

O INSTANTE DILATADO, UMA COMUNHÃO ONTOLÓGICO-PICTÓRICA ENTRE MERLEAU-PONTY E CARTIER-BRESSON

Thiago Sitoni Gonçalves

Doutorando em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Toledo, Paraná, Brasil. Email: thiagositonipsi@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6588-106X>.

Resumo: O presente texto ergue-se por um inquietante enigma: qual é o verdadeiro alcance da visão? Esta interrogação encontra sustentáculo nas obras de Merleau-Ponty, em destaque, *O Visível e o Invisível*, *O Olho e o Espírito* e *A dúvida de Cézanne*. O ato de ver expressa um singular paradoxo: o de abarcar reminiscências do invisível, resíduos, lacunas ou conforme o autor posiciona, a percepção primordial. Para além dos interesses da fenomenologia, esse é, também, a busca da estética. Em especial, na pintura e na fotografia, constam um entrelaçamento alquímico entre o mundo e o artista, capaz de não só confundir a vida e a arte, mas, sobretudo, o tato e a visão, o externo e o interno, a razão e a loucura, o mundo e o sujeito. Ambas, entre pinceladas e cliques, se aproximam de um mundo primordial anterior à ciência: o instante dilatado. Trata-se de um “entre” que explora a carne, estofado do mundo.

Palavras-chave: Estética. Merleau-Ponty. Pintura. Fotografia. Cartier-Bresson.

Abstract: This research stands for a instigating enigma: which is the real reach of the vision? This question finds its support in the philosophy of Merleau-Ponty, especially, *The Visible and The Invisible*, *The Eye and the Spirit* and *The Cézanne's Doubt*. The act of seeing express a peculiar paradoxus: to keep the reminiscences of the invisible, residue, gaps or as the author expresses, the search of the art. In especial, in painting and photographing, there are an entanglement alchemic between the touch and the vision, the outside and the inside, the reason and the madness, the world and the person. Both, in brushstrokes and clickes, get closer of a primordial world before the science: a dilated instant. It's about the “between” that explores the flesh, upholstery of the world.

Keywords: Aesthetic. Merleau-Ponty. Painting. Photography. Cartier-Bresson.

MERLEAU-PONTY E O MISTÉRIO DA VISÃO

Ver é a pura loucura do corpo. Letargia. A sensibilidade trêmula tornando tudo ao redor mais sensível e tornando visível, com um pequeno susto e impalpável. Às vezes acontece um desequilíbrio assim como uma gangorra que ora está no alto ora está no baixo. E o desequilíbrio da gangorra é exatamente o seu equilíbrio (Clarice Lispector, *Um sopro de vida*, 2020, p. 61)

Qual é o verdadeiro alcance da visão? Essa questão orienta o presente texto colocando em foco uma aliança propositiva: fenomenologia e a obra de arte, em rigor, a pintura e a fotografia. A fenda deste entrelaçamento acontece num pensar a obra de arte filosoficamente. Com isso, o esforço deste texto não vem saciar um rigor formal ou lógico, faminto de uma ode à razão. Aliás, se porventura, dirigisse aos *logos*, prontamente esbarraria sua sintaxe no *páthos*. Essa filosofia que se articula à estética encontra-se em relação a pura intencionalidade, disposição. Essa postura fenomenológica contorna um modo de viver a filosofia distante dos móveis do pragmatismo que podem impedir, por sinal, a experiência artística. Estar em disposição filosoficamente implica numa desaceleração, ato reverso à máquina capital de moer a carne do mundo. Essa abertura tange suportar com o corpo meditante, um abrir-se pacientemente, sentindo em cada fibra a força do mundo que apela, sobretudo, ao mistério (Piretti Brandão, 2015).

Intencionar a visão neste modo singular de habitar o mundo, esteticamente, aparece pela constatação de uma fenomenologia anterior à cátedra ou à uma tradição filosófica. Merleau-Ponty direciona nosso olhar cego pela estrutura do argumento ou do comportamento, para o movimento selvagem da fenomenologia, nascente no laboratório do pensamento moderno.

Elenca-se, no crivo do autor, Marx, Freud, Valéry, Proust e não menos importante, Cézanne. Em *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty retorna à interrogação sobre a visão aliado à pintura. Claude Lefort (2013) reorienta o leitor, localizando a referida questão desde o início da *Fenomenologia da Percepção*. Nela, Merleau-Ponty apresenta a tese da fenomenologia operante, especialmente, numa psicologia descritiva, inscrita no fundo da percepção:

O real deve ser descrito, não construído ou constituído. Isso quer dizer que não posso assimilar a percepção às sínteses que são da ordem do juízo, dos atos ou da predicação. A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações. [...] A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas (Merleau-Ponty, 2006, p. 5-6).

O INSTANTE DILATADO, UMA COMUNHÃO ONTOLÓGICO-PICTÓRICA ENTRE MERLEAU-PONTY E CARTIER-BRESSON

Em seguida, Merleau-Ponty (2006, p. 19) afirma sua filosofia por um ato de “reaprender a ver o mundo” orientado a desvelar o mistério da razão e o mistério do mundo. Em *O visível e o invisível*, o autor retorna no seu convite à reflexão. Não perde-se a tese de que “o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo” (Merleau-Ponty, 2014, p.18). O que é incorporado em seus fragmentos póstumos é o paradoxo da visão. Na relação entre o objeto percebido e o sujeito perceptor pairam elementos incompreensíveis. Antes de mostrar detalhadamente o que seriam esses pontos-cegos da visão, Merleau-Ponty (2014, p. 19) desvencilha-os do sonho: “há diferença de estrutura e, por assim dizer, de grânulo entre a percepção ou visão verdadeira” - e assim, continua - “e o sonho, que não é *observável* e, quando examinado, é quase só lacunas”. Eis uma crítica ao pirronismo por internalizar o sonho e a percepção como estados da consciência, deixando margens de entendimento sobre um mundo interno. O que interessa, portanto, é retomar o sentido de ser do mundo. De que maneira pode-se operar esse ato? Por um corpo vidente.

