnica pontua as cenas, dado o justo acento aos acordes de piano criados por Liszt e coreografados por Ashton para o amor e o desespero de Marguerite e Armand. Trata-se de uma coreografia na qual a técnica clássica dá ao movimento um controle do corpo, que é também um controle das emoções e das atitudes morais que marcam o romance escrito no século XIX.

IV

Fico a imaginar Marguerite interpretada por Pina Bausch. Penso em *Caffé Muller*, cuja ação dramática também circunscreve relações de amor, de encontro e desencontro e a agonia de seus personagens que é reenviada ao espectador. A dança traduz a tensão dos personagens. O imaginário, o ritmo, a topografia, a narrativa, a mimeses, a ação, o vocabulário coreográfico e o ato corporal de enunciação, são elementos que ligam dança e literatura. Minha imaginação encontra respaldo nos estudos mais recentes da dança e em suas múltiplas leituras, dispositivos, materiais, conceitos e projetos coreográficos. Em trabalho recente, já enfatizamos essa relação, notadamente em nossa leitura da obra *May B*, de Maguy Marin e sua inspiração na obra de Samuel Beckett (NÓBREGA, 2015).

De acordo com Nachtergaele & Toth (2015), após os *livrets* de ballet e os sistemas de notação (Feuillet, Benesh, Laban), vemos surgir no cenário da dança outras escrituras idiossincrásicas como os “corpos-textos” de Pina Bausch que promovem o encontro entre dança e texto, “convidando, discretamente, esse último a se reencarnar e a se reinventar sem cessar no corpo” (NACHTERGAEL & TOTH, 2015, p. 11). Assim, ocorre uma espécie de *mise en corps* da

literatura ou do traço literário no espalho da dança que reenvia, inevitavelmente, à questão etimológica da coreografia como a escrita da dança.

Laplace-Claverie (2001) cita alguns mecanismos de transposição coreográfica. Com efeito, não se trata nem de tradução nem de paráfrase, mas de uma mediação entre a linguagem verbal do escritor e aquela corporal do dançarino e do coreógrafo. Segundo ela, em geral, o espectador possui expectativas que, normalmente, não são satisfeitas, pois quase sempre haverá uma distância entre o livro e a coreografia, como ocorre, na maioria dos casos, com o cinema. No entanto, quando vemos as versões coreográficas de *A Dama das Camélias*, mesmo tendo lido o romance, essa distância quase não existe.

A reflexão de Didi-Huberman (2014) a respeito de como podemos ver é esclarecedora para essa questão. Ele se refere à compreensão do “ver” no sentido de encontrar um acordo entre o olhar e a sua duração quando lemos um livro, vemos um filme ou admiramos um quadro ou uma escultura; ou, ainda, o acordo da palavra diante do que nossos olhos veem, como no teatro ou na dança. Assim, olhar envolve essa parcela de energia corporal, do movimento e da emoção do corpo e da alma. Para ele, nesses casos, diante de uma obra, não se trata

de dizer a verdade, mas de acentuá-la, ou seja: “Acentuar as palavras para fazer dançar as faltas e dar potência, consistência do meio em movimento. Acentuar as faltas para fazer dançar as palavras e dar-lhes potência, consistência de corpo em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 9).

A presença da literatura e da palavra não está somente no teatro, no cinema ou na dança, como podemos notar no trabalho pioneiro do historiador de arte Aby Warburg. De acordo com Didi-Huberman (2015), Warburg não cessou de observar o caráter de montagem de tempo e seu sentido em relação às obras, aos conceitos e às práticas. Ao estudar as obras *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera*, de Botticelli, Warburg irá descobrir a natureza paradoxal das fontes literárias que investem ambos os quadros:

Elas são desviadas, indiretas, ramificadas, de tal modo que com frequência, é impossível demonstrar a existência de um modelo direto. Elas são misturadas, oferecendo o material composto do que Warburg chama, de modo já freudiano, um produto do compromisso ou um processo de condensação. Elas são constantemente deslocadas, extravagantes, no ecletismo que as manipulam, na adaptação livre a qual se submetem ou na intensificação

estilística que elas suscitam. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23)

