

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 33, jul-dez/2023

<http://www.revistaviso.com.br/>

VI  
S  
O  
V  
I  
S  
O

**A espontaneidade  
do sentido da vida e da obra:  
uma análise a partir de A dúvida de Cézanne**

Tiago Nunes Soares

Universidade de São Paulo (USP)  
São Paulo (SP)

## RESUMO

### A espontaneidade do sentido da vida e da obra: uma análise a partir de A dúvida de Cézanne

O texto pretende explorar a constituição do sentido de uma obra, relacionando-a com uma noção de vida expandida para além do âmbito pessoal de um artista. Apresentando o paradoxo da liberdade, tal como aparece no texto de Merleau-Ponty dedicado a Cézanne, quero explorar a tensão entre necessidade e liberdade, e a imprevisibilidade nascida nas possibilidades de tal tensão. O sentido de uma vida e de uma obra dela nascida não têm, para Merleau-Ponty, uma explicação causal, nem recorrendo aos dados objetivos da vida de um artista, nem aos dados subjetivos de seu projeto pessoal, porque ambas as esferas fazem parte de uma única vida desenrolando-se dinamicamente em uma liberdade para além de uma noção meramente subjetivista. É na tensão entre projetos pessoais e as contingências da vida que a criação do artista se desenrola, e entre os condicionamentos e possibilidades constantemente abertas, um sentido vai se desvelando, sem rumo certo, discernível apenas em retrospecto. Encerrarei as reflexões com uma abordagem sobre a noção de "repetição criativa" proposta por Landes, tomando a expressão como fenômeno no qual o sentido nasce na tensão entre a pura repetição e a pura criação, tentando mostrar a espontaneidade e a fecundidade dos atos expressivos em suas possibilidades sempre abertas.

#### Palavras-chave

Merleau-Ponty; Cézanne; espontaneidade; repetição criativa; expressão

## ABSTRACT

### The Spontaneity of the Meaning of Life and Work: An Analysis based on Cézanne's Doubt

The text intends to explore the constitution of the meaning of a work by relating it to a notion of life expanded beyond the personal sphere of an artist. By presenting the paradox of freedom, as it appears in Merleau-Ponty's text dedicated to Cézanne, I want to explore the tension between necessity and freedom, and the unpredictability born in the possibilities of such tension. The meaning of a life and of a work born from it do not have, for Merleau-Ponty, a causal explanation, neither resorting to the objective data of an artist's life, nor to the subjective data of his personal project, because both spheres are part of a single life unfolding dynamically in a freedom beyond a merely subjectivist notion. It is in the tension between personal projects and the contingencies of life that the artist's creation unfolds, and between the conditionings and constantly open possibilities, a meaning unfolds, without a certain direction, discernible only in retrospect. I will end my reflections with an approach on the notion of "creative repetition" proposed by Landes, taking expression as a phenomenon in which meaning is born in the tension between pure repetition and pure creation, trying to show the spontaneity and fecundity of expressive acts in their always open possibilities.

#### Keywords

Cezanne; spontaneity; creative repetition; expression; Merleau-Ponty

NUNES SOARES, Tiago. "A espontaneidade do sentido da vida e da obra: uma análise a partir de A dúvida de Cézanne". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 17, n° 33 (jul-dez/2023), p. 271-300.

DOI: [10.22409/1981-4062/v33i/477](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v33i/477)

Aprovado: 11.07.2023. Publicado: 30.12.2023.

© 2023 Tiago Nunes Soares. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 11.07.2023. Published: 30.12.2023.

© 2023 Tiago Nunes Soares. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

## A criação entre os dados e o imponderável

Caminhando, saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminhar. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou.<sup>1</sup>

O tema da pintura em Merleau-Ponty, e mais especificamente sua análise em *A dúvida de Cézanne*, parece introduzir-nos em dois paradoxos correlatos: o da criação artística e o da liberdade. Assim como a liberdade não ocorre de outra forma a não ser em situação, a criação artística não ocorre apartada da corporeidade do pintor habitando um mundo repleto de adversidades às quais suas vontades cedem, adaptam-se. Podemos encarar a situação como fator limitador da liberdade e, por isso mesmo, a contingência como elemento enfraquecedor dela. Mas não se trata, para Merleau-Ponty, de diferenciar uma liberdade absoluta de uma liberdade relativa. Aqui, os limites não são barreiras, mas possibilidades de realização da liberdade e do sentido, são como fronteiras passíveis de serem atravessadas, convidando-nos a um novo horizonte ainda por desdobrar-se e sempre em desdobramento.

O filósofo não pretende resolver o paradoxo da liberdade desenrolando-se entre dados e intenções pessoais, porque vê nele a sustentação do desenrolar livre de uma vida – e conseqüentemente de uma obra – capaz de, ao retomar os dados sobre os quais se desenvolve, metamorfoseá-los e deixar fluir um sentido autônomo sobre o qual cada indivíduo é capaz de lançar seu pensamento, porque este nasce do fluir do sentido e integra-se nele como parte fundamental, mas sem ditar seus rumos, sem tolher sua espontaneidade. Então o pintor e cada ser humano – porque somos todos criativos em alguma medida<sup>2</sup> – é partícipe, mesmo que indeliberadamente, de uma vida e um sentido extrapolando a mera subjetividade. Em outras palavras, somos dotados da capacidade de dar sentido às vivências e

coisas, mas não sem uma solicitação e sem o substrato para o sentido vindos das próprias coisas e vivências.

Assim, o Cézanne tomado como esquizoide, com temperamento pouco sociável, afetado pelas influências da tradição e dos artistas tomados por ele como exemplos a serem admirados, inserido em um contexto histórico específico, pode tornar-se para nós, olhando-o de longe e tomando-o como figura do passado, uma vítima dos dados de sua vida, uma consequência inelutável de um destino. Mas se o trouxermos para perto, tentando compreender sua empreitada e observando as obras remanescentes – muitas delas foram abandonadas pelo pintor – reavivamos o fluxo de uma vida, tal como a de todos nós, marcada pelas escolhas e pelo imponderável aberto por elas e do qual elas também nascem. Isso porque não nos bastam os dados de uma vida para estabelecermos qual será seu desenrolar. Quando a vida do indivíduo já cessou, é mais fácil estabelecer nexos que pretendemos causais, mas mesmo esse passado pode ser reinterpretado, pode passar por metamorfoses. Os dados são, portanto, apenas um aspecto da vida e do sentido, e não sua chave interpretativa.

Os dados de Cézanne, que enumeramos e dos quais falamos como condições prementes, se figurassem no tecido de projetos que ele era, só poderiam fazê-lo propondo-se a ele como o que ele tinha que viver e deixando indeterminada a maneira de vivê-lo. Um tema obrigatório no início, eles são apenas, quando colocados na existência que os abraça, o monograma e o emblema de uma vida que interpreta a si mesma livremente.<sup>3</sup>

Quando tratamos de uma obra e de seu sentido, portanto, tomamo-los como frutos do emaranhado entre contingência e intenções pessoais, marcados pela imponderabilidade do processo de seu desenrolar. Isso ocorre na criação artística – ou fica mais evidente nela – segundo Dalmasso, pois nela as alternativas entre intenções e contingências, entre liberdade e determinação, sofrem um desfoque, e não por um esforço intelectual do artista, mas porque sua prática exige que ele seja uma mescla de corporeidade e espírito.<sup>4</sup> A matéria não poderia

significar nada se a atividade do artista não abarcasse e não nascesse simultaneamente nessas dimensões, coexistindo e possibilitando sua existência enleada ao mundo.