Este corpo que vê o mundo, não o capta de modo monocular ou unidimensional: “meus movimentos e os de meus olhos fazem vibrar o mundo” - e ainda - “a cada movimento de meus olhos varrendo o espaço diante de mim, as coisas sofrem breve torção” (Merleau-Ponty, 2014, p. 21). Em virtude de a percepção nascer em uma experiência humana encarnada, a relação entre o mundo e o corpo é de proximidade e ao mesmo tempo, de distanciamento. Existe, nesse raciocínio, dois acontecimentos que se contrapõem entre si. Essa realidade humana encarnada reflexiona sobre si própria e sobre os meandros de seus projetos no instante em que percepção o mundo no qual está lançada.

Além disso, Merleau-Ponty aprofunda: quando o corpo percepção o mundo, ele se apaga da questão - ainda sendo o ponto de sustentação da percepção. Este é o elemento central do vivido (*vécu*):

Em algum lugar atrás desses olhos, atrás desses gestos, ou melhor, diante deles, ou ainda em torno deles, vindo de não sei que fundo falso do espaço, outro mundo privado transparece através do tecido do meu, e por um momento é nele que vivo, sou apenas aquele que responde à interpelação que me é feita (Merleau-Ponty, 2014, p. 24).

A égide para o ser do mundo é a sensibilidade, guiado na e pela carne. Este mundo sensível possui um núcleo primitivo, sendo o visível, contínuo apoiado na metafísica; e o segundo, invisível, lacunar, anterior a qualquer estruturação do pensamento. Antes de aprender a linguística, a arquitetura do dialeto, somos linguagem e nesse mesmo exemplo, antes de apreciar uma obra de arte numa expressão de uma escola clássica, neoclássica, surrealista, impressionista, existe uma

experiência selvagem da visão. A este argumento, Merleau-Ponty (2014, p. 26) evoca o exemplo da criança:

Podemos dizer que o homem total está ali. A criança compreende muito além do que sabe dizer, responde muito além do que poderia definir, e, aliás, com o adulto, as coisas não se passam de modo diferente. Um autêntico diálogo me conduz a pensamentos de que eu não me acreditava, de que eu *não era capaz*, e às vezes sinto-me *seguido* num caminho que eu próprio desenhava e que meu discurso, relançado por outrem, está abrindo para mim.¹

O olhar científico (visível) para uma rodovia, uma paisagem, traz consigo os parâmetros da física ou da engenharia de largura, de comprimento ou de distância. Tudo é mensurável em um pedaço da realidade vinculado à ciência, disposta a condicionar. O olhar natural, contudo, opera na “passagem do aparente ao real” (Merleau-Ponty, 2014, p. 34), compreendendo-o como incomensurável. As lonjuras, as proximidades e quaisquer experiências relativas à visão estão em contraste com o campo, em uma ordem ambígua daquilo que está sendo visto e não visto. Esse paradoxo cultivado por Merleau-Ponty vem a pôr, em xeque, as antinomias entre exterior e interior, objetivo ou subjetivo, sujeito e objeto, tão propagado pela Psicologia da Forma de sua época.

“A percepção nos dá a fé num mundo, num sistema de fatos naturais rigorosamente unido e contínuo” (Merleau-Ponty, 2014, p. 38) - em razão disso, a pergunta inicial sobre o alcance da visão se desdobra em duas outras: quais contornos da natureza nomeiam o mundo e quais são as relações entre o mundo visível e o invisível? O mundo que se logra em chamar de natureza é uma relação conhecida entre a prova e o conhecimento, o sujeito e o objeto.

O que está em jogo é um conhecimento irrevogável, jamais dispensando, por exemplo, uma fé perceptiva. Esse mesmo vínculo opera nas filosofias reflexivas. Elas situam o *cogito* correlativo ao real. Em outros termos, quando este sujeito pensa, o faz em um fundo de realidade inquestionável na convicção de direcionar-se às coisas mesmas. É possível de considerar, nessas breves frases, a influência de Descartes na estrutura do argumento, contudo, Merleau-Ponty reconhece esse mesmo raciocínio na redução eidética de Husserl. Ora, este procedimento descritivo do mundo entre parêntesis é um ponto de partida para compreender seu espetáculo à

¹ A aparição do sujeito criança na obra de Merleau-Ponty (2005, p. 250) é corrente desde a *Fenomenologia da Percepção*. Destaca-se nessa obra, as primeiras considerações do autor sobre o mistério da linguagem. Nela, reaparece outro paradoxo: um silêncio primordial enquanto face inaudível dos modos de comunicar-se: “Perdemos a consciência do que há de contingente na expressão e na comunicação, seja junto à criança que aprende a falar, seja junto ao escritor que diz e pensa pela primeira vez alguma coisa, seja enfim junto a todos os que transformam um certo silêncio em fala. Todavia, está muito claro que a fala constituída, tal como opera na vida cotidiana, supõe realizado o passo decisivo da expressão. Nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. A fala é um gesto, e sua significação um mundo”.

O INSTANTE DILATADO, UMA COMUNHÃO ONTOLÓGICO-PICTÓRICA ENTRE MERLEAU-PONTY E CARTIER-BRESSON

distância, em sobrevoos, em distanciamento das percepções. Implica em situar que “refletir não é coincidir com o fluxo desde sua fonte até suas últimas ramificações; é desembaraçar das coisas, das percepções, do mundo e da percepção do mundo, submetendo-os a uma variação sistemática” (Merleau-Ponty, 2014, p. 55).

Em primeiro contato, pode parecer contraditório Merleau-Ponty tocar no edifício do exercício filosófico, o conceito. Ele é uma operação de alcance paciente e, seguramente, travado a partir do repertório intelectual adquirido a duras penas pelo filósofo. O que está em cena, porém, é um segundo aspecto do conceito. Figura-o por uma: ““abertura” - isto é - “para algo que se situa aquém ou além dele mesmo. Ou seja, o conceito não existe em si próprio, não possui um sentido unívoco que absolutamente o eterniza” (Silva, 2016, p. 72). O conceito, matéria-bruta da filosofia, emerge de uma espécie de contágio da vida desencadeando o visível (metafísica, política, ética etc.) entrecortado pelo invisível (os fluxos, os fracassos, contradições, desvios, crises). É para este aspecto que dirigem os interesses de Merleau-Ponty.

