

OBRA, VIDA E PINTURA EM MERLEAU-PONTY: NOTAS SOBRE *A DÚVIDA DE CÉZANNE*

ARTWORK, LIFE AND PAINTING IN MERLEAU-PONTY: NOTES ON CÉZANNE'S DOUBT

Alex de Campos Moura

RESUMO: A pintura é tema recorrente e central ao longo de todo o pensamento de Merleau-Ponty. Nesta apresentação, o que procuraremos mostrar é o modo pelo qual se institui sua relação e seu papel no interior do projeto filosófico mais amplo do autor, especialmente no que concerne suas discussões sobre a transitividade originária existente entre criação e mundo, reversibilidade espontânea que prescinde dos marcos centrais dualismo clássico.

Palavras-chave: pintura, obra, criação, expressão, liberdade, situação

ABSTRACT: Painting is a recurring and central theme throughout Merleau-Ponty's thought. In this presentation, what I will try to show is the way is established its relationship and its role within the author's broader philosophical project, especially with regard to his discussions on the original transitivity existing between creation and the world; spontaneous reversibility that dispenses the central landmarks of classical dualism.

Keywords: painting, artwork, creation, expression, freedom, situation

A pintura é tema recorrente ao longo de todo o pensamento de Merleau-Ponty, presente desde suas primeiras obras até as últimas formulações de *o Visível e o Invisível* e, mais recentemente, em cursos e materiais inéditos que têm vindo a público¹. Atravessando seu pensamento, a questão tem suscitado diversas leituras e, sobretudo, diversas apropriações. Um ponto que nos parece decisivo nessa discussão, e com amplo horizonte investigativo a ser explorado, diz respeito ao “lugar” que essa questão ocupa

¹ Destacamos, por exemplo, a publicação recente de seus cursos sobre a expressão e o mundo sensível, sobre a fala e sobre o uso literário da linguagem, entre outros.

no interior da reflexão do filósofo, em especial diante de seu projeto filosófico mais amplo. Nesse horizonte, o que procuraremos mostrar nessa apresentação é que um dos alicerces que responde pela posição privilegiada ocupada pela pintura decorre da dimensão de *transitividade* que nela opera, reversibilidade originária que encontra na dinâmica expressiva um de seus espaços privilegiados². Em particular, destacaremos aqui dois aspectos: a dinâmica temporal e a dinâmica diacrítica que lhe são intrínsecas – dois momentos, na verdade, indissociáveis.

Para isso, nos concentraremos em um ângulo bastante circunscrito da questão: o modo pelo qual a descrição da pintura revela essa transitividade por meio da articulação estrutural existente entre liberdade e situação. Como veremos, inserida na lógica expressiva, a alternativa entre determinismo e gratuidade, entre a compreensão da obra como efeito de uma causalidade mecânica, de um lado, e sua compreensão como resultado de uma criação absoluta, de outro, sem vínculos estruturantes e sem historicidade, perde seu sentido. O estudo sobre a pintura repõe a questão mais geral que atravessa a filosofia de Merleau-Ponty, concernente à descrição da mediação originária existente entre passividade e atividade, *transitividade* originária que traz à luz o paradoxo em que se assenta a condição humana³.

Recorreremos, para isso, especialmente ao seu ensaio *A dúvida de Cézanne*, além de uma breve referência à *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Evidentemente, não pretendemos exaurir a questão e, menos ainda, “restringir” o lugar e o sentido da pintura em seu pensamento a uma perspectiva única. Ao contrário, exatamente por reconhecermos a polivalência de significações que ela assume para o filósofo, aqui elegemos uma delas para discussão, considerada por nós como fundamental não apenas

² Tese, defendemos nós, que atravessa toda sua obra.

³ Por sob essa compreensão da pintura, há, em nossa leitura, um eixo ontológico fundamental, que lhe dá sustentação e que explicita seu sentido e alcance últimos. Em razão do recorte proposto e dos limites próprios a uma apresentação, não nos ocuparemos aqui de maneira direta dessa questão, embora ela permaneça como pano de fundo de nossas proposições, e por vezes lhe façamos referências pontuais. Trataremos, aqui, de uma etapa prévia à explicitação desse tema: mostrar que um dos motivos principais pelo qual a pintura assume papel constitutivo nas reflexões do filósofo é sua inclinação a revelar a dimensão de reversibilidade e de transitividade em que a experiência (e, de modo mais geral, o Ser) se instituem. Em nossa leitura, desde o início, a descrição da pintura se encontra intrinsecamente vinculada à problematização ontológica em curso na filosofia do autor.

para a compreensão de suas descrições sobre o tema, mas também para o entendimento do próprio itinerário do filósofo.