Dessa forma, a tela nunca é um *trompe-l'oeil*, um duplo das coisas, uma cópia, um sistema de elementos ou de fragmentos ou de “dados visuais” emprestados do mundo dito “real” para acessá-lo em sua ausência, como pensado por Platão com os gregos, ou Descartes, e também Pascal, no início da modernidade. A tela não é o duplo irreal do real, ela mostra ao olhar o diagrama bastante atual da vida das coisas em nosso corpo.<sup>5</sup>

A criação está atrelada ao paradoxo de uma liberdade cuja tessitura depende do entrelaçamento entre mundo e homem, tornando os acasos e os projetos subjetivos a matéria-prima de um sentido em constante devir. Cada realização do artista, cada escolha sua, mas também cada dado não escolhido de sua vida, proporcionam a verdadeira liberdade, onde a novidade é capaz de brotar da sedimentação. “Se há uma liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo – esse é o problema”.<sup>6</sup>

Para Merleau-Ponty, as adversidades da contingência e a liberdade do indivíduo não são elementos impossíveis, pois não são tomados isoladamente e relacionados externamente pelo pensamento, mas conjuntamente através de uma perspectiva alargada de reflexão cujo intento é aproximar-se da experiência vivida e irrefletida que a sustenta.<sup>7</sup> Desse modo, como sustenta Moura:

[...] entre liberdade e situação não há distância, mas constituição recíproca, a abertura da situação exigindo um ato que a retome, e a liberdade do homem uma situação que a faça ser, formando ambas portanto uma estrutura única, uma liberdade situada ou uma situação livre em que nem uma nem outra são absolutas pois cada uma delas, ao realizar-se, traz em si a outra como seu avesso.<sup>8</sup>

Cézanne, nesse contexto, é tomado não como objeto de análise psicológica a fim de desvendar os segredos da constituição de sua obra, mas como exemplo concreto de alguém buscando unir as dimensões existenciais apartadas pelo modelo de reflexão predominante: a percepção e o pensamento. “‘Entendo que o pintor o interpreta’, diz Cézanne, ‘o pintor não é um imbecil’. Mas essa interpretação não deve ser um pensamento separado da visão”.<sup>9</sup> Sendo para Merleau-Ponty o pintor que vê e pensa concomitantemente – ou assim tenta fazer – Cézanne torna-se emblema de sua concepção de liberdade.

Esse Cézanne eterno que vemos surgir primeiro, que atraiu sobre o homem Cézanne os acontecimentos e influências que se acreditavam exteriores a ele, e que desenhou tudo que lhe adveio – essa atitude com relação aos homens e ao mundo que não havia sido deliberada, livre com relação às causas externas, era livre com relação a si mesma? A escolha não é repelida para aquém da vida, e há escolha ali onde não há ainda um campo de possíveis claramente articulado, mas apenas um único provável e como que uma única tentação? Se sou desde meu nascimento um projeto, é impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível portanto designar um só gesto que não seja hereditário ou inato e que não seja espontâneo – mas também um só gesto que seja absolutamente novo com relação a esta maneira de ser no mundo que é minha desde o início. É a mesma coisa dizer que nossa vida é toda construída ou toda dada.<sup>10</sup>

A questão, para Merleau-Ponty, parece ser evitar a apresentação de uma visão absoluta sobre a liberdade, mas sem com isso cair em uma relativização completa. Ele a concebe no lusco-fusco, entre a claridade do entendimento e do sentido e a escuridão da vida informulada, dos acasos da contingência. A total claridade e a total escuridão são lugares nos quais a vida seria impossível. Nosso desafio, parece-me, é conseguirmos nos aproximar dessa experiência do lusco-fusco que nosso pensamento tende a dissolver seccionando-a e hierarquizando-a em termos de claro e escuro, sombra e luz, pensável e não pensável, consciente e inconsciente, como se elas dependessem do pensamento para

se estabelecer, e não o contrário. O ato expressivo parece romper com essas dicotomias ao apresentar um sentido surgido no próprio fazer artístico.

A expressão não pode, então, ser tradução de um pensamento já claro, porque os pensamentos claros são aqueles já ditos em nós mesmos ou por outros. A “concepção” não pode preceder a “execução”. Antes da expressão, não há nada além de uma febre vaga e apenas a obra feita e cumprida provará que se deve encontrar ali alguma coisa além de nada.<sup>11</sup>

Se o pensamento não dita todas as regras nesse emaranhado de relações constituindo nossa vida – e admitindo nele a harmonia de elementos tomados pelo pensamento como impossíveis – não é absurdo admitir o sentido como algo indeterminado e surgido espontaneamente nesse amálgama entre os dados da vida e sua condição de abertura ao imponderável. O sentido não é pré-fabricado pois depende desses entrelaçamentos incontroláveis e imprevisíveis. Por isso, o filósofo recusa uma explicação do sentido de uma vida e de uma obra baseando-se em quaisquer de seus elementos tomados isoladamente, pois é na diacriticidade entre eles que a liberdade se realiza e um sentido acaba surgindo. “O sentido daquilo que o artista vai dizer não está em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem em si mesmo, em sua vida informada”.<sup>12</sup>

Quando cria, o artista parte não apenas de sua vida tomada subjetivamente, mas dessa vida excedendo seus projetos pessoais. Inserido nesse emaranhado, cada artista expressa não apenas a si mesmo, sua visão de mundo, mas o próprio emaranhado no qual imiscuem-se a sua expressão e a expressividade do próprio mundo no qual habita. Os artistas perseguem seu estilo, e não a expressão de sua vida interior. Podemos dizer que um artista não “se” exprime, mas exprime a relação turbulenta entre sua interioridade e sua exterioridade, posto que ambas se interpenetram e tornam possíveis sua expressão e seu estilo.



Então o artista não visará a si mesmo no e pelo seu trabalho porque não fará outra coisa que não responder, de alguma forma, a um apelo originário que o interroga. Mas “se ele não exprime a si mesmo, ele tampouco exprime significações racionais ou utilitárias, resta *que ele exprime a expressividade das coisas*”.<sup>13</sup>

Todo artista está inserido em uma dinâmica expressiva na qual se dá a retomada criativa espontânea dos dados de sua vida, retomada na qual eles não figuram como elementos determinantes, mas possibilitadores, e isso insere cada ato expressivo em uma atmosfera capaz de expandi-los sempre além de si mesmos, colocando-os em relação com o mundo e os atos expressivos de outros. Seu sentido, portanto, não depende apenas de si, mas brota também da contingência na qual está inserido, do mundo de relações não dominado pelo artista.