O ato reflexivo, no argumento merleau-pontyano, realiza um duplo movimento: o de ir ao mundo em um movimento centrífugo e de retornar as sínteses perceptivas nos recônditos - que, o autor não nomeia tal retenção. Qual é a intenção deste ato? Alcançar uma inteligibilidade, um esquema capaz de dar conta da relação entre duas categorias (sujeito/mundo). O que reside, porém, nessa tentativa é uma fuga a toda espécie de entrelaçamento, de imbricação, de fusão, de passagem, de contato propriamente dito.

O mundo perpassa a experiência carnal do sujeito assim como surge na carne de outrem, contudo, sua experiência, acontecida numa torção, aparece como “mundo elaborado” - e mais - “não há intermundo mas apenas uma significação ‘mundo’... E também aqui a atitude reflexionante seria inexpugnável se não desmentisse, em hipótese e como reflexão, o que afirma, em tese, do reflexionado” (Merleau-Ponty, 2014, p. 57-58).

Dados os primeiros passos no caminho da percepção, o visível instaura-se no movimento perceptível sustentado pelo corpo e as coisas exteriores. Entre o corpo e as coisas reside uma abertura. Benvenuti de Andrade (2023) toca neste aspecto, do corpo enquanto historicidade, interligando os fatos e os sentidos de um mundo percebido pelo sujeito. Quando Merleau-Ponty aponta esse termo em sua obra, não perde de vista sua aversão à causalidade e ao intelectualismo.

A historicidade, em contrapartida, constrói e desconstrói, cristaliza e dissolve, semelhante ao comportamento. Essa concepção, posteriormente, retira a consciência do seu aspecto de possuir o mundo percebido, recolocando-a inserida nele. Com isso, a historicidade não é compreendida sob os moldes clássicos de uma descrição em terceira pessoa do mundo/sujeito, neutra e exterior. Essa história feita e por fazer na carne do mundo acontece por uma relação existencial doadora de

sentido (Benvenuti de Andrade, 2023). Semelhante a Heidegger, nessa esteira, Merleau-Ponty evoca que este sujeito encarnado é um habitante do mundo. A exploração sensorial, o gesto, o modo de andar, de portar-se, de emocionar-se consigo ou com outrem implica em um corpo explorador, vibrante, motor, psicofísico. Nessa esteira, todavia, nosso filósofo dá brechas para o texto a seguir:

A reflexão recupera tudo exceto a si mesma como esforço de recuperação, esclarece tudo salvo seu próprio papel. *O olho do espírito também tem seu ponto cego, mas, porque é espírito, não o pode ignorar nem tratá-lo como simples estado de não-visão* que não exige menção particular alguma, o próprio ato de reflexão é *quoad nos* [para nós] seu ato de nascimento (Merleau-Ponty, 2014, p. 44, grifos nossos).

O invisível é a consequência da visão - ou melhor, o seu paradoxo inseparável, por nele estar a gênese da experiência sensível. Ao que parece, a título de exemplo, nos seus rascunhos de maio de 1960, onde inscreveu as seguintes palavras:

O invisível é:

- 1) o que não é atualmente visível, mas poderia sê-lo (os aspectos ocultos ou inatuais da coisa, - coisas ocultas, situadas *alhures* - “Aqui” e “alhures”) aquilo que, relativo ao visível, não poderia, contudo, ser visto como coisa (os existenciais do visível, suas dimensões, sua membrura não-figurativa).
- 2) aquilo que só existe tátilmente ou cinestésicamente etc.
- 3) os λέκπα, o Cogito (Merleau-Ponty, 2014, p. 234).

Este aspecto invisível, pois, é a pedra de toque do texto *O Olho e o Espírito*, sem perder a meada crítica frente à postura da ciência:

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral – torne a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta *silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos* (Merleau-Ponty, 2013a, p. 12, grifos nossos).

O prosador, na linha argumentativa de Merleau-Ponty, é quem o filósofo dirige-se em busca de possibilidades - e se as fornece, oportuniza-se por uma mediação da reflexividade da palavra: espelhar o mundo enquanto medeia a si próprio.² O músico, por outro lado, está aquém

² Sartre é quem toma, por ofício, descrever melhor o escritor, num sentido do engajamento: “o escritor é um falador, designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer nada. Já vimos suficientemente a linguagem pelo avesso; convém agora considerá-la do lado direito. A arte da prosa se exerce sobre o discurso, sua matéria é naturalmente significante:

O INSTANTE DILATADO, UMA COMUNHÃO ONTOLÓGICO-PICTÓRICA ENTRE MERLEAU-PONTY E CARTIER-BRESSON

do mundo, designando seus estouros, picos e ritmo. Por fim, o pintor, portanto, “é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” - em outros termos - “há um “nunca se sabe” que é quase um reconhecimento; o reproche de evasão raramente se dirige ao pintor” (Merleau-Ponty, 2013a, p. 13).

O pintor é quem desenha sua técnica no corpo, numa síntese entre suas mãos e seus olhos, ruminando um mundo na força de ver (e de alcançar o visível) pelas telas. Trata-se de um trançado da visão e do movimento dirigido a um mundo perceptível. Quer dizer, o ato de ver não é uma operação do pensamento como se a representação pudesse residir, numa imanência, na reflexão. O olhar abre-se a um mundo e ele, por sua vez, irradia-se em sua natureza. Portanto, este corpo: “se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento” (Merleau-Ponty, 2013a, p. 15).