A esse movimento acrescenta-se a fórmula do *pathos* como um instrumento também ligado à memória e à empatia. Sobrevivência, fórmula do *pathos* e empatia formam um círculo indissociável na análise de Warburg. Considero esse aspecto da montagem do tempo e do sentido como elemento para apreciar e compreender as imagens da arte, inclusive no espaço cênico da arte coreográfica. Didi-Huberman (2015) nos faz compreender, também, os movimentos emocionantes, como, por exemplo, os acessórios da ninfa que vemos nos quadros de Botticelli. Essas fórmulas de movimento são formas fluentes que são o *phatos* fundamental da imagem.

Os personagens de Botticelli são estranhamente impassíveis, mas, tudo se move, tudo se anima nos limites do corpo: cabelos, vestes, vento. São acessórios em movimento que compõem uma coreografia no quadro. Ao apreciar as três graças, vemos “a articulação dos membros (os punhos enlaçados) que deixa adivinhar a configuração do corpo (pernas, ventres, bustos) cuja coreografia geral (a ronda das três graças) termina por formar uma alegoria moral” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 35), ou seja, além do corpo, do visível do fenômeno,

engaja-se, de uma parte à outra, os movimentos da alma que os motivam.

A corporeidade, a brisa imaginária, as turbulências do desejo que animam os gestos dos personagens e de seu entorno nos quadros *O Nascimento de Vênus* e a *Primavera*, nos fazem compreender essa montagem de tempo e de sentido, bem como o aspecto da empatia, dos movimentos, das forças vivas e das metamorfoses de cada obra. Didi-Huberman (2015) associa-se ao aspecto da empatia como possibilidade de articular sentimento e forma, imagem e tempo psíquico, imagem e desejo, bem como os modelos de temporalidade. Assim, os gestos antigos do ditirambo ou das bacanais, com um instrumento moderno por excelência - a saber: o instrumento cronofotográfico de Étienne-Jules Marey, esse artista-cientista apaixonado pelas formas da fluidez física ou fisiológica podem ser estudos e reencontrados nas danças gregas.

Mas, essas ninfas também podem ser vistas nas coreografias de Isadora Duncan ou Loïe Fuller, de forma fantasmagórica, em sua fluidez, metamorfose e montagem de tempos e de sentidos.

Que elas sejam esculpidas em mármore,
fixadas sob o verniz do pintor ou desfilem
através do projetor de cinema, de toda

forma as imagens fluem e refluem: elas vivem desse movimento de ressaca que nos tornam ao mesmo tempo tão próximos (acariciantes, íntimos) e tão distantes (misteriosas, em retirada). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143)

A Ninfa não tem idade, ela está em toda parte.

Assim:

Ela nos é tão antiga porque sabe atravessar nosso contemporâneo. E ela nos é tão contemporânea porque não cessa jamais de voltar de tão longe. Ela atravessa a inteligência líquida da fotografia, da qual falou Jeff Wall, como a poética dos fluídos da montagem cinematográfica, da qual fala doravante Térésa Faucon. Ela está em toda parte na inquietude figural, inerente a imagem do vídeo, de Nam June Park à Bill Viola ou Thierry Kuntzel. Podemos reconhecê-la um pouco em toda parte nas formas de arte contemporânea as mais diversas (...) como Luiz-Pérez- Oramas a reconhece nas vestes dançantes do parangolé brasileiro, em Hélio Oiticica, Lygia Clarck ou Willys de Castro (...) na fluidez do mundo. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 165, 166)

Imbert (2003) destaca que o historiador de arte não ignorava que o *Pathosformel* se perdia em sua ruptura expressionista. Warburg perseguia a

metamorfose e o deslocamento das obras de arte a partir da percepção, buscando aportar às imagens, funções reais, mentais e figurativas, modificando, ainda, a relação entre a obra e o espectador. Anos mais tarde, Merleau-Ponty substituirá ao padrão perceptivo clássico, as mediações da pintura, sobrepondo as cartas do visível e do movimento. Essas referências contribuem significativamente para ultrapassar a fórmula da estética com seus usos e padrões de definição do Belo, buscando outros conceitos na história da arte e aportando a noção de modernidade em pintura e em literatura como fizeram Manet e Baudelaire.