O que Mercury diz sobre a expressão falada, podemos dizer sobre a expressão pictórica, modificando os termos de seu texto: exprimir-se pictoricamente consiste em tomar um certo ponto de vista sobre o visível, que se faz de sua própria interioridade, para torná-lo “pictural”, traço e carne de uma invisibilidade que se doa à corporalidade das imagens, não como a uma vestimenta já pronta, mas sim como a um “acaso”, criador de sua própria “alma”.<sup>14</sup>

Ou seja, o tomar corpo das relações invisíveis através das telas pintadas não implica uma delimitação da expressão por aquilo que já está estabelecido na tradição da pintura, ou pelas significações que as cores podem adquirir segundo os cânones da crítica de arte. Como destaca Merleau-Ponty lembrando Cézanne: “ao diabo se suspeitam que, casando um verde matizado com um vermelho, entristece-se uma boca ou faz-se sorrir uma bochecha”.<sup>15</sup> O corpo oferecido ao invisível pela pintura é um corpo regido também pelo acaso, porque o quadro não está pronto de antemão para ser traduzido totalmente pelas pinceladas do artista. O quadro emerge e realiza-se nesse fluxo marcado pela imprevisibilidade, pois ele não é uma inspeção do mundo, reprodução de suas relações constitutivas, não é o

endurecimento de sua dinamicidade, a petrificação de seu movimento em uma superfície plana. Em outras palavras: não é o domínio do homem sobre o mundo. Um quadro é, sobretudo, desvelamento expressivo de nossa relação errante e estável com o mundo.

A expressão “não pode ser pensada senão nos acasos da linguagem e impossível sem seu contrário”.<sup>16</sup> Isso aplica-se também à expressão pictórica. Se há uma tradição estabelecida, e obras já realizadas, isso não implica um determinismo. A tradição torna-se um ponto de atração, mas os caminhos tomados pela expressão nesse campo gravitacional são imprevisíveis.

Mas, afinal, o que exprimimos quando nos exprimimos? Sentimentos, emoções, estados interiores, nossas percepções, pensamentos, as coisas que nos rodeiam? O exprimido pode, mais ou menos arbitrariamente, separar-se daquele que exprime? Admite-se, com Mercury, que “todo exprimido pretende, de fato e de direito, uma *dicibilidade, comunicabilidade* real, muito mais que simples representação simbólica dos estados interiores ou das coisas as quais ele remete”.<sup>17</sup> Ou seja, como explica o autor, o exprimido não é uma espécie de tradução ou transformação do silêncio em palavras, não é fruto de uma “operação mental de designação”, não é simples predicação, “ele é sobretudo um *valor expressivo* que permanece inseparável da carne que o inicia e o engaja no mundo e no outro”.<sup>18</sup> O estilo do pintor é a prova de nossa aderência carnal e espiritual ao mundo, pois ele exprime não apenas o enunciador, mas o enunciado, e a riqueza da enunciação.<sup>19</sup>

Acontece que essa *realidade do estilo* abre e solicita o imiscuir, a inerência do homem às coisas e ao mundo. Ou seja, o estilo é isso que desdobra, por uma espécie de alquimia própria, a expressividade do mundo, por uma *expressividade segunda* que se amarra a ela ao “retomá-la” e prová-la, sem jamais poder esgotá-la ou circunscrevê-la.<sup>20</sup>

Merleau-Ponty atribui a qualidade de um estilo à percepção, à linguagem e à arte. Mas resta compreender melhor o que seria

então a expressividade, essa dimensão perpassando a expressão sem ser totalmente exprimida. Podemos encará-la como a potência criadora originária da própria Carne. Não se trata de uma operação de significação, mas revelação de um “primado da expressividade que surge da própria raiz do Ser e das coisas porque elas querem dizer algo”.<sup>21</sup> A operação de significação é, portanto, secundária, pois a expressividade apresenta-se como condição, como solicitação vinda das próprias coisas de terem sua própria voz, mesmo por meio indireto, através do ser humano. Expressamos, então, uma expressividade primordial, ou melhor, expressamos algo porque esta expressividade existe para além de nossa subjetividade. “Há uma expressividade originária cujo primado é irrecusável, à qual a vida, animal ou humana, sempre se subordina”.<sup>22</sup>

Parece haver, portanto, uma espontaneidade da vida e da obra, pois, ao que tudo indica, em Merleau-Ponty, seu sentido não se desenrola linearmente nem é conduzido unilateralmente pela consciência, nascendo dessa expressividade mais profunda guiando e desorientando concomitantemente os atos expressivos, tornando-os não o cumprimento de um destino traçado, mas a anunciação de novos horizontes ainda incertos. Gerada nessa vida em turbilhão, a obra não é, portanto, apenas um momento de seu fluxo, uma cristalização, mas brotamento do sentido sempre aberto.

O gesto criador e seus produtos significam para além de sua existência de fato, valem mais do que sua mera presença, exprimem tanto pelo que mostram quanto pelo que não mostram. Eles são adventos de sentido, e não simples eventos fechados em sua diferença, como os fenômenos matematicamente interpretados da ciência da natureza.<sup>23</sup>

Dessa forma, pode-se afirmar uma transcendência da obra e dos atos expressivos, um exceder-se da expressão sempre além de si mesma. Mas tal transcendência não deve ser entendida como uma sobreposição ao homem e sua situação, um ultrapassar da obra com relação à condição do indivíduo, pois o próprio homem se torna o portador de tal transcendência através da expressão.<sup>24</sup> Para Merleau-Ponty, há um excesso da obra sobre

as escolhas do artista e os dados de sua vida dos quais ela nasce, como bem observa em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*.

Este excesso da obra sobre as intenções deliberadas a insere em uma profusão de relações das quais a história da pintura e mesmo a psicologia do pintor trazem apenas alguns reflexos, assim como o gesto do corpo em direção ao mundo o introduz em uma ordem de relações que a fisiologia e a biologia puras não suspeitam.<sup>25</sup>

A obra está inserida, então, em uma profusão de relações marcando sua existência alargada para além dos simples dados nela apresentados e dos quais ela depende para fazer-se obra. Nela abrem-se possibilidades, pois ela perpetua a força criativa surgida da constante relação entre o pintor, com suas escolhas, e a contingência do mundo no qual habita espiritual e corporalmente. Cada obra insere e desvela ao pintor – e a todo aquele interessado no mistério da pintura – essa profusão de nexos e desnexos da qual cada gesto, mesmo o mais desinteressado, nasce.