Ainda mais: este pintor vive de uma fascinação para exercer seu ofício. Tal substrato existencial ocorre da seguinte forma: ele faz o espírito vazar pelos olhos, tateando o mundo e nesse viés, dirige ao externo, à uma expiração e simultaneamente, vai de encontro à uma inspiração, paixão, intenção *sui generis* de criação. Chega-se a tal ponto que “não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado” (Merleau-Ponty, 2013a, p. 21) pelo olhar do pintor ser um constante nascimento. Ocorre o que Silva (2009) nomeia de ruptura com o dualismo. O mundo não aparece mais diante de si, exterior, tampouco, o pintor surge soberano; esse entrelaçamento íntimo nasce junto na tela.

O corpo encontra-se em paradoxos e sua formação, diferente da biologia ou da mecânica, se produz num entrecruzamento entre o sensível-senciente, vidente-visível, tocante-tocado, observador-observado. O pintor vive visceralmente este paradoxo. Se o corpo é constituído pelo estofado do mundo, todos os componentes de um quadro equivalem a uma visão secreta - e por que não, invisível - das reminiscências desse mundo.

O observador do quadro, por sua vez, tem uma experiência imaginante. Diferente de Sartre que emprega o imaginário numa operação de colocar o nada no mundo, então: “o objeto como imagem seria, portanto, constituído primeiro no mundo das coisas, para, *posteriormente*, ser excluído desse mundo” (Sartre, 1940 p. 31), em Merleau-Ponty organiza-se assim: “está muito mais perto e muito mais longe do atual” (Merleau-Ponty, 2013a, p. 18). Neste primeiro período, a pintura é a semelhança de minha carne, ou seja, o visível que escancara parcialmente o mundo; o

vale dizer, as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos. Não se trata de saber se elas agradam ou desagradam por si próprias, mas sim se indicam corretamente determinada coisa do mundo ou determinada ação.” (cf. Sartre, 1948, p. 25)

segundo, em outro sentido, reside “a textura imaginária do real”. É um terceiro olho para as imagens mentais e os sonhos.

O olho não é apenas um receptor de luz, tampouco de representações maiores ou menores do mundo, ele faz surgir também a falta:

O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. [...] A pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é ter à distância, e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do ser, que devem de algum modo se fazer visíveis para entrar nela (Merleau-Ponty, 2013a, p. 19).

A luz, os contornos, a técnica, o sombreado, a cor não são seres reais; porém, são criações de uma visão interrogante sobre o real, capaz de esticá-lo, de representá-lo ou subvertê-lo. Ora, Merleau-Ponty prepara o terreno para adentrar no instante do mundo: o projeto de Cézanne. Com isso, ele retoma o paradoxo anteriormente destacado: “essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, de significações mudas” (Merleau-Ponty, 2013a, p. 23).

Antevê-se nas considerações do filósofo, a sua crítica para Descartes (2010, p. 452), direta ao texto *Dióptrica*, que à rigor versa: “pela explicação da luz e de seus raios luminosos; depois, tendo feito uma breve descrição das partes do olho, direi detalhadamente de que modo se faz a visão”. O que reside de problemático na descrição cartesiana sobre a visão? Nos termos de Merleau-Ponty, a querela da representação. A pintura, nada mais seria do que uma representação das coisas dadas, *ipsis litteris* da percepção:

Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um “exterior” do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne. Sua “imagem” no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se nela se reconhece, se a considera “semelhante”, é seu pensamento que tece essa ligação, a imagem especular nada é dele (Merleau-Ponty, 2013a, p. 27).

Ora, esse argumento cai por terra, uma vez posto a noção de mistério, tão caro a Merleau-Ponty. Não é viável conceber uma realidade representada, intacta e permanente quando ela é, em seu núcleo, uma gênese ininterrupta:

É esse mistério que a cada momento se faz e se refaz, incessantemente. Mistério de uma visibilidade originária subtraída pelo pensamento clássico sob o critério da evidência e, nessa medida, destituída de qualquer brio ontológico, sob sua

O INSTANTE DILATADO, UMA COMUNHÃO ONTOLÓGICO-PICTÓRICA ENTRE MERLEAU-PONTY E CARTIER-BRESSON

conceituação matricialmente cartesiana. Não existe, propriamente, visão, mas o ‘pensamento de ver’. Assim sendo, se os cegos só veem com as mãos, é porque o fenômeno da luz, antes de aderir à visão, se reflete mediante suas propriedades mecânicas (Silva, 2009, p. 186).

Merleau-Ponty (2013b) põe na ordem do dia, o esforço de Cézanne para aproximar-se da natureza morta em suas pinturas, levando cerca de cem sessões de trabalho. Vale afirmar: Cézanne, em momento nenhum, descarta o rigor da métrica, sequer da geometria enquanto ferramentas e bases da criação artística. Ademais, ele é fortemente influenciado pelo surrealismo de Pissarro, relativo aos estudos da aparência a partir da natureza enquanto expressão do movimento das pinceladas justapostas. Na verdade, suas intenções vão além. Elas dirigem-se à uma perspectiva vivida ou uma percepção primordial. Nota-se um movimento semelhante ao de Merleau-Ponty com a filosofia - que se ousa a nomear neste trabalho de uma comunhão pictórica e ontológica.

“Vemos, na realidade, uma forma que oscila em torno da elipse sem ser uma elipse. Num retrato da senhora Cézanne, o friso do revestimento da parede, de um lado e de outro do corpo, não forma uma linha reta” (Merleau-Ponty, 2013b, p. 134). Essa mesma distinção de uma métrica matemática à uma métrica vivida, aparece na seleção de cores. Nas mãos do pintor, pode-se existir uma distorção das cores nos arranjos componentes do quadro. Assemelha-se, por exemplo, da visão natural que não vê o verde em sua plenitude ou azul anil, contudo, o fita mais escuro, nascente na ordem do objeto.

Nessa percepção primordial, não há distinção entre tato e visão. Isso implica em dizer que vê-se o escuro, a cor mais iluminada, ademais, o aveludado, o tom ressecado, a profundidade: “é preciso que o arranjo das cores traga em si esse Todo indivisível” (Merleau-Ponty, 2013b, p.136) ao invés de representar o real em uma plenitude, irretocável e contornado. Aliás, este é outro ponto caro a Cézanne e a Merleau-Ponty.

“Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho” (Merleau-Ponty, 2013b, p. 132). Ora, Cézanne é um artista dos paradoxos. Ele não verticaliza a vida e a arte, a métrica e o vivido, a razão e a loucura. Será a obra determinante da vida ou a vida determinante da obra? Vale destacar a resposta do artista a essa investida: “eu gostaria de uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco essa apercepção na sensação e peço à inteligência para organizá-la como obra” (Merleau-Ponty, 2013b, p. 133). Ora, se o pintor brota das coisas, se espaço e conteúdo, tato e visão se mesclam, “entre ele e o mundo, há alquimia profunda, quiasma, uma ‘gênese secreta e febril’ das coisas em seu próprio corpo, já que elas se encontram, em meio a ele, entreabertas, reveladas ou [e] escondidas” (Silva, 2009, p. 195).

Seu desejo de pintar direciona-se em alcançar a matéria viva, prestes a formar-se espontaneamente que, em miúdos, trata-se do que Merleau-Ponty nomeia de mundo primordial. Silva (2016) ampara na compreensão deste mundo, decodificando-o fora do escopo da razão (vinculada a Descartes), uma vez que o conceito de Natureza não se distancia do de Deus e de homem. Quais são as consequências de seu argumento? Ao invés de obscurecer o mundo e iluminar Deus ou obscurecer Deus e iluminar o mundo, Merleau-Ponty confere uma união entre corpo e alma. Não é uma simples soma de substâncias; é uma conjugação estreita, entrelaçamento, unidade finita. Essa natureza que se faz é contingente, um instante, logo, desfaz-se - cai-se, portanto, em outros paradoxos. Tanto Cézanne quanto Merleau-Ponty buscam, em suas encruzilhadas, essa natureza selvagem, além daquilo que está dado no mundo. Ora, é a busca do odor, da textura, da profundidade, da náusea em quadro; é o invisível residual nas bases do visível (SILVA, 2009).

CARTIER-BRESSON E A ODE AO FUGIDIÇO DA FOTOGRAFIA

Não sabemos o que nos reserva o passado. Existem coisas que somente um homem pode saber sobre a própria vida. Algumas verdades sempre escaparão aos documentos e testemunhos, e isso é bom. Se tudo pudesse ser reduzido à sua lógica, perderíamos o mistério.
(Pierre Assouline, *Henri Cartier-Bresson: o olhar do século*, 2013, p. 10)

No tocante a ontologia-pictórica da fotografia, reaparece o mistério da semelhança. Gombrich (1997) parte do princípio que a realidade reside em um movimento contínuo e o esforço humano na arte, seja pela via da linguagem ou pela imagem, é o de capturar o real. Como pode então, uma foto ser capaz de destacar a presença “cara a cara com uma pessoa real” (Gombrich, 1997, p. 5) sendo que suas impressões deslizam às intenções do fotógrafo? Ou ainda, qual seria o ponto de divergência da fotografia entre as outras expressões pictóricas? O instante passageiro (*passing instant*):

Esses homens e mulheres podem não ter presenciado, precisamente, o aspecto gravado em seus retratos por mais que um *instante passageiro* (*passing instant*). A cada momento, eles podem ter mudado seus olhares, virado ou intitulado sua cabeça, erguido suas sobranceiras ou abaixado suas pálpebras, enrugado sua testa ou enrolado seus lábios e cada desses movimentos afetaria radicalmente suas expressões.

A insuficiência da imagem acompanha um drama semelhante aos de outras faces da estética. Tendo em vista essa lacuna, a fotografia de Cartier-Bresson (2015 p. 11) destaca o

O INSTANTE DILATADO, UMA COMUNHÃO ONTOLÓGICO-PICTÓRICA ENTRE MERLEAU-PONTY E CARTIER-BRESSON

instante, sendo ele o alinhamento entre “a cabeça, o olho e o coração” do fotógrafo em contraste, por exemplo, com os desenhos do nosso artista: “Fotografar” - conforme ele confessa ao leitor - “é prender a respiração quando todas nossas faculdades se conjugam diante da realidade fugidia” (Cartier-Bresson, 2015, p. 11). Assouline (2015) destaca a inserção de Cartier-Bresson no mundo da estética pela escola de André Lhote, localizada no coração de Paris. Nela, observa uma formação com forte presença de uma ode à métrica, a uma estrutura geométrica para analisar a arte e o estilo de pintar. Em suas aulas, era Cézanne o pintor exemplar dessa exegese, chegando a equipará-lo ao poeta Rimbaud (a régua de comparação da época para os literatas):

“Cézanne, nosso atual guia de consciência...”, diz muitas vezes. Lhote se considera seu mais ardente propagandista. Seus dias e suas noites não bastam para reabilitar um pintor que muitos tratam com desdém, quando não o ignoram, apesar de deverem a ele sua liberdade. A seus olhos, qualquer indivíduo que expressasse a menor reserva para com seu gênio estaria condenado a nunca entender nada de pintura, pois ele era o herdeiro da Grécia e da Idade Média, os dois apogeus da Arte. Ele coloca Cézanne à parte – o chefe, o pai da inquietude moderna nas artes plásticas, o artista que abriu uma nova janela para o infinito, o humilde gênio que produziu no plano artístico o que Rimbaud realizou na poesia, aquele que detém uma verdade que supera todas as outras, a verdade sensível (Assouline, 2015, p. 30).

Em específico, como Cézanne pode ter influenciado o jovem Cartier-Bresson de dezenove anos? Vejamos:

Para dominar a arte, era preciso assimilar *o ritmo, a perspectiva, o desenho, a cor*. Sem composição, nada de salvação! Essa é a mensagem que martela com insistência nos ouvidos de seus alunos. A composição é tudo para ele, e tudo está na composição. Em vez de ser uma noção preconcebida, ela expressa o temperamento de um artista tão bem quanto suas peças de bravura. E isso Cézanne entendeu melhor do que ninguém (Assouline, 2015, p. 30, grifos nossos).