Iniciemos por *A dívida de Cézanne*. Publicado em 1947, o ensaio coloca uma questão que se reafirma ao longo de todo o pensamento do filósofo: a discussão em torno da relação entre liberdade e situação. Por meio do debate com o “naturalismo” de Zola e o “intelectualismo” de Valéry, Merleau-Ponty busca compreender em que medida Cézanne – e com ele, na verdade, todo homem – pode ser compreendido como agente livre, autor e artista, tão logo se considere, simultaneamente, sua *obra* e sua *situação*.

Por um lado, diversos críticos, especialmente Zola, consideram sua obra como não mais que a manifestação de sua constituição psíquica ou de seu “caráter”, desdobramento daquilo que descrevem como uma espécie de “gênio abortado”. Muito próximo de Cézanne em sua juventude, Zola teria visto nele, em um primeiro momento, traços de genialidade; contudo, a visão teria se alterado no decorrer dos anos, e as primeiras impressões teriam dado lugar ao reconhecimento de um caráter e de uma constituição psicofísicas determinantes, capazes de se sobrepor à própria criação. A “personalidade doentia” seria a causa de uma pintura difícil, turbulenta e, até mesmo, destituída de sentido. A “obra”, então, seria o “efeito” de sua psicopatologia, decorrência da condição de esquizoidia.

Nesse sentido, Cézanne não seria efetivamente um artista, uma vez que careceria da liberdade que faria de seus quadros uma *criação, expressão* de um trabalho ou de um projeto próprios e singulares⁴. Sem a dimensão projetiva e autônoma da gênese do sentido, suas produções não configurariam uma obra de fato. O impasse entre vida e obra se resolveria, assim, de maneira definitiva, com a sobreposição da primeira sobre a segunda, anulação da obra diante da vida.

Em contraposição a essa leitura, Merleau-Ponty recorre, então, àquilo que podemos reconhecer como sua antípoda, assumindo como referência a interpretação de Valéry sobre Leonardo Da Vinci⁵. Ali, o que figura, no avesso da determinação

⁴ Segundo Zola, seus gestos não proviriam de sua liberdade e suas telas não seriam uma criação. Ao contrário, seriam o desdobramento mecânico da patologia ali em operação – as nuances de cor, por exemplo, tão características de suas pinturas, seriam apenas o reflexo de seus distúrbios visuais, a representação pictórica de sua apreensão óptica – sem mediação livre, portanto.

⁵ Valéry, *Introduction à la Méthode de Léonardo de Vinci*.

mecanicista de Cézanne, é a liberdade “monstruosa” de um Leonardo descrito como quase “sobre-humano”. Segundo Valéry, um personagem sem vínculos, afetos ou relações; despido de qualquer motivação capaz de se sobrepor ao seu poder decisório, à sua espontaneidade. Tratar-se-ia, assim, de um agente sem situação estruturante, sem qualquer condicionamento histórico; ativo e desengajado.

Teríamos, desse modo, figurado em seu exemplo, a expressão extrema e acabada da figura do artista-criador, precisamente enquanto “ausência de vínculos” e determinações, pura liberdade em manifestação imediata na obra. Nada o influenciaria ou o motivaria; seu trabalho seria o resultado imaculado de suas decisões e projetos, sem relações que não aquelas postas por seu próprio engenho e arbítrio. O tensionamento entre vida e obra, agora, se resolveria com a sobreposição da segunda sobre a primeira, e a vida se diluiria diante da potência ilimitada da obra.

Cabe, então, o terceiro momento do ensaio. O recurso de Merleau-Ponty a Freud, contrapondo-o às duas interpretações descritas acima; avessas em seus diagnósticos, mas correlatas em seus pressupostos. Abre-se no texto, então, o caminho para sua própria leitura. Entre o determinismo de Zola e a gratuidade de Valéry, a partir de Freud começaria a ter lugar o reconhecimento da mediação originária ou da quase “reversibilidade” existente entre vida e obra, explicitação da unidade irreduzível da qual emanam e irradiam tanto as situações na qual o agente se enreda, quanto as criações em que as transcende⁶. Para isso, o filósofo recorre a um ensaio clássico de Freud e, em particular, a uma das interpretações ali defendidas: o ensaio, a respeito de Leonardo da Vinci: *Un Souvenir d'Enfance de Léonard de Vinci*. Em especial, Merleau-Ponty se concentra na discussão freudiana a respeito da figura do “abutre”, tema recorrente presente na obra – e na vida, defenderá ele – do artista. Freud⁷ destaca o “enigma” e o “símbolo” que essa figura instauraria e conservaria na existência de Leonardo.