A realização de uma obra não limita essa profusão, muito menos constitui nosso domínio sobre ela. Cada obra apresenta-se, nesse contexto, como testemunha de um fluxo existencial contínuo capaz de enlevar os elementos que, analiticamente, encontram-se cada um em seu devido lugar. Isso porque a concepção de existência oferecida pelo filósofo, atrelada a essa concepção de expressão, acaba fundindo imanência e transcendência. A essa mescla Merleau-Ponty chama de “transcendência horizontal”, essa capacidade de exceder-se brotando dos próprios acontecimentos. É das palavras de Hegel, citadas de forma aproximada, que o filósofo extrai um esclarecimento sobre a dinâmica do ato expressivo tal como ele a entende:

[...] *uma marcha que cria ela mesma seu curso e torna a voltar a si mesma* – ou seja, um movimento sem nenhum outro guia além de sua própria iniciativa, e ainda assim não foge de si mesmo, se intercepta e se confirma de

longe em longe. Foi assim que chamamos, por outro nome, o fenômeno da expressão, que é retomado e reavivado por um mistério de racionalidade.<sup>26</sup>

Estamos diante de um terreno de instabilidade essencial sem o qual não haveria dinamismo. Isso não implica afirmar um ambiente onde qualquer coisa pode acontecer e mudar drasticamente os rumos de uma vida e de uma obra, mas onde coisas acontecem imprevisível e incontrolavelmente nas dimensões mais fundamentais, afetando o desenrolar do sentido.

Em uma existência marcada por dados e possibilidades, dinamizada entre determinação e liberdade, a obra do artista é, como afirma o filósofo em *O homem e a adversidade*, “o momento humano por excelência, onde uma vida tecida pelo acaso se volta sobre si mesma, se reencontra e se expressa”.<sup>27</sup>

Nessa dinâmica, o sentido e a liberdade nunca são encarados face a face pelo artista<sup>28</sup>, porque eles nos envolvem, mas não os temos. O sentido não é produzido totalmente, ele surge como que à nossa revelia. É patente e recôndito, fugidio e duradouro, fugaz, mas constante. Se tentamos mostrá-lo, desaparece. Se tentamos tê-lo, esconde-se. Não o possuímos, não o doamos arbitrariamente. Somos por ele solicitados, precisamos do fora, do outro, da história, da alteridade, dos entrecruzamentos para dar-lhe vida. O sentido nos solicita, nos guia, mas também nos leva a perdermo-nos no incerto. Não somos seu pastor. Isso porque não estamos fechados em nossa individualidade, e não concebemos o mundo e nossas relações com ele como bem entendemos.

[...] não apenas *agimos* sobre o mundo provocando sua reação, como também ele *age* sobre nós, invadindo insolentemente a vida humana, quebrando a paz dos afetos ou denunciando como absurda nossa pretensão de tudo mediar racionalmente.<sup>29</sup>

Não se trata de defender a inexistência do sentido, ou sua existência apenas enquanto apartado de nossa capacidade de pensar, mas de entendê-lo como não unilateralmente

determinado pela subjetividade, como brotando de uma busca marcada pela dúvida, pela incerteza do porvir, na certeza de um destino incerto. Dessa forma, o sentido brota tanto daquilo que o artista se propõe a fazer quanto de todas as relações sustentando essa sua empreitada, nem sempre escolhidas ou retomadas por ele de forma consciente. Nessa conjuntura, o sentido é definido menos por aquilo que o pintor quer e projeta, e mais pelo que consegue alcançar em seus anseios e limitações, guiado pelo imponderável e, por isso, “o que o pintor coloca na tela não é o si mesmo imediato, a própria nuance do sentir, é seu estilo, e deve conquistá-lo não apenas em suas próprias tentativas, mas também na pintura dos outros ou no mundo”.<sup>30</sup> Em outras palavras, surge um sentido porque a atividade do pintor é passiva em alguma medida, e sua obra e estilo dependem também de tal passividade.

O sentido dado às coisas e aos rostos por Cézanne em suas telas se propõe a ele no próprio mundo que lhe apareceu, Cézanne apenas o libertou, são as próprias coisas e rostos, tal como ele os via, que pediam para serem pintados assim, e Cézanne apenas disse aquilo que eles *queriam* dizer.<sup>31</sup>

O trabalho do pintor, a constante busca pela expressão do ainda não expresso, é marcada, portanto, por um não-saber fundamental, por um anseio de chegar, mas sem destino certo, percorrendo um caminho feito e renovado a cada passo. O artista tem diante de si uma névoa, ou um véu nunca rompido instigando-o a continuar sua busca expressiva. Seu trabalho, segundo Merleau-Ponty, é obscuro para si mesmo, mas é orientado porque consiste em levar adiante um caminho já iniciado pela retomada de momentos desse mesmo caminho. Tal retomada, porém, não ocorre deliberadamente porque o pintor não consegue distinguir, em sua criação, “o que é dele e o que é das coisas, o que essa nova obra acrescenta às antigas, o que ele tirou de outros e o que lhe é próprio”.<sup>32</sup> A expressão não indica nosso domínio intelectual sobre o mundo, mas nossa relação meândrica com ele.

O pintor em atividade não sabe nada da antítese do homem e do mundo, da

significação e do absurdo, do estilo e da "representação": ele está muito ocupado em exprimir sua relação com o mundo para se orgulhar de um estilo que nasce como que à sua revelia.<sup>33</sup>

Quando pinta, o artista se lança em uma bruma capaz de extrair dele a expressão. Expressar é uma vontade do indivíduo, mas também uma condição insuperável, uma exigência da atmosfera relacional na qual está sempre inserido. Cada artista parte dos dados de sua vida e acaba, indeliberadamente, lançado no imponderável.

E como o funcionamento do corpo, o das palavras ou dos quadros permanece obscuro para mim: as palavras, as linhas, as cores que me expressam saem de mim como meus gestos, elas são arrancadas de mim pelo que quero dizer como meus gestos pelo que quero fazer. Neste sentido, há uma espontaneidade em toda expressão que não sofre com instruções, nem mesmo aquelas que eu gostaria de dar a mim mesmo.<sup>34</sup>

A frase de Merleau-Ponty sobre a atividade do escritor – “portanto, como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido”<sup>35</sup>– cabe muito bem na atividade do pintor: como o tecelão, o pintor trabalha pelo avesso, lida apenas com as cores, e de repente se encontra imerso no sentido.

Um sentido surge espontaneamente porque a própria organização de nossas experiências vividas se dá em espontaneidade. Os fenômenos não ocorrem enquanto representações, mas enquanto vivências dotadas de autonomia. A expressão, sendo fenômeno, não é representação. Ela não está submetida a uma função central ocupada pelo pensamento, não é derivada dele. Ela nasce na correlação espontânea entre os elementos dessa atmosfera expressiva de nossa existência, é engendrada em seus movimentos irrefletidos.<sup>36</sup> Para Merleau-Ponty, segundo Müller, “[...] a correlação entre os dados visuais e os do tato, assim como entre esses dados e nossa ação junto ao mundo, está, antes, vinculada a um “quadro motor”, que se retoma e se refaz independentemente de uma função central”.<sup>37</sup>

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos falar também de um “quadro expressivo” capaz de refazer-se constante e espontaneamente a partir dos dados e lacunas desdobrados pela existência.

Falamos em uma espontaneidade do sentido porque há um enfraquecimento da potência da razão – ou de um certo modelo de racionalidade – diante do desenrolar de uma atividade criativa, ou da expressão de um modo geral, na qual o sentido aparece, não sendo predefinido pelo intelecto.