A obra mais marcante de suas aulas foi *A ponte*, no qual Lhote destaca suas preferências e divergências. Há, em contrapartida de seu professor, uma influência do *Manifesto Surrealista* de 1924 organizado por André Breton e Alexandre Linares na França e a revista *La Révolution Surréaliste* insurgente na contramão do positivismo³ e de toda virtude francesa que, à beira do cataclismo da Primeira Guerra, ainda agarrava-se a métrica. Cartier-Bresson capta, nesta revista,

³ “Ao contrário, a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. É ela a geradora hoje em dia desses livros ridículos, dessas peças insultuosas. Fortifica-se incessantemente nos jornais, e põe em xeque a ciência, a arte, ao aplicar-se em bajular a opinião nos seus critérios mais baixos; a clareza vizinha da tolice, a vida dos cães” (cf. Breton, 2001, p. 3).

não um partido a qual filiar-se, porém uma postura existencial. O surrealismo, conforme propaga a revista, vem a retirar dos domínios da razão o funcionamento do pensamento:

Só com muita fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que o entendemos, pois está claro que antes de nós esta palavra não obteve êxito. Defino-a, pois, uma vez por todas. SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (Breton, 2001, p. 10).

Aos olhos de Assouline (2015), nosso artista tem um débito com o surrealismo até o fim de sua vida por encontrar nele, o sentido primordial da invenção de si. Uma vez marginal, nem adepto aos movimentos marxistas, tampouco da poesia rimbaudiana: “levará consigo a predileção por sempre colocar em causa todas as coisas e a submissão ao poder da *imaginação*” (Assouline, 2014, p. 42, grifos nossos).

Quando se volta o olhar para Cartier-Brésson desenhista, enfrenta-se o rosto enquanto o espelho da alma (*mirror of the soul*), o olhar, a expressão, o empenho do traço em encontrar a figura-fundo das imagens: “esse problema inerente em alcançar não *uma* expressão mas, a expressão *pretendida* foi conhecido pelos artistas através da história” (Gombrich, 1997, p. 9) e esse projeto é o que diagnosticamos na pintura. Nela, o belo ora versa sobre o conceito de *mimesis* (uma estética de beleza ideal) ora em uma estética capaz de alcançar a impressão primordial da natureza - semelhante às discussões de Merleau-Ponty.

Na fotografia, contudo, vê-se uma manipulação da natureza, ou melhor, do/a modelo/a. Desde o século XVII, a fotografia, pelos termos de Roger de Piles, famoso diplomata francês: “representa o papel de seus interesses, de acordo com as convenções ou regras de decoro” (Gombrich, 1997, p. 9). A atitude é a palavra de ordem de um retrato, assim sendo, o artista intenciona seu olhar e sua captura do instante a este fragmento infinitesimal de perfeição, de grandeza, de espetáculo inalcançável de si próprio.

Quando as mãos da modernidade encontram com as possibilidades da câmera fotográfica, o fato conhecido da estética romana, do renascimento e da transfiguração reaparecem. A diferença, contudo, é uma relação *mise en scène*: o modelo e o fotógrafo. Nela, ocorre a exposição breve (*brief exposure*) em que o humano, mediado por um olhar perceptivo (o fotógrafo e sua lente), o apropria imagetivamente. Na medida em que se é percebido por outrem, torna-se consciente de si. Um corpo performando uma pose. Nesta relação, a pose se confunde entre os códigos do teatro e

O INSTANTE DILATADO, UMA COMUNHÃO ONTOLÓGICO-PICTÓRICA ENTRE MERLEAU-PONTY E CARTIER-BRESSON

da dança pelo gesto vir de uma cadência inaudita, de uma tensão capaz de animar um movimento e ao mesmo tempo, de forjar uma espontaneidade.

A fotografia de Cartier-Bresson (2015) acontece em posição à essa organização imagética. Ao lado de sua câmera Leica, conquistada após seu período militar na África Ocidental francófona, ele dedica-se a capturar o gesto desprevenido, a expressão irrefletida que os disparos de sua câmera atingem. Se, na pintura, lê-se um Cézanne ardiloso, crítico no detalhismo da captura de um instante primordial; em Cartier-Bresson, o esforço está em guardar o flagra traiçoeiro. Não só prendê-lo em suas bordas na figura e no fundo e sim de dilatar seu quiasma, seu borrão preto e branco, manchando os retoques do mundo.

Nessa captura em ação, os disparos fotográficos captam a mácula ao fundo onde a realidade acontece; em miúdos é essa imperfeição, a ocasião de um retrato feito por instantes dilatados. Fragmentos do tempo que se riscam e se confundem nas lentes da máquina e do fotógrafo. O instante é, metaforicamente, o bater violento das asas dos pássaros quando enjaulados. Nesta gaiola imaginária, alcança-se o movimento, o desejo e a transgressão da liberdade.

O aspecto raro em suas fotografias é a foto padrão (*standard shoot*). Quando aparece esse estilo de trabalho em seu itinerário, o que se deixa à mostra é o engajamento com o fotógrafo, os olhares que argumentam outro modo de comportar o corpo, são bocas que se abrem e se escancaram propositadamente, é o enrijecimento desatento da tez ou do cigarro posicionado no canto de boca prestes a apagar sua fagulha.

A atenção na composição da imagem, também, é um traço distintivo de sua obra. Ele não permite que sua foto seja cortada, diminuída ou expandida: “Claramente faz diferença se ele nos mostra a cabeça de Lucian Freud abaixo, em um canto direito, enquanto o resto da imagem é tomada por seu cavalete, ou se a famosa cabeça de Camus preenche aproximadamente todo o enquadramento” (Gombrich, 1997, p. 17).