⁶ Como veremos, relações de *motivação* (no sentido conceitual proposto pelo filósofo), relações simbólicas que não determinam a ação, mas que a impedem de ser imotivada ou desenraizada.

⁷ A referência a Freud é tema constante ao longo da obra de Merleau-Ponty, presente desde *a Estrutura do Comportamento*. O filósofo, de fato, dispõe de uma apropriação própria e original do pensamento freudiano, tema ao qual nos dedicamos em estudos anteriores. Aqui, dados os limites de uma apresentação, nos concentraremos no modo pelo qual Freud aparece a partir da leitura específica proposta por Merleau-Ponty no ensaio em tela.

Discordando do que considera uma *explicação* estritamente psicanalítica, Merleau-Ponty reconhece nas formulações freudianas uma *percepção*, fundamental e instituinte, em que se desvela, em meio à aparente aridez das ações do artista, o contato secreto (e inescapável) com sua história, presença tácita e operante de seu passado e das dimensões originariamente estruturantes de sua existência:

Assim sendo, essa capacidade de discernir, esta solidão, essa curiosidade que definem o espírito vieram-lhe ao contato de sua história. No apogeu da liberdade, é, por isso mesmo, a criança que foi, está liberto de um lado exatamente porque está ligado alhures. Torna-se uma consciência pura é ainda uma maneira de tomar posição em relação ao mundo e aos outros e esta maneira Leonardo aprendeu-a assumindo a situação que encontrou feita por seu nascimento e infância. Não há consciência que não seja modulada por seu engajamento primordial na vida e pelo modo desse engajamento.⁸

Reencontrando um importante aspecto que se desdobra em sua filosofia – o diálogo e a apropriação do pensamento freudiano⁹ –, Merleau-Ponty reafirma uma posição que permanece, com diferentes acentos, em toda a obra: a possibilidade de distinção entre dois eixos principais de abordagem do pensamento freudiano: como explicação, e portanto como ciência indutiva, operante segundo uma lógica causal; e como “intuição”, e portanto como descrição que nos fez “(...) perceber, de um momento a outro de uma vida, ecos, alusões, repetições (...) relações de motivação que, por princípio, são simplesmente possíveis”¹⁰ – operante segundo a instituição de um campo de possíveis, intrinsecamente relacionados por relações de implicação.

Sob a segunda perspectiva, o “fantasma” do abutre, ao qual alude Freud, não atua como *causa* inscrita definitivamente no passado, elemento objetivo que determinaria o futuro de Leonardo, sua vida e sua obra; não é uma força causal e não se deixa viver como fatalidade. Segundo a apropriação de Merleau-Ponty da descrição freudiana, a “figura” do abutre significa a instauração de um “símbolo ambíguo”, espécie de *dimensionalidade*

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, p. 315

⁹ A esse respeito, ver nota 7.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, p. 315

operante, que, assim como o “vaticino do áugure”, não determina um destino único, mas *estrutura* um *campo* de horizontes possíveis, permanecendo atuante em cada um deles. A figura do abutre assombra Leonardo e, assim, em sua vida e sua obra, se deixa presentificar em todos os seus gestos, sem, contudo, causar qualquer um deles em particular. Passado operante “pesando” sobre o presente e dando contornos circunscritos ao porvir.

Mais precisamente: o nascimento e o passado definem para cada vida categorias ou dimensões fundamentais que não impõem nenhum ato em particular, mas que se leem ou se podem encontrar em todos.¹¹

O passado institui um campo, dimensiona o porvir; mas essa dimensionalização, por ser *instituição* e não objeto dado, permanece aberta, mantém-se plástica; assim, o passado evoca o futuro, não o aprisiona. Em contrapartida, a obra repercute no passado, os atos distendem a dimensionalidade de uma vida, abrem ou restringem o campo de horizontes. A obra “exige” a vida, afirma Merleau-Ponty, assim como a vida apela à obra.