Para Merleau-Ponty, quando nossas experiências simbólicas “fazem sentido”, os gestos que as compõem não formam um conjunto aleatório de movimentos. Tampouco dependem de um elemento exterior que assegure sua agregação. Eles formam uma organização espontânea, cuja nota característica é a não-independência de cada qual. Porquanto são não independentes, esses gestos fazem de minha experiência simbólica uma só totalidade. E eis por que ela “faz sentido”: o sentido em questão, a significação fenomênica por ela manifestada, não é senão essa totalidade advinda da relação de não-independência dos gestos de que é formada.<sup>38</sup>

Daí se depreende a impossibilidade de tomar a pintura como simples representação ou consequência dos dados já expressos, a impossibilidade de uma retomada de dados a partir da qual se pode dominar os desdobramentos da expressão, porque a própria retomada é movimento expressivo e não representativo e, portanto, está sujeita a uma espontaneidade constitutiva de seu sentido. Uma retomada, mesmo sob a forma de repetição, insere-se na própria dinâmica expressiva e não meramente representativa, ou seja, não é meramente uma cópia. Nossos gestos expressivos criam e recriam espontaneamente os dados considerados já sedimentados dando a eles vida nova, e não apenas uma sobrevida enfraquecida. “Ainda que não possam ser reduzidas aos nossos gestos individualmente considerados, as significações simbólicas estão ‘expressas’ nos arranjos linguísticos que, em conjunto, esses gestos criam e recriam”.<sup>39</sup> O sentido, portanto, não surge exclusivamente como



manifestação da consciência, mas sobretudo como desvelamento do emaranhado diacrítico<sup>40</sup> compondo nossa existência.

Resta aprofundarmos um pouco mais a noção de expressão, tomando-a como desenrolar paradoxal entre a pura repetição e a pura criação, entre a retomada de dados e a abertura para a novidade. Tentarei fazer isso lançando mão de algumas reflexões sobre uma tentativa de repetição criativa por mim realizada a partir de uma tela de Cézanne

### **Entre repetição e criação**

Com o caminho percorrido até aqui, vemo-nos diante de uma noção de expressão bem diferente de uma exteriorização da interioridade. Expressar-se, como já vimos, não é traduzir um pensamento, nem mesmo reproduzir as relações externas entre as coisas observadas, representando-as através da mediação do pensar. A expressão comporta o engendramento de um pensar que se faz meu, ou seja, ela não é fruto de um pensamento que a torna minha.

Como expressar não é simplesmente tornar público, isso constitui uma “apropriação” em vez de uma tradução do pensamento. Os pensamentos são cumpridos no peso material do traço expressivo, e são cumpridos como *meus*.<sup>41</sup>

A personalidade do pensar insere-se, assim, em uma dinâmica expressiva ampliada, nutrida por uma certa impessoalidade fundamental, e nela o próprio pensar se amplia. Aqui é interessante destacar como Cézanne define a atividade à qual se dedicou ao longo de sua vida: “pintar não significa copiar servilmente o objeto: significa perceber a harmonia existente entre as diversas inter-relações e transpô-las para um sistema próprio, elaborando-as de acordo com uma lógica nova e original”.<sup>42</sup> Essa elaboração, contudo, me parece menos intelectual e mais existencial, mais ligada às contingências do processo de criação no qual relações se desdobram espontaneamente, fazendo surgir essa “lógica nova e original” e

não a impondo como condição intelectual de realização do processo. Nascem expressões minhas, portanto, mas inseridas em uma lógica não estabelecida unilateralmente por mim.

Isso porque a expressão tem uma lógica paradoxal: ela não se cumpre enquanto pura consequência de atos já realizados, mas também não se torna algo puramente novo com relação aos dados. O lastro expressivo possibilitando a expressão, portanto, não é apenas o estabelecido como regra na linguagem, em estilos pictóricos, no já dito, mas também aquilo que não se cristaliza, as lacunas deixadas pelas expressões nunca totalizadas. Assim, a expressão se completa tanto nas retomadas que empreende, quanto nas ausências que deflagra. É, portanto, uma realização porosa.

Ela se desenrola como excesso. Parte não apenas do já dado, do estabelecido, mas daquilo que no estabelecido o excede, ou seja, em sua potência de abrir possibilidades. Ao realizar-se como possibilidade aberta, a expressão possibilita outras aberturas. Isso porque uma linguagem já constituída em seu arcabouço gramatical – bem como a pintura com suas expressões já realizadas e o pensamento com todos os conceitos estabelecidos – não se apresentam como puras cristalizações. O que já se encontra constituído no campo expressivo como convenção não figura como o absoluto da expressão. Essas convencionalidades precisam ser encaradas como “o resíduo de um incontável número de gestos expressivos anteriores que se sedimentaram formando uma estrutura de meras significações adquiridas *relativamente* estáveis que serão remodeladas a cada nova repetição”.<sup>43</sup>

Por isso as visões idealista e empirista sobre a expressão, como bem aponta Landes, permanecem em uma noção bastante limitada de nossa relação com o mundo, não encarando de fato o ato expressivo em sua complexidade.

Para o idealista, o que é tornado público é um pensamento ou uma ideia na mente do falante. Ao traduzir isso para uma manifestação publicamente disponível, o falante convida a audiência a repetir, através da interpretação ou

decodificação, as mesmas ideias em seu próprio espaço mental privado. Para um empirista, por outro lado, aquilo que é tornado público é algo externo à expressão. O fenômeno da expressão é menos um gesto ativo do que uma traição passiva ou indicação do expresso; tal como os sintomas expressam uma doença, mas não são de fato a doença, a expressão manifesta alguma série de relações externas ou imagens verbais.<sup>44</sup>

Vimos anteriormente o poder da expressão de nos inserir na profusão de relações de nossa existência, e a tomamos como fruto de uma expressividade fundamental latente no próprio mundo e perpetuada em nossas relações com ele. Ao contrário de ser alguma forma de traduzir um sentido já estabelecido, a expressão aparece como resposta sempre aberta, não só às necessidades individuais do ser humano expressivo, mas ao passado, aos outros, à cultura.<sup>45</sup> Ela não foge desse peso do encadeamento dos caminhos já realizados, da história já vivida, e é capaz de renová-lo, dar a ele novo horizonte e a partir disso abrir novas perspectivas. É nesse ponto que a noção de “repetição criativa” de Landes se encaixa. Ele apresenta a expressão como encarnada e capaz de nos “engrenar em uma trajetória de performances que estão sempre entre pura repetição e pura criação”.<sup>46</sup> Ou seja, toda expressão nasce de um lastro inegável, insuperável, mas nem por isso determinante de seu sentido: ele apresenta-se como dado a ser lido, deixando livre a maneira de lê-lo, e desenrolando-se ele mesmo para além do já dado, constituindo-se como lastro justamente por não ser puramente dado, mas enovelamento confuso. Nesse sentido, os dados são possibilidades, e não simples cristalizações do sentido de uma vida e de uma obra. A expressão perdura no futuro pelo excesso do qual padece. Ela não se encerra em si mesma pois acontece como abertura de outras possíveis expressões.<sup>47</sup>

Quero agora tomar essa questão em termos mais práticos, se isso for possível, analisando uma empreitada pessoal que acabou ganhando algum valor filosófico sob essa ótica da repetição criativa e da filosofia de Merleau-Ponty. Trata-se de

minha tentativa de recriar uma das telas de Cézanne cujo tema é o monte Santa Vitória.