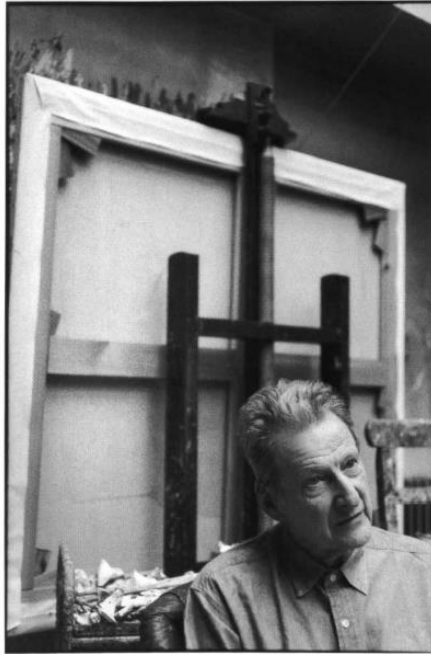


Foto: Lucien Freud, 1997. Recuperado de BRESSON, H. C. *Tête-à-tête*. Introduction by E. H. Gombrich. Paris: Gallimard, 1997



Foto: Albert Camus, 1947. Recuperado de BRESSON, H. C. *Tête-à-tête*. Introduction by E. H. Gombrich. Paris: Gallimard, 1997

É sabido por seus intérpretes e admiradores, a rigidez e o preciosismo de Cartier-Bresson com seu trabalho - a contar pelas vezes que enfaticamente estabeleceu limites entre quem fotografa e quem é fotografado. Tendo como princípio os seus olhos, Assouline apresenta seu fazer artístico:

Enquanto eu levava a xícara aos lábios, ele deixou o silêncio se instalar e me olhou fixamente por um momento. Depois esboçou um sorriso:
– Há pouco, você me perguntou se eu continuava a tirar fotos.
– De fato...
– Pois bem, acabei de tirar uma de você, mas sem máquina, o que dá no mesmo... A armação de seus óculos exatamente paralela à parte superior do quadro atrás de você, chamava a atenção... eu não podia deixar passar essa admirável simetria... pronto!... De que falávamos mesmo? Ah, sim, Gandhi... Você conheceu Lord Mountbatten? (Assouline, 2013, p. 5).

O INSTANTE DILATADO, UMA COMUNHÃO ONTOLÓGICO-PICTÓRICA ENTRE MERLEAU-PONTY E CARTIER-BRESSON

Existe um amálgama entre o olho e a lente, bem como entre o sujeito e a natureza. Essa tese proferida pelo artista é o que consagra sua aliança entre Merleau-Ponty e Cézanne, diretamente pelo ato de fotografar estar ao lado do de “compreender que não se pode ser separado dos outros meios de expressão visual” (Cartier-Bresson, 2015, p. 11), tampouco, fendido da comunhão entre ser-mundo, ser-temporalidade, ser-intersubjetividade, ser-natureza, a tal ponto de esquecer qualquer dualidade. Significa, portanto, uma unidade. O olhar e a lente decidem em caminho ao mundo e neste impulso, nasce uma significação, chega-se na “simplicidade da expressão” (Cartier-Bresson, 2015, p. 12).

Neste aspecto, existem as fotos de reportagem cuja foto denuncia por si, o acontecimento do mundo. Reunir os fatos e forjá-los em cena remontaria a um modo de fotografar corrente do século XVII; a fotorreportagem alcança certa abundância da realidade mesma sem abusar dos cliques e de imagens esboçadas em vão. É imperioso, aos olhos de Cartier-Bresson, não sobrecarregar a memória. Nesse horizonte, existem duas seleções usadas pelo fotógrafo:

um, quando somos confrontados com a realidade no visor, o outro, uma vez as imagens fixadas e reveladas, quando somos obrigados a nos separar daquelas que, ainda que corretas, seriam menos fortes. [...] É para cada um de nós, partindo do nosso olho, que começa o espaço que vai se ampliando até o infinito, espaço presente que nos surpreende com mais ou menos intensidade e que vai imediatamente fechar-se nas nossas lembranças e ali modificar-se (Cartier-Bresson, 2015, p. 18).

O tema da fotografia se impõe na ordem da existência. Por este ângulo, Cartier-Bresson (2015, p. 20) não poderia ser mais fenomenológico, sob a pena de Merleau-Ponty! “O tema não consiste em coletar fatos, pois em si mesmos os fatos não oferecem interesse. O importante é escolher entre eles” - e, por fim, defende sua perícia: - “captar o fato verdadeiro em relação à realidade profunda”.

Ao lado do enigma do real em profundidade, está o aspecto situacional oferecido pela fotografia, quando ela consegue capturar tanto os aspectos visíveis e invisíveis da cena. Com isso, ele trata do enigma da composição da imagem. Se a intenção do olhar é decisiva para a captura da lente, o reconhecimento da realidade, das coisas, das pessoas e de suas situações estão enlaçadas neste instante. Nas palavras de Cartier-Bresson (2015, p. 24), existe: “uma coordenação orgânica de elementos visuais” cujo fio condutor é o movimento. Quer dizer, não se olha apenas com o aparelho ocular, porém, com um corpo inteiro:

Nós modificamos a perspectiva com uma leve flexão de joelhos, introduzimos coincidências de linhas por um simples deslocamento da cabeça de uma fração de milímetro, mas isso só pode ser feito à velocidade de um reflexo e felizmente

nos poupa de tentar fazer “Arte”. Nós compomos quase ao mesmo tempo em que apertamos o disparador, e ao situar o aparelho mais ou menos longe do tema, nós desenhamos o detalhe, o subordinamos, ou então somos tiranizados por ele (Cartier-Bresson, 2015, p. 24).

Por essas linhas, compreende-se o arranjo fotográfico em sua expressão mais castiça, num movimento intuitivo e sensível ao instante em que o fotógrafo é devoto. O espectador, do outro lado deste vínculo carnal e artístico, é afeto num só fôlego por um reconhecimento de mundo pouco explorado – e ainda, o mais adventício, um modo de existir sem os traços da forma ou a cadência do belo:



Foto: Mercado do Bolhão, Portugal (1955). MIRANDA, R. R. *As fotos de Henri Cartier-Bresson. As características de suas obras mais importantes*, 2020. In: https://renatorochamiranda.com.br/imagens_numeros_visceras/as-fotos-de-henri-cartier-bresson-HZM4576/. Acesso em 22 nov. 2023.