Entre elas, não há, pois, relações necessárias; mas, do mesmo modo, não há alheamento ou gratuidade. Antes, o que se afirma é uma relação de “permuta” ou de reversibilidade, transitividade originária pela qual um horizonte aberto é reinscrito na experiência, os possíveis são elaborados, e a dimensionalidade originária de uma existência é, a um só tempo, distendida e preservada. A questão, assim, se precisa: é na lógica ou na circularidade do tempo, na instituição originária de um passado e de um porvir, que se lê o sentido da obra e da vida, sua estreita interpenetração. A vida institui campos, funda horizontes de porvir; a obra distende esses campos; incorpora-se, então, a eles, torna-se ela própria passado e assim lança mais adiante a promessa de um advento. As dimensões instituídas são plásticas, modificam-se pela ação do presente, mas, *por isso mesmo*, são irreduzíveis, mantêm-se inescapáveis, e assim afirmar ou negar, aceitar ou recusar, são confirmações da dinâmica própria pela qual a liberdade se exerce sempre em relação a uma situação de fato, movimento pelo qual o tempo se institui como “sistema de trocas” entre o passado e o porvir.

¹¹ Idem, p. 315

O que faz de Cézanne um artista – e, na verdade, o que faz dele humano – é essa *metamorfose* por meio da qual sua existência e sua obra *transformam* “aquilo que lhe foi dado viver” em significação, instituem seu passado em história e sua condição em matriz simbólica – isto é, a maneira pela qual cria, faz de sua condição linguagem, e portanto algo compreensível e participável não apenas por si, mas também pelos outros. A condição existencial transformada em meio de expressão e criação.

Há um intercâmbio entre a constituição esquizoide e a obra de Cézanne porque a obra revela um sentido metafísico da doença - , porque a doença não mais é, pois, um fato absurdo e um destino para se tornar uma possibilidade geral da existência humana, quando enfrenta de maneira consequente um de seus paradoxos, o fenômeno da expressão, e já que, nesse sentido, não há diferença entre ser Cézanne ou esquizoide.¹²

“Liberados do peso que os tornavam opressivos”, os “dados” são “esvaziados”, “iluminados”; tornam-se, então, eles próprios capazes de iluminar aquilo que lhes advém, isto é, transubstanciam-se em poder de formação e criação.

Isso significa – e esse ponto é decisivo – que o dado já é vivido como expressão; para Cézanne, a experiência já é pintura¹³. Concepção central, que implica que as próprias noções de ação e situação devem ser revistas. Não temos, de um lado, uma realidade fática, fechada sobre si, que caberia a uma consciência negar ou significar livremente; de outro, a pura significação, desengajada e imotivada em relação a toda condição existencial. Não há, de uma parte, o puro fato, e, de outra, a pura significação. Em Cézanne, o fato percebido já era apelo à sua transmutação em sentido; a montanha, como dirá anos mais tarde Merleau-Ponty¹⁴, já se fazia, nele, pintura. O sentido não é construção arbitrária, mas *metamorfose* instituída nos fatos, recriação existencial e livre das condições.

É essa transubstanciação – essa *metamorfose* espontânea – o enigma que cabe à pintura explicitar e, em particular, aos estudos sobre Cézanne. A liberdade do artista não

¹² Idem, p. 312

¹³ Essa questão, longamente trabalhada pelo filósofo, relaciona-se à própria estrutura perceptiva e seu caráter originário, reestruturação e *expressão*.

¹⁴ *O Olho e o Espírito*

está em se desfazer da facticidade, mas em instituí-la em sentido e dimensão. Assim como o fantasma do abutre assombra a tela – tornando ambígua a imagem do manto de Santa Anna –, ele ao mesmo tempo, e pela mesma razão, lhe dá espessura e fundura, cava-lhe um horizonte temporal. A figura do assombro é matriz que se projeta de diferentes modos, passível de expressão em diversas formas e encarnações, sejam elas da vida, sejam elas da obra – respostas a um só tempo livres e motivadas a um enigma estruturante cuja inesgotabilidade institui tempo e reclama porvir; desdobramento de um passado gerativo, solo originário.

Se desde o nascimento sou projeto, impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível portanto designar um só gesto que não seja senão hereditário ou inato e que não seja senão espontâneo, mas também um só gesto que seja absolutamente novo em relação a esta maneira de estar no mundo que me é desde o início. É o mesmo dizer que nossa vida é inteiramente construída ou inteiramente dada.¹⁵

Assim, retornando à questão que norteia nossa apresentação, o recurso do filósofo à pintura revela-se preciso e, ao mesmo tempo, claramente inserido em um projeto mais amplo, ensinando a impossibilidade de manutenção da dicotomia suposta entre atividade e passividade, liberdade e situação¹⁶. A pintura e, particularmente a descrição do caso de Cézanne, explicita e faz compreender o modo pelo qual a liberdade se faz sem desfazer os elos que a atam ao mundo, que lhe modulam, revelando a transitividade espontânea entre uma atividade que já é situacional e um dado que já é expressivo, trazendo a reversibilidade ao primeiro plano de suas descrições.

