

CORPO, ARTE E DIFERENÇA ONTOLÓGICA

um exame das relações entre Merleau-Ponty e Heidegger

BODY, ART AND ONTOLOGICAL DIFFERENCE

an examination of the relations between Merleau-Ponty and
Heidegger

<https://doi.org/10.26512/rfmc.v12i2.55627>

Paula Mousinho Martins*

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

<http://lattes.cnpq.br/5538688280256534>

<https://orcid.org/0000-0003-4756-9168>

pmartins@uenf.br

* Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1981), mestrado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1986) e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994). Atualmente é professora associada da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

RESUMO

O texto analisa em que medida a evolução do pensamento de Merleau-Ponty recebe a influência crescente da ontologia de Heidegger, ao mesmo tempo em que o distancia dessa última por não renunciar a certos princípios fundamentais da fenomenologia de Husserl. Entre tais princípios, destacam-se o primado da experiência perceptiva e a presença do corpo encarnado como condições irreduzíveis da abertura apropriadora do “sentido do ser”, o que contraria a orientação “logocêntrica” da ontologia heideggeriana e, sobretudo, aquilo que Heidegger entende por diferença ontológica entre ente e ser. Ao final, será discutido de que modo essas diferenças fundamentais, que Merleau-Ponty conserva em relação à ontologia de Heidegger, reflete-se na forma radicalmente distinta pela qual cada um deles concebe a questão da arte e particularmente da pintura.

Palavras-chave: Percepção. Encarnação. Diferença ontológica. Logocentrismo.

ABSTRACT

The text analyzes to what extent the evolution of Merleau-Ponty's thought receives the growing influence of Heidegger's ontology, while at the same time keeping him away from the latter by not renouncing certain fundamental principles of Husserl's phenomenology. Among such principles, the primacy of perceptual experience and the presence of the incarnated body stands out as irreducible conditions of openness to the “sense of being”, which contradicts the “logocentric” orientation, so to speak, of Heideggerian ontology and, above all, that which Heidegger understands as the ontological difference between being and being as such. Finally, it will be discussed how these fundamental differences, which Merleau-Ponty maintains in relation to Heidegger's ontology, is reflected in the radically different way in which each of them conceives the issue of art and particularly painting.

Keywords: Perception. Incarnation. Ontological difference. Logocentrism.

Merleau-Ponty^I tem com Heidegger uma relação complexa e ambígua. Ambos são herdeiros da fenomenologia de Husserl, da qual foram igualmente críticos, bem como de toda a longa tradição a que ela pertencia. Porém, enquanto Merleau-Ponty buscou superar a posição de Husserl por dentro de seus próprios conceitos, como o de corpo encarnado (*Leib*) e o de mundo-da-vida (*Lebenswelt*), Heidegger mostra sua total insubordinação frente às ideias do antigo professor desde o revolucionário trabalho publicado em 1927, *Ser e tempo* (Heidegger, 2021), onde lança as bases de uma ontologia original e “destrutiva” em relação à tradição metafísica, em especial às filosofias da subjetividade, da qual a fenomenologia husserliana ainda faz parte.

Assim, se por um lado é inegável a influência de Heidegger na transição que se processa, no pensamento de Merleau-Ponty, de uma “fenomenologia da consciência perceptiva” para uma “ontologia do ser bruto ou selvagem”, num outro aspecto fundamental essa última se mantém estranha à ontologia heideggeriana, conquanto ainda estruturalmente ligada à investigação de Husserl: a primazia concedida à esfera do *sensível* e ao *corpo encarnado* na formulação ontológica do ser-no-mundo. Ao conceber a experiência perceptiva como condicionante originário e irreduzível da pergunta pelo sentido do ser, Merleau-Ponty mantém sua investigação num plano que Heidegger certamente consideraria ôntico, metafísico ou simplesmente cativo do “esquecimento do ser”. Merleau-Ponty assume esse risco deliberadamente, ainda que com o objetivo de, justamente, se resguardar do positivismo e da metafísica.

Heidegger permanece, de qualquer maneira, um interlocutor recorrente do filósofo francês ao longo de todo o processo de elaboração de sua ontologia do sensível, embora muitas vezes de forma não declarada. Já na *Fenomenologia da percepção*, de 1945 (Merleau-Ponty, 1999), obra na qual Merleau-Ponty ainda se mantém preso à linguagem da consciência

I Todas as citações foram traduzidas pela autora do artigo, diretamente do francês, incluindo as citações da obra de Heidegger.