Foto: o secretário de Gandhi assiste às primeiras chamas do *funeral pyre*, Delhi, na Índia (1948). Recuperado de: MIRANDA, R. R. *As fotos de Henri Cartier-Bresson. As características de suas obras mais importantes*, 2020. In:

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa, nascente de um enigma sobre o alcance da visão, toca em um mistério paradoxal inaugurado por Merleau-Ponty. O ato de perceber o mundo implica em colocar, no horizonte, o visível e o invisível. Não obstante, a filosofia reflexiva comungada por Descartes, as ciências naturais e exatas, tangenciam aspectos parciais das categorias da vida. O interesse fenomenológico vai além das coisas condicionadas à métrica ou formatadas pela razão. Ele se abre ao mistério, a uma experiência anterior.

Trata-se de um retorno à percepção primordial da carne. Merleau-Ponty não parte do *cogito*, porém, da sensibilidade. Antes de ser um sujeito reflexivo, somos um ser encarnado que doa campo ao mundo; anterior à linguagem, somos uma experiência falante e comunicante de carne e osso entre os silêncios inaudíveis; precedente à organização das leis da estética, somos artista que se faz na esfera real e imaginária do mundo.

Essa relação entre o pintor e o mundo é brevemente explorada pelas intenções de Merleau-Ponty com Cézanne. Essa relação íntima, para além de uma qualidade instrumental entre o artista, aquilo que vê e o seu pincel; explicita-se um vínculo alquímico, quiasmático na criação de uma obra de arte, capaz de trazer a percepção primordial do Todo indivisível. Não só representar o mundo, mas, confundir os sentidos, as noções de profundidade, de contorno e de nitidez. A isso, chamamos de instante primitivo - ou, se quiser, selvagem. Essa aliança entre filosofia e a pintura, perfaz uma comunhão pictórica e ontológica. Em outras palavras, essa relação faiscante expressa o sentido do ser na constituição da obra de arte pela carne de um artista visível-invisível, tocante-tocado, percebido-percebido, sensível-senciente e concreto-imaginante.

Quando se dirige o foco do texto à fotografia, observou-se outra tonalidade dessa comunhão pictórica-ontológica: a da captura de um instante dilatado. Enquanto em Cézanne esforça-se em capturar uma percepção viva entre centenas de sessões, na fotografia, reside outro aspecto: o de apreender a espontaneidade do instante em mácula, borrado entre os cliques da máquina fotográfica. Esse projeto de perscrutar o instante dilatado é, sem dúvidas, o de Cartier-Bresson. Tal artista, por fim, fecha - e ao mesmo tempo, abre - o entendimento de um entrelaçamento entre o sujeito, o mundo e a obra de arte.

REFERÊNCIAS

- ASSOULINE, P. *Henri Cartier-Bresson: o olhar do século*. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BENVENUTTI DE ANDRADE, E. História, tempo e historicidade em Merleau-Ponty. In: *Alamedas*, v. 11, n. 2. P. 51-59, 2023. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/alamedas/article/view/32135>. Acesso em: 27 nov. 2023.
- BRESSON, H. C. *Tête-à-tête*. Introduction by E. H. Gombrich. Paris: Gallimard, 1997.
- BRESSON, H. C. *O imaginário segundo a natureza*. Trad. de Renato Aguiar. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. de Sergio Pachá, Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- DESCARTES, R. A dióptrica. Discursos I, II, III, IV e VIII. In: *Scientiaezudia*, São Paulo, v. 8, n. 3, p. 451-86, 2010.
- GOMBRICH, E. H. The mysterious achievement of likeness. In: BRESSON, H. C. *Tête-à-tête*. Introduction by E. H. Gombrich. Paris: Gallimard, 1997, p. 5-21.
- LEFORD, C. Prefácio. In: MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Trad. Cássio Arantes Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 4-9
- LISPECTOR, C. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectivas, 2014.
- MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Trad. Cássio Arantes Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2013a, p. 10-56
- MERLEAU-PONTY, M. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Trad. Cássio Arantes Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 127-152.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. La querelle de l'existentialisme. In: MERLEAU-PONTY, M. *Sense et non-sense*. Paris: Gallimard, 1996, p. 95-111.
- MIRANDA, R. R. *As fotos de Henri Cartier-Bresson*. As características de suas obras mais importantes, 2020. In: https://renatorochamiranda.com.br/imagens_numeros_visceras/as-fotos-de-henri-cartier-bresson-HZM4576/ Acesso em: 22 nov. 2023.
- PIRETTI BRANDÃO, R. T. Pensar a arte filosoficamente: espaços conceituais no interior da experiência estética. In: *Alamedas*, v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/alamedas/article/view/12458>. Acesso em: 20 nov. 2023.

O INSTANTE DILATADO, UMA COMUNHÃO ONTOLÓGICO-PICTÓRICA
ENTRE MERLEAU-PONTY E CARTIER-BRESSON

SARTRE, J-P. *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.

SARTRE, J-P. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1948.

SILVA, C. A. F. *A carnalidade da reflexão: ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty*. São Leopoldo/RS: Nova Harmonia, 2009.

SILVA, C. A. F. A abertura do conceito. In: HEUSER, E. M. D.; FREZZATTI JR, W. A. (orgs.) *Textos para ensinar e aprender essa tal filosofia...* Cascavel/PR: EDUNIOESTE, 2016, p. 71-78.

SILVA, C. A. F. *A natureza primordial: Merleau-Ponty e o 'logos do mundo estético'*. 2 ed. Cascavel/PR: EDUNIOESTE, 2019. (Série Fenomenologia e Existência).

Recebido em: 07/03/2024.

Aprovado em: 21/03/2024.