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, p. 313

¹⁶ “Se há uma verdadeira liberdade, só pode existir no percurso da vida, pela superação da situação de partida e sem que deixemos, contudo, de ser o mesmo – eis o problema. Duas coisas são certas a respeito da liberdade: que nunca somos determinados e que não mudamos nunca, que, retrospectivamente, poderemos sempre encontrar em nosso passado o prenúncio do que nos tornamos. Cabe-nos entender as duas coisas ao mesmo tempo e como a liberdade irrompe em nós sem romper nossos elos com o mundo.” (MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, p. 313)

E ainda: “Assim, as ‘hereditariedades’, as ‘influências’ – os acidentes de Cézanne –, são o texto que, de sua parte, a natureza e a história lhe doaram para decifrar. Proporcionam apenas o sentido literal da obra. As criações do artista, como aliás as decisões livres de todo homem, impõem a esses dados um sentido figurado que antes delas não existia.” (MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, p. 311)

Façamos, então, uma breve referência a outro texto do autor, escrito em momento distinto, mas com profundas semelhanças às questões aqui em tela, e também organizado em torno do tema da pintura: *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Poderemos encontrar algo não de todo distante, sobretudo no que tange a esse lugar ocupado pela pintura frente às reflexões mais gerais do filósofo sobre a implicação entre situação e criação. Nos deteremos, aqui, em uma breve passagem, bastante conhecida do ensaio: a referência do filósofo a Matisse, justamente como explicitação do funcionamento diacrônico da pintura e, por isso mesmo, da impossibilidade da manutenção de uma concepção dualista de expressão. Tal como ocorria em *A dúvida de Cézanne*, as discussões do autor ao redor da pintura nos reenviam imediatamente ao campo ou ao solo ontológico que antecede a alternativa entre passividade e atividade.

Como se sabe, a temática principal do ensaio gravita ao redor do reconhecimento do caráter diacrônico da linguagem e da discussão sobre a proximidade intrínseca existente entre ela e a pintura. Trata-se de explicitar, a partir do reconhecimento diacrítico da dinâmica expressiva, a necessidade de um funcionamento não direto ou não posicional de toda linguagem (semelhante ao da pintura), buscando descrever seu processo de configuração e sua estruturação a partir de uma lógica espontânea, assentada na transitividade de elementos constitutivamente conexos, operantes como momentos de uma organicidade intrínseca autorregulada.

O exemplo de Matisse, brevemente trabalhado no ensaio, explicita precisamente a questão aqui em tela, a impossibilidade de uma separação completa entre a dimensão passiva e a dimensão ativa da experiência, figurando como reconhecimento de uma liberdade que se faz em situação, impossível de se afirmar senão em relação ao mundo que a atravessa e a qual ela ecoa, em recíproca interação. Merleau-Ponty analisa a “história” segundo a qual o pintor teria sido gravado pintando e, depois, teria assistido à filmagem em câmera lenta. A impressão teria sido tão prodigiosa, conta-se, que o próprio pintor teria se emocionado. Via-se na tela, então, a mão ensaiar, “meditar”, “tentar vários gestos”, até lançar-se finalmente ao único gesto efetivamente possível, o único que faria

com que a tela se tornasse efetivamente o que deveria vir a ser¹⁷. O filósofo, então, nos adverte: nos equivocariamos se acreditássemos que houve, de fato, escolha – em seu sentido clássico – e que a mão optou, assim como se opta por um determinado objeto para a realização de uma tarefa. Não há escolha, se por isso se compreende-se uma decisão que tem diante de si, desdobrados, todos os seus possíveis – como o Deus de Leibniz –, em relação aos quais se faz uma espécie de cálculo de máximo e de mínimo¹⁸.