e, portanto, à dicotomia sujeito-objeto, o conceito de ser-no-mundo, lançado por Heidegger em *Ser e tempo* para justamente se contrapor à metafísica da consciência, encontra-se, não obstante, plenamente operante^{II}. A obra póstuma *O visível e o invisível* (Merleau-Ponty, 1964), escrita entre 1959 e 1961, é do início ao fim uma discussão tácita com a ontologia heideggeriana, em sua pretensão de justamente corrigir as ambiguidades “idealistas” mantidas no livro de 1945^{III}. Os cursos sobre a filosofia da natureza, ministrados entre 1956 e 1960^{IV} (Merleau-Ponty, 2000), trazem igualmente muitas referências implícitas a Heidegger. Em 1959, três anos antes de morrer subitamente, aos 53 anos, Merleau-Ponty dedica a segunda parte de sua disciplina anual no *Collège de France* a Husserl e a Heidegger, demonstrando o quanto ainda lhe interessava, àquela altura, revisitar dois de seus grandes mentores. As notas preparatórias para tais aulas, publicadas em 1996 (Merleau-Ponty, 1996)^V, revelam um Merleau-Ponty preocupado em defender Heidegger contra os mal-entendidos e falsas interpretações correntes, mas também crítico da tendência do pensamento heideggeriano a recair numa “ontologia direta” e a “conduzir-se ao silêncio”, “ao passo que é no contato com o mundo da vida e através da arte, da literatura e das aventuras da ciência que é possível procurar a *expressão indireta* do ser” (Lefort, 1996, prefácio in Merleau-Ponty, 1996, p. 9, tradução nossa, grifo nosso).

Merleau-Ponty identifica no pensamento do ser-enquanto-ser de Heidegger um caráter abstrato e unilateral, cujo desdobramento inevitável é o positivismo. Numa nota de trabalho de *O visível e o invisível*, o autor refere-se à questão sem citar Heidegger nominalmente: “Não se pode fazer uma ontologia direta. Meu método ‘indireto’ (o ser nos entes) é

II O título da terceira parte de a *Fenomenologia da percepção* é “O ser-para-si e o ser-no-mundo” (Merleau-Ponty, 1999, pp. 493-581).

III Merleau-Ponty, na verdade, cita Heidegger nominalmente poucas vezes em *O visível e o invisível*, muito menos, em todo caso, do que faz em relação a Sartre, com quem discute mais diretamente, sobretudo na crítica à noção sartreana de nada.

IV Esses cursos foram organizados e editados por Dominique Séglaard em 1995, no volume *La nature*: 1995, Paris: Editions du Seuil. Tradução brasileira de Álvaro Cabral *A natureza* (Merleau-Ponty, 2000).

V *Notes de cours* 1959-1961, livro organizado e editado por Stéphanie Ménasé e Claude Lefort pelas Ed. Gallimard (Merleau-Ponty, 1996).

o único conforme ao ser [...]” (Merleau-Ponty, 1964, p. 267, tradução nossa). Se o ser não se exprime diretamente, mas apenas por intermédio dos entes, do horizonte ôntico-fenomênico do mundo a investigação ontológica não pode fugir, sob pena de tropeçar na metafísica. Esse horizonte é a própria experiência sensível, entendida como o “único meio de o ser se manifestar sem se tornar positividade, sem deixar de ser ambíguo e transcendente” (Merleau-Ponty, 1964, p. 267, tradução nossa). É preciso então recolocar em exame a célebre “diferença ontológica”^{VI}: o problema de Heidegger foi que, para escapar das interpretações metafísicas tradicionais do ser como “totalidade do ente”, “entidade do ente” etc., ou seja, para preservar a verdade do ser em sua diferença relativamente ao ente, acabou invocando um ser *absolutamente* transcendente e positivo, do qual só nos resta ouvir unilateralmente o apelo (*Anspruch*). Ora, tal “chamado do ser”, que Heidegger, no fim da vida, não hesita em chamar de divino^{VII}, foge ao âmbito da discussão filosófica, já que não é mais da ordem de um “problema”: adentrou a esfera do “segredo ou do mistério” (Merleau-Ponty, 1996, p. 95, tradução nossa). Ao buscar “uma expressão direta do fundamental” (Merleau-Ponty, 1968, p. 156, tradução nossa), ao mesmo tempo em que tenta mostrar “[...] que ela é interdita a todos os espelhos do Ser [...] Heidegger: 1) pareceu deixar aberto o problema metafísico como tal (encontrar um Ser positivo que se ponha a partir de si); 2) pareceu conceber o pensamento como alternativa: nada ou ser todo positivo” (Merleau-Ponty, 1996, p. 102, tradução nossa).

VI Heidegger mostra que a tradição metafísica pergunta pelo ser do ente em sua totalidade, mas não se interessa pela *diferença entre ente e ser*; seu objetivo é desvendar o ente e nada mais. “A metafísica representa o ente em seu ser e pensa assim o ser do ente. Mas ela não pensa a diferença entre ser e ente” (Heidegger, 1969, p. 67).

VII “A palavra que nomeia os deuses é sempre uma resposta a esse chamado” (Heidegger, 1969a, p. 32, tradução nossa).

Em resumo, para Merleau-Ponty há uma filosofia *direta* ou *positiva* em *Ser e tempo*, segundo a qual o *Dasein* (ser-aí)^{VIII} é “abismo, por oposição ao ente” (*Id.*, tradução nossa). O próprio Heidegger, contudo, teria comprometido a radicalidade dessa “ontologia direta” ao lançar mão do conceito de *essência* (*Wesen*) como *médium* de acesso à verdade do ser-aí – um procedimento que Merleau-Ponty, sem maiores rodeios, qualifica como “dogmático” e “sem escrúpulos” (1996, p. 102)^{IX}.