Minha intenção foi executar a pintura como tentativa de experimentar pela repetição – ou pintura de uma pintura – os desafios enfrentados por Cézanne, e sobretudo as realizações imprevistas no curso das pinceladas, resguardadas todas as limitações envolvidas nessa empreitada, sobretudo o fato de eu não ter diante de mim a paisagem natural contemplada por Cézanne. A empreitada não ocorreu sem dificuldades, e muito tempo se passou entre as sessões dedicadas ao seu avanço, mas a experiência foi bastante interessante e ganhou novos ares quando me deparei, posteriormente, com a noção de “repetição criativa”. Finalmente pude dar um título a uma obra que parecia não ser minha de fato, justamente por ter sido realizada baseando-me em um quadro “pronto”.





Figuras 1-2: Diferentes fases do processo de pintura

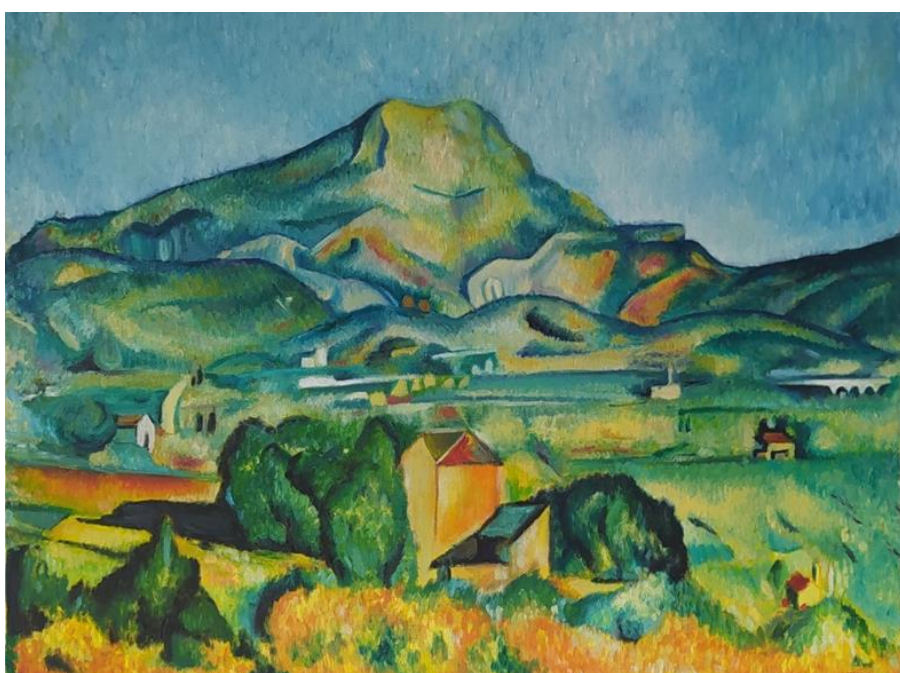


Figura 3: *Repetição criativa: Monte Santa Vitória*. Óleo sobre tela, 2016

Pintar uma tela, seja qual for o tema escolhido, é um desafio bastante interessante porque nos coloca em uma posição de constatação do fracasso de nossa pretensa capacidade de dominar o desenrolar expressivo através do pensamento. Vimos que expressar-se não é traduzir pensamentos, o que não significa apartar o pensamento dessa empreitada expressiva. No processo de pintar, impõem-se questões importantes: por

onde começar? Começo com alguma camada de cor na tela toda? Qual seria a cor mais adequada? Como trabalhar as pinceladas? Todas elas acabam por nos mostrar que um projeto expressivo não se faz de antemão, ele existe apenas se desdobrando. Isso porque não são essas questões as responsáveis por guiar o processo criativo, elas nascem dele, desdobram-se nele à medida em que ele se dá. E as respostas a elas não são dadas pelo pensamento exclusivamente, ou pelo pouco ou muito de conhecimento que se tenha acumulado sobre pintura, mas pelo próprio processo expressivo, do qual o pensar também participa de maneira tímida. Não é que não pensamos enquanto pintamos mas, talvez, de fato pensemos de um modo diferente quando nos entregamos a essa experiência sem o uso de conceitos ou palavras, lidando apenas com elementos não verbais. Como aponta Merleau-Ponty, Cézanne nos “chama da razão constituída, e na qual os ‘homens cultivados’ se fecham, para uma razão que abraçaria suas próprias origens”.<sup>48</sup> O pensamento, nessa experiência, parece estar bastante próximo do solo irrefletido do qual brota, próximo das relações não dominadas por ele.

O pintor pensa não apesar do que vê e faz, mas com o que vê e faz, e se encontra imerso em uma dimensão expressiva da qual o pensamento brota, e não diante de relações por ele traçadas e nas quais a expressividade deve encaixar-se. Constantemente uma cor pensada como a ideal para a próxima pincelada acaba por ficar totalmente deslocada no conjunto e frustrar nossa tentativa, e uma cor parecendo não contribuir com o todo da tela acaba por dar a ela um vigor inesperado.

Há uma espécie de atenção dispersiva operando enquanto se pinta, porque o olhar, e com ele todo o campo perceptivo, não se volta a detalhes isolados, mas à atmosfera de relações estabelecidas, na qual acaba por saber o que procura apenas quando o encontro acontece.

Sob a ótica merleau-pontiana, pude entender que não estava diante de algo acabado, e nem minha tentativa de réplica seria uma simples cópia da tela de Cézanne: o esforço expressivo do

pintor de Aix-en-Provence colocou sua obra sempre além dela mesma, abrindo também possibilidades de reinterpretação e recriação. Meu esforço, encontrando o esforço de Cézanne, foi de alguma forma a continuação de sua obra – longe de qualquer aperfeiçoamento, correção ou rivalidade – como fruto de uma exigência dela sobre meu desejo de pintar, sendo ela mesma expressiva e instigadora.

A matéria pictural é intrinsecamente expressiva, não aceita reduzir-se a uma *hylé* passiva “à espera” de um esquema ou ato intencional exterior para “animá-la” com um significado. O que dá sentido a uma pintura é a articulação espontânea entre seus “núcleos radiantes” e suas “zonas de obscuridade”.<sup>49</sup>

Por meio das telas de Cézanne, o monte Santa Vitória continua pedindo para ser pintado, continua solicitando nosso olhar, permanece vivo para além de sua solidez inorgânica, imiscuindo-se na vida humana e dinamizando a expressão.