Warburg confirmou suas pesquisas sobre a Renascença florentina e o que havia aprendido de Botticelli e de Ghirlandaio: a animação do corpo, uma agitação de véus e de acessórios, todo um aparelho de frutas ou de flores que subtraíam esses gestos à interpretação da cena pintada. (IMBERT, 2003, p.13)

Warburg “fez aparecer a empatia com ato, confiando a fórmula ao artista, mediador físico de figuras onde a sociedade civil aclimata suas audácias, seus medos e festas propiciatórias” (IMBERT, 2003, p. 13). Sua descrição de vestimentas, coreografias, festividades e divertimentos populares; bem como

livros de contabilidade, tecidos, tecelãs em trabalho e matérias preciosas encontradas no mercado, aclimatava a fórmula do *pathos* e seu interesse para Warburg, que jamais renunciará a desdobrar os componentes mentais da imagem, capturar as dimensões afetivas, espaciais e temporais, onde eles se distribuem em figuras e gestos arrancados da pulsão e do inconsciente. Nada aqui é escondido em alguma profundidade psíquica, mas exposto em detalhes que negligenciamos ver.

A empatia em ato e a busca pelas operações mentais e afetivas expressas nas imagens das obras de arte e nas cenas da vida civil e social animaram as pesquisas de Warburg sobre a criação da iconografia e metamorfoses na história da arte, da apreciação das obras e da cultura. A filosofia também não permaneceria alheia às metamorfoses sociais e históricas no tocante às operações mentais e à formulação de seu próprio saber a partir do impacto da modernidade e de suas obras de arte. A ninfa e outras figuras da vida social como elementos da visibilidade e de movimento, precisam de um corpo. Mas, qual corpo? Seria preciso buscar o corpo não como um conjunto de partes isoladas, um feixe de funções mecânicas, mas em que o esquadramento anatômico e essa fisiologia expressasse, também, uma subjetividade, a ligação em ato do corpo e da

alma, do movimento e do pensamento, dos afetos e da razão.

V

Na história da filosofia ocidental, o corpo sempre esteve presente. De Platão a nossos dias. Mas, será Merleau-Ponty que dará o tom dessa história ao formular suas ideias sobre o corpo como carne o corpo estesiológico para nos falar do Ser corpo e de nossa existência corporal, do corpo do mundo que é estofado de nosso próprio corpo (intercorporeidade).

A estesiologia exprime uma maneira de ser corpo, não como representação ou ideia sem ligações corporais. “Compreendemos melhor que o corpo humano não é para o homem o avesso de sua reflexão, mas reflexão figurada (o corpo se tocando, vendo-se), nem o mundo um si inacessível, mas « o outro lado » de seu corpo” (MERLEAU-PONTY, 1956-1960, p. 335). Remarcamos, a partir de Merleau-Ponty, uma nova inteligibilidade que se encontra na reflexividade do corpo e de suas sensações internas e externas como aquelas que configuram o tocar ou o ver, como percebemos na dança.

As análises de Merleau-Ponty sobre a inteligibilidade do corpo encontram-se também em *O olho e o espírito*, ensaio no qual o filósofo se

demanda justamente de qual corpo se trata ao se abordar a pintura e a visibilidade. Para responder à questão do corpo, “é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçamento entre visão e movimento” (MERLEAU-PONTY, 1961, p. 16).

Esse corpo animado pelo movimento interessa a Merleau-Ponty, e à nossa filosofia estesiológica da dança, posto que é o movimento que opera o olhar e o conhecimento. “Tudo o que eu vejo por princípio está a meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, elevado sobre a carta do “eu posso”. Cada uma das duas cartas é completa. O mundo visível e aquele dos meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser” (MERLEAU-PONTY, 1961, p. 17).