Ao contrário, propõe o filósofo, se podemos reconhecer no gesto de Matisse uma dimensão de escolha, isso implica compreender a atividade livre como operação que não atua a partir de um vazio absoluto, e que não coloca diante de si todas as possibilidades como objetos indistintamente neutros. A mão decide, e há uma escolha do artista em cada gesto, mas essa decisão se dá entranhada em uma situação, tensionada entre um passado ao qual responde e um futuro ao qual aponta. Trata-se, como em Cézanne, do modo pelo qual se estrutura a cada momento a *resposta* a um estado de coisas operante e processual, por ele próprio inaugurado: desdobramento e não posição de um campo de horizontes. A decisão é resposta livre a um conjunto de “solicitações”, sustentadas por cada ato anterior e por cada ato por vir, não objetivas e não perceptíveis por qualquer outro que não o próprio Matisse; eco de seus gestos, diálogo aberto e orientado com sua própria instituição.

Uma vez criada e instaurada, a tela *exige* do pintor seus futuros possíveis, cobra-lhe a sequência – por conservação ou mudança – do instituído. Há início e, portanto, apelo a um porvir, transformação e conservação. É nesse sentido que a dimensão diacrítica do movimento expressivo se evidencia: há o traçado por si, a linha objetiva e autônoma – como gesto absoluto advindo de uma atividade imotivada –, e há o traçado enquanto “impacto” no conjunto – “incomensurável” com o primeiro¹⁹ –, resposta e reconfiguração da totalidade, descentramento do conjunto. Momento, portanto, de uma articulação que é a um só tempo seu princípio e sua diferença.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: Signos, São Paulo: Martins Fontes, 1991

¹⁸ Idem

¹⁹ Idem

Assim compreendida, a “escolha” do artista, como a de todo humano, opera como reestruturação do conjunto, rearranjo contínuo dos elementos e horizontes mais gerais e mais “antigos” dos quais emerge, e, por isso mesmo, como momento em uma articulação já operante, nem gratuita e nem fatal, mas a “fórmula única” de uma existência humana livre e situado. A liberdade – como já ensinava a *Fenomenologia da Percepção* – está em “esposar” a situação, em fundir-se a ela para fazê-la “deslizar”, metamorfoseando-lhe a feição e o sentido. Assim, todo gesto é um acontecimento diacrítico, um fenômeno cuja origem e direção apenas se formam pela relação que estabelecem com o conjunto, com seu solo de passado e seu horizonte por vir.

É, pois, esse “espaço” pré-objetivo o que o recurso à pintura deve revelar, explicitando a presença de uma dinâmica expressiva originária e não dual, configurada pela imbricação entre o ativo e o passivo, liberdade e situação implicadas aquém de qualquer cisão. A criação não se aloja nem no puro sujeito e nem no puro objeto; não é uma deliberação subjetiva e nem o desdobramento de condições objetivas. Ao contrário, trata-se de uma espécie de engrenagem em que cooperam, sem perda e sem oposição, a liberdade e a situação já operante, a instituição em curso e seus deslizamentos; passado instituinte que “assombra” e engendra um porvir aberto e situado; dimensão diacrítica e transitiva, berço da significação.

REFERÊNCIAS

- BARBARAS, Renaud. *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble: Millon, 1991
- _____. (org.). *Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty. Notes de cours sur 'L'origine de la géométrie' de Husserl*, Paris: PUF, coll Épiméthée, 1998
- BIMBENET, Étienne. *La Structure du comportement, Chap III – l'ordre humain*, Paris: Ellipses, 2000
- CARBONE, Mauro. *Al Confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire de Cézanne e de Proust*, Milano: Edizioni Angelo Guerini, 1990
- _____. *Ver segundo o quadro. Ver segundo as telas*, RS: EDUCS, 2019
- DASTUR, Françoise. *Chair et langage - essais sur merleau-ponty*, Paris: Encre Marine, 2001
- MERLEAU-PONTY. M. A dúvida de Cézanne. In: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural
- _____. *La Nature*, Paris: Seuil, 1995
- _____. *La Prose du Monde*, Paris: Gallimard, 1969
- _____. *La Structure du Comportement*, Paris: PUF, 1967
- _____. *Le Visible et le Invisible*. Paris: Gallimard, 1964
- _____. *L'Oeil et L'Esprit*, Paris: Gallimard, 1964
- _____. *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1997
- _____. *Recherches sur l'usage littéraire du langage. Cours au Collège de France*. Genève: Metis Presses, 2013
- _____. *Sens et non Sens*, Paris: Gallimard, 1997
- _____. *Signes*, Paris: Gallimard, 1968
- MOURA, Alex de Campos. *Ontologia em Merleau-Ponty: estrutura, instituição e passividade*, São Paulo: Liberars, 2018
- MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. *Racionalidade e crise*. São Paulo: Discurso Editorial; Edufpr, 2001