Tentar emular as pinceladas pontuais de Cézanne trouxe uma boa noção de o quanto sua empreitada foi difícil. Cada pincelada afetando o todo da tela, cada cor exigindo a alteração das demais cores, um ponto mais escuro em um canto exigindo uma cor mais clara em outro ponto distante. Mesmo tendo diante de mim o quadro com todos os resultados alcançados por Cézanne, não há meios de descobrir a ordem das pinceladas, quais cores se sobrepuseram a outras para dar aquela tonalidade observada, aquela luz que parece emanar da montanha e que não pude alcançar. Recriar todas as condições de realização da tela seria impossível até mesmo para Cézanne, e por isso sua obra, e a obra de qualquer artista, embora nascendo dos dados de sua vida, e sendo um ato concreto, não se resume a eles, não é tradução de sua vida, e ganha uma vida própria no universo expressivo.

Pela repetição, o repetidor insere-se não nos dados objetivos de uma vida, mas no fluxo não estanque da expressividade, fluxo capaz de perdurar porque não nasce de um desejo exclusivamente pessoal, mas da vida expressiva do mundo em nós e de nossa vida expressiva no mundo.

Portanto, mesmo a repetição deliberada acaba tornando-se algo novo, pois imperam no processo os rumos imprevistos da expressão e um sentido sempre aberto. Por isso minha tentativa de aproximar-me de Cézanne e de seu estilo acabou por afastar-me dele em alguma medida. E mesmo que eu usasse os mesmos pincéis usados pelo artista, as mesmas tintas, o mesmo modelo de tela, eu me afastaria dele e acabaria por pintar algo novo, porque a repetição acaba por engendrar novas relações e inserir o pintor-repetidor em uma tarefa expressiva bastante singular. É um afastamento aproximativo, e uma aproximação fadada ao afastamento, colocando-nos perto e longe da obra de Cézanne: perto por respondermos a uma exigência nascida daquele ato expressivo, daquela obra determinada, de nossa relação com ela; longe porque, ao expressar, inserimo-nos em um fluxo levando o ato expressivo sempre para além de si mesmo e permanecendo sempre aberto ao devir do sentido. Resumidamente, afastamo-nos da obra de Cézanne, ao repeti-la, porque aproximamo-nos dela não a partir de fora, mas através da familiaridade da vida expressiva na qual a expressão sempre excede a si mesma.

Repetir é também criar, e criar envolve sempre algo de repetição. Encarados como “repetição criativa”, cada ato expressivo é uma retomada do já dado e sua inserção em um horizonte de relações sempre novo. Repetir é dar vasão ao metamorfosear da obra: o quadro repetido está evidentemente ligado – pela obra do qual é repetição – ao passado, a momentos, lugares, aos dados de uma vida, mas excede a todos eles em uma expressão renovada, incapaz de recriar – e não interessada em recriar – todas as condições nas quais a obra original se deu, pois está agora também inserida na dinâmica da espontaneidade expressiva, aberta a novas possibilidades porque continuadora delas.

## **Conclusão**

Movemo-nos expressivamente entre a repetição e a criação, seja em nossa vida seja na criação de uma obra, e isso porque não traçamos caminhos a partir do nada, mas de um lastro



contingencial determinado-indeterminador a partir do qual nascem nossa situação, com suas possibilidades e nossas escolhas.

Isso significa que nossos caminhos nessa existência expressiva não são predeterminados. A análise de Merleau-Ponty sobre Cézanne aborda com bastante vigor essa indeterminação, como bem aponta Duarte:

[...] Merleau-Ponty na *Dúvida de Cézanne*, melhor que ninguém, extraiu as consequências dessa trajetória, deslocando seu interesse dos aspectos idiossincráticos da psicologia e do anedotário biográfico para a exigência construtiva do ser, onde vida e obra são vistas como necessidades recíprocas, onde uma não se faria sem a outra. Neste sentido, as vacilações do artista são as trilhas incertas traçadas no caminhar que recusa as estradas cujo destino já se conhece a priori.<sup>50</sup>

Ressalte-se a vacilação do artista, e seu caminhar recusando traçar caminhos com objetivos já conhecidos, como fenômenos próprios de sua condição expressiva e não como deliberações do artista. A expressão insere os dados de uma vida em um constante processo de metamorfose, não porque os desconstrói ou os força a tornarem-se o que ela quer que sejam através da vontade subjetiva, mas porque os toma espontaneamente por aquilo que são: possibilidades abertas em nossa relação expressiva com o mundo e os outros, lançando-os assim em uma atmosfera de imponderabilidade. Há em nossa vida expressiva, então, uma continuidade disruptiva na medida em que a retomada de dados é parte fundamental do desenrolar de um projeto expressivo, mas essa retomada os renova pela sua inserção em horizontes relacionais sempre mais amplos.

Por isso, uma tela já pintada não pode ser considerada terminada, ou só pode ser considerada como tal diante da impossibilidade do artista de seguir indefinidamente expressando com as pinceladas coloridas sua relação com o mundo. Mas, além disso, ela não termina porque é realização de possibilidades e possibilitadora de realizações, estando assim

sempre além de si mesma. É essa característica da obra que possibilita a repetição criativa explorada no artigo.

Por isso, minha pintura não retratou fielmente a tela de Cézanne tomada como modelo, mas Cézanne também não retratou fielmente o monte Santa Vitória que estava diante de seus olhos, e não por uma questão de incompetência, mas de impossibilidade mesmo. Quando imaginamos algum lugar, por exemplo, uma paisagem já vista, não temos acesso a tudo quanto foi percebido quando estivemos em sua presença. Mesmo a percepção, nesse sentido, é lacunar, pois não percebemos todos os ínfimos detalhes de algo observado, e uma pintura visando a captar todos esses detalhes e nuances seria impossível. O fato muito bem destacado por Dufourcq é o de ninguém ter algo na mente como uma “imagem”, pelo menos não como algo cristalizado tal qual uma “fotografia mental”. A imagem para ela é:

[...] um esquema, uma miríade de perfis, impressões, memórias, associações, e assim por diante; mais essencialmente, ela consiste no misterioso mas forte sentimento de vínculo aglutinando-os e tornando cada um deles a metamorfose dos outros.<sup>51</sup>

E isso porque nossa vida, na qual as obras imagéticas nascem e da qual são expressão, também se desenrola como mistério de vínculos e aglutinações inesperadas, é uma vida onde a mútua afetação entre seus elementos faz desabrochar atos expressivos que a constituem e a continuam em toda sua dinamicidade.

Entrelaçadas pela expressividade latente que as move, vida e obra estão fadadas a um sentido, buscado, mas sobretudo sofrido, surgido nos entremeios de nossas escolhas e o imponderável no qual elas nos lançam e do qual brotam. Tateamos a vida tal como o pintor com suas pinceladas na tela: o projeto se desdobra conforme nossa vontade, mas ela estará sempre lançada no imprevisto do não buscado, das relações não esperadas, dos sentidos surpreendentes. Como afirmou Merleau-Ponty, estamos condenados ao sentido, mas não como

destinados a doá-lo em qualquer circunstância, e sim como participantes de sua expressão sempre renovada.