Essa fórmula de Merleau-Ponty, do corpo operante e da relação entre a carta do visível e do movimento, configuram a cartografia da dança que desenhamos em *Sentir a dança* e que aqui também nos serve de roteiro para traçar as vias estesiológicas da dança e de seu patrimônio coreográfico, como é o caso de *A Dama das Camélias*. As figuras de Marguerite e Armand, seus movimentos e a espacialidade cênica colocam o sujeito e seus desejos no centro da vida social. Nessa composição, o corpo

é visto como lugar de intersubjetividades plurais que abriga esse valor expressivo e também esconde, guarda, recalca desejos e afetos. O corpo permite e impede nosso prazer. Ele abriga e recusa nossa dor e nossa angústia. Sentimentos ambivalentes que se tornam paradoxos para o pensamento e para a criação. A linguagem, a palavra, o traço e o gesto podem nos ajudar a organizar, a compreender, a elaborar, a sublimar esse mar de emoções, sentimentos, afetos que nos inunda a cada acontecimento singular de nossas vidas.

A dança e, nesse espaço, a cultura coreográfica, podem ser espaços de criação, de recriação e de compreensão de nossos afetos, desejos, angústias e sonhos não apenas individuais. Dançar com os sonhos de *Petrouska* ou sonhar com *A Bela adormecida* ou a morte do cisne. Sacrificar o sonho em um ballet como a *Sagração da Primavera*, errar às cegas, entre cadeiras que desafiam nosso caminho, como em *Café Muller*, amar perdidamente como Marguerite e Armand, enfim, buscar formas imaginárias e imaginantes de viver e de criar vida e nossos desejos. Dançar com a literatura, fazer a literatura dançar, em prosa e poesia, como invenção e alimento para nossa imaginação como a história da dança nos tem mostrado e nos feito viver, sonhar, dançar.

Para além de uma estética expressionista, mas também através dela, as obras coreográficas traduzem essa dinâmica pulsional, subjetiva, intercorpórea. Elas são arquivos imaginários que ativam e reativam nosso poder de criar, de significar, de sublimar aspectos da nossa existência. Assim, *A Dama das Camélias* aporta um suplemento de sentido para nossa pesquisa sobre o corpo, o visível e o invisível de uma cartografia de movimentos e de uma estesiologia do corpo. Esses personagens e suas histórias guardam não apenas um valor histórico, anacrônico, mas se reatualizam a cada vez que olhamos para elas, que não negligenciamos nosso olhar para perceber suas nuances, suas profundidades e suas ligações e como elas nos afetam, nos dão a ver, a sentir e a pensar.

A ligação entre dança e literatura permite uma aproximação a partir das imagens, a empatia em ato confiada aos gestos do artista, da imaginação, do ritmo, da relação entre a prosa e a poesia, das narrativas, dos processos de subjetivação em ambas e de seu encontro na história da dança e da arte coreográfica, bem como do movimento do nosso olhar e de nossas operações estesiológicas que ligam sensorialidade percepção, razão e emoção e que nos põe em contato com nossa idiossincrasia, mas que também nos conduz ao corpo do mundo.

Um novo caminho a traçar o mapa, a carta do visível e do movimento. Mas, estamos só começando...

REFERÊNCIAS

COLOMBO, L.; GENETTI, S. **Pas de mots**: de la littérature à la danse. Paris : Herman, 2010.

COLOMBO, L. Therpsichore courtisane: Ashton, Neumeir et la dame aux camélias au xxe siècle. In COLOMBO, L.; GENETTI, S. **Pas de mots**: de la littérature à la danse. Paris : Herman, 2010 (p. 137-163).

DIDI-HUBERMAN, G. MANNONI, L. **Mouvements de l'air** : Étienne-Jules Marey, prohtographe des fluides. Paris: Gallimard, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. **Le danseur des solitudes**. Paris : Minuit, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. **Gestes d'air et de pierre**: corps, parole, souffle, image. Paris: Minuit, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. **Essayer voir**. Paris: Minuit, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida**: essai sur le drapé-desir. Paris: Gallimard, 2015.