### Referências bibliográficas

CÉZANNE, Paul. In: BARNES, Rachel (org.). *Os artistas falam de si próprios: Cézanne*. Lisboa: Dinalivro, 1993.

DALMASSO, Anna Caterina. "L'artiste et l'adversité. Hasard et création chez Merleau-Ponty". *Chiasmi International*, n. 17 (2015), p. 201- 224.

DUARTE, Paulo Sérgio. *A dúvida depois de Cézanne*. In: NOVAES, Aduino (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DUFOURCQ, Annabelle. "The Fundamental Imaginary Dimension of the Real in Merleau-Ponty's Philosophy". *Research in Phenomenology*, vol. 45, n. 1 (2015), p. 33-52.

IBRI, Ivo Assad. "Sementes peircianas para uma ontologia da arte". *Cognitio*, São Paulo, v. 12, n. 2 (jul./dez., 2011), p. 205-219.

LANDES, Donald A. *Merleau-Ponty and the Paradoxes of Expression*. Nova Iorque: Bloomsbury, 2013.

MARTINS, Paula Mousinho. "Merleau-Ponty e seus apontamentos sobre Paul Cézanne". *São Paulo Review*, 02/02/2021. Disponível em: <<http://saopauloreview.com.br/merleau-ponty-e-seus-apontamentos-sobre-paul-cezanne/>>. Acesso em 09/06/2022.

MERCURY, Jean-Yves. *L'expressivité chez Merleau-Ponty: du corps à la peinture*. Paris: L'Harmattan, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Signes*. Folio essais. Paris: Gallimard, 2001.

\_\_\_\_\_. *Le doute de Cézanne*. In: *Maurice Merleau-Ponty: Oeuvres*. Paris: Gallimard. 2010.

MOURA, Alex de Campos. *Liberdade e situação em Merleau-Ponty: Uma perspectiva ontológica*. São Paulo: Humanitas, 2010.

MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2009.

TAMINIAUX, Jacques. "Le penseur et le peintre: Sur Merleau-Ponty". *La part de l'oeil*, n.7 (Dossier: Art et phénoménologie, 1991), p. 39-46.

---

Tiago Nunes Soares é doutorando em filosofia pela USP

\*\* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>1</sup> OSTROWER, 2009, p. 76.

<sup>2</sup> A ideia de uma criatividade presente além do âmbito artístico é muito bem apresentada por Ostrower (2009), em sua introdução.

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1318.

<sup>4</sup> Nas palavras da autora: "na criação artística essas alternativas se desfocam, e não é por um esforço intelectual que o pintor, o escritor ou ainda o cineasta, escapam de tais dualismos, é a própria prática da arte que exige deles o deixar ser da mescla entre corpo e espírito, para que a matéria passe a significar". DALMASSO, 2015, p. 201-202.

<sup>5</sup> TAMINIAUX, 1991, p. 44.

<sup>6</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1319.

<sup>7</sup> A redução eidética, para Merleau-Ponty "é a resolução de fazer o mundo aparecer tal como ele é antes de qualquer retorno sobre nós mesmos, é a ambição de igualar a reflexão à vida irrefletida da consciência". MERLEAU-PONTY, 1999, p. 13.

<sup>8</sup> MOURA, 2010, p. 37.

<sup>9</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1313.

<sup>10</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1319.

<sup>11</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1316.

<sup>12</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1317.

<sup>13</sup> MERCURY, 2000, p. 225.

<sup>14</sup> No texto original: "Expressar-se consiste em tomar um certo ponto de vista sobre a língua, que se faz de sua própria interioridade, para torná-la 'falável'.

traço e carne de um pensamento que se doa à corporalidade das palavras, não como a uma vestimenta já pronta, mas sim como a um 'acaso', criador de sua própria 'alma'". MERCURY, 2000, p. 219.

<sup>15</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1313.

<sup>16</sup> MERCURY, 2000, p. 219.

<sup>17</sup> MERCURY, 2000, p. 220.

<sup>18</sup> MERCURY, 2000, p. 220.

<sup>19</sup> Cf. MERCURY, 2000.

<sup>20</sup> MERCURY, 2000, p. 221.

<sup>21</sup> MERCURY, 2000, p. 221.

<sup>22</sup> MERCURY, 2000, p. 222.

<sup>23</sup> MARTINS, 2021.

<sup>24</sup> "A transcendência não mais se sobrepõe ao homem: ele estranhamente se torna seu portador privilegiado". MERLEAU-PONTY, 2001, p. 114.

<sup>25</sup> MERLEAU-PONTY, 2001, p. 110.

<sup>26</sup> MERLEAU-PONTY, 2001, p. 118.

<sup>27</sup> MERLEAU-PONTY, 2001, p. 392.

<sup>28</sup> "É dos outros, do assentimento deles que deve esperar a prova de seu valor. Eis por que ele interroga esse quadro que nasce sob sua mão, e espreita os olhares dos outros postos em sua tela. Eis por que nunca parou de trabalhar. Não abandonamos nunca nossa vida. Nunca vemos a ideia nem a liberdade face a face". MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1323.

<sup>29</sup> IBRI, 2011, p. 211.

<sup>30</sup> MERLEAU-PONTY, 2001, p. 84.

<sup>31</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1318-1319.

<sup>32</sup> MERLEAU-PONTY, 2001, p. 94-95.

<sup>33</sup> MERLEAU-PONTY, 2001, p. 86.

<sup>34</sup> MERLEAU-PONTY, 2001, p. 121.

<sup>35</sup> MERLEAU-PONTY, 2001, p. 72.

<sup>36</sup> Cf. MÜLLER, 2001, p. 14-15.

<sup>37</sup> MÜLLER, 2001, p. 15.

<sup>38</sup> MÜLLER, 2001, p. 25.

<sup>39</sup> MÜLLER, 2001, p. 25-26.

<sup>40</sup> Empréstimo o termo "diacrítico" da linguística para traduzir essa afetação mútua e transformadora entre os elementos envolvidos nessas relações expressivas.

<sup>41</sup> LANDES, 2013, p. 13-14

<sup>42</sup> CÉZANNE, 1993, p. 44.

<sup>43</sup> LANDES, 2013, p. 14.

<sup>44</sup> LANDES, 2013, p. 10.

<sup>45</sup> “A expressão é qualquer resposta perene ao peso do passado, ao peso do ideal e ao peso da situação atual, interpretada de forma ampla”. LANDES, 2013, p. 10.

<sup>46</sup> LANDES, 2013, p. 10.

<sup>47</sup> “Cada expressão transborda para sempre em direção a um futuro aberto de repetições criativas onde este excesso é parte integrante do sentido da expressão em qualquer momento de sua trajetória”. LANDES, 2013, p. 10.

<sup>48</sup> MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1317.

<sup>49</sup> MARTINS, 2021.

<sup>50</sup> DUARTE, 1994, p. 301.

<sup>51</sup> DUFOURCQ, 2015, p. 40.