IMBERT, C. Warburg, de Kant à Boas. **L'Homme**: Revue française d'antropologie, n.165, 2003, (p. 11-40).

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène. Écrire pour la danse: les livres de ballet de Théophile Guatier à Jean Cocteau (1870-1914). Paris: Honoré Champion, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. (1956-1960). **La nature. Notes Cours au Collège de France**. Établi et annoté par Dominique Séglaard. Paris: Éditions du Seuil, 1995

MERLEAU-PONTY, M. **L'œil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1961.

Offset
Editora

Este livro foi impresso em cartão Duo Design 250g (capa)
e Polen Soft 80g (miolo) pela Offset Editora, Natal/RN,
em setembro/2016.

www.offsetgrafica.com.br



TEREZINHA PETRUCIA DA NÓBREGA

Com a formação universitária em Educação Física e em Filosofia, o tema do corpo e do movimento humano percorre a trajetória intelectual e acadêmica da autora, notadamente com interesse na obra do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, na história da dança, arte, cinema, sendo movida ainda pela sua paixão pela literatura e pelo livro como objeto estético e cultural. Doutora em Educação pela Universidade Metodista de Piracicaba, São Paulo (1999), realizou estágio Pós-Doutorado na Puc/São Paulo, na área de filosofia e na *Université de Montpellier*.

Professora Convidada da *Université de Montpellier, Institut de Formation de Maîtres* (2011). Bolsista Capes Estágio Sênior e Bolsista Pós-Doutorado CNPq, realizou pesquisa no Departamento de Filosofia da *École Normale Supérieure*, Paris (2014-2016).

Atualmente é professora associado IV da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde atua nos Programas de Pós-Graduação em Educação (PPGED) e Educação Física (PPGEF) tendo sido coordenadora do PPGEF entre os anos de 2010 e 2012. Coordena o Grupo de Pesquisa Estesia- Corpo, Fenomenologia e Movimento e o Laboratório VER- Visibilidades do Corpo e da Cultura de Movimento. Responsável pela organização dos Livros **Epistemologia, saberes e práticas da Educação Física** (Editora da UFPB, 2006); **Escritos sobre o corpo: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação** (EDUFRN, 2009). Autora dos livros **Corporeidade e Educação Física: do corpo-objeto ao corpo-sujeito** (EDUFRN, 2000); **Uma fenomenologia do corpo** (Editora da Física, 2010); **Aspectos sociofilosóficos da Educação Física** (EDUFRN; SEDIS, 2015); **Consciência corporal** (EDUFRN; SEDIS, 2015); **Sentir a Dança ou quando o corpo se põe a dançar** (Editora do IFRN, 2015).

Email pnobrega68@ gmail.com





LABORATÓRIO VER
VISIBILIDADES DO CORPO E
DA CULTURA DE MOVIMENTO



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias



Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico



CAPES

Corporeidades... Inspirações merleau-pontianas não é só uma obra que, ao reunir o pensamento em ação durante mais de duas décadas de estudos, vai facilitar a pesquisa de outros estudiosos de temas merleau-pontianos. Se compreendemos a atitude filosófica como os antigos entendiam, a obra provoca movimento e nos toca. Assim, é também a vida, a modificação da própria subjetividade, que aqui está em questão. Com refinamento e coragem – características que não podem faltar nem na Filosofia nem na Dança –, a autora nos permite se imiscuir no movimento do seu pensamento, doando aos leitores da **Coleção Corpo & Educação** preciosos elementos teóricos e metodológicos para as pesquisas sobre o corpo e os processos educativos. O leitor atento perceberá que ela se corrige, elabora uma crítica a si mesma e a Merleau-Ponty, dilata o uso dos conceitos por ele esculpidos para outros campos, enfim, não se cansa de ensaiar seus gestos – como se fosse uma dançarina de cujo espetáculo tomamos parte.

CORPOREIDADES - ISBN



9 788583 332152