Merleau-Ponty deve a Heidegger, em todo caso, uma das questões centrais de sua investigação ontológica – o nada e a negatividade –, que ele conduzirá, no entanto, para o domínio do sensível e da corporeidade, contrariando a orientação do filósofo alemão. Senão vejamos. A questão do nada aparece na definição heideggeriana da verdade como um “de-socultar que oculta”, inspirada no conceito de *alétheia* dos pensadores gregos originários. É no combate entre velamento e desvelamento que se dá a abertura para a verdade do ser, como já dizia Heráclito. Trata-se de um abrir-se para o que carece de positividade, não-ente que, todavia, não é nada e sim o *há* (*es gibt; il y a*): aquilo sem o que não haveria ente, isto é, o próprio ser. Longe de secundária, a posição desse nada

VIII Até 1930, como se sabe, Heidegger qualificava sua investigação como uma “analítica existencial”, cujo fio condutor é o conceito de *Dasein* (ser-aí), a saber, o “ente que nós mesmos somos, [e], a cada vez, é meu” (Heidegger, 2021, p. 85). O ser-aí é o único ente que, em sendo, põe em questão seu próprio ser: sua essência é sua existência no sentido etimológico originário de *ek-sistência*, isto é, o resultado da aglutinação da preposição *ek* e do verbo *sistere*, denotando que o *Dasein* é – como explica Marcia Sá Cavalcante (2021), tradutora brasileira de *Ser e tempo*, nas notas explicativas apensas à edição brasileira da obra: “1. um movimento de dentro para fora, expresso pela preposição *ek*; 2. a instalação e delimitação de um estado e um lugar (*Da* = aí); 3. uma dinâmica de contínua estruturação em que se trocam os estados, as passagens e os lugares” (Sá Cavalcante in Heidegger, 2021, p. 562). Desse modo a *ek-sistentia*, longe de constituir uma “substância”, remete ao relacionamento entre *Dasein* e ser, ou entre *Dasein* e todos os demais entes, através de uma entificação privilegiada: o homem. A pedra é, mas não existe (*ek-siste*), o carro é, mas não existe (*ek-siste*), Deus é, mas não existe (*ek-siste*). “A aceitação do dom da existência (*ek-sistência*) implica assumir a responsabilidade da tarefa de ser e questionar o próprio ser” (Heidegger, 2021, p. 86).

IX No original: “Puis on s’aperçoit que cette description directe n’est-ce pas radicale, car elle use dogmatiquement du *Wesen*, elle dit ce qu’est le *Dasein*, à savoir non-être. [...] Pour le reste, Heidegger usait de la notion d’essence ou d’idée sans scrupules”.

constitui um dos focos privilegiados da ontologia heideggeriana e, na esteira dessa última, também da investigação que Merleau-Ponty construía quando foi interrompido pela morte, deixando o projeto inacabado. No curso do *Collège de France* de 1959, ao qual já nos referimos, o pensador da existência sensível resgata a questão central de Heidegger em *O que é a metafísica?* (1929): “Se o nada pode ser questionado, então ele deve estar primeiramente dado. Devemos poder encontrá-lo” (Heidegger, 1973, p. 236).

Heidegger mostra que, diferentemente do que pensam, a ciência e a metafísica, ao conceberem o ser como um todo absolutamente positivo e atual além do qual não resta nada, subentendem a existência desse “resto”, isto é, do próprio nada. Por mais absurdo que pareça para a lógica da ciência – segundo a qual o nada é contraditório ao ser e por isso não pode ser pensado –, a ciência é um “pensamento recalcado do nada”^x (Merleau-Ponty, 1996, p. 102, tradução nossa) porque, quando afirma que há tão-somente o ente e *nada mais*, está *falando de* algo que se opõe absolutamente ao ente, ou seja, está falando do nada. Somente depois que o próprio nada se revelou, pôde a ciência transformar o conjunto do ente em objeto de pesquisa. “A ciência nada quer saber do nada. Mas não é menos certo também que, justamente ali onde ela procura expressar sua própria essência, ela recorra ao nada. Aquilo que ela rejeita, ela leva em consideração. Que essência ambivalente se revela aí?” (Heidegger, 1973, p. 234).

A célebre pergunta de Leibniz, “por que há ser e não antes nada?” (Heidegger, 1969, p. 76), não seria possível sem uma ideia prévia do ser como plenitude e positividade absoluta, onde o ser só se determina circunscrevendo-se pelo nada. Por isso, para pensar o ser total, ao qual nada falta, é preciso admitir que “fora” dele há uma “margem de não-ser”, um “algo” que, excluído do todo, impede-o justamente de ser todo; a verdadeira totalidade deve conter de algum modo tal margem. O que Merleau-Ponty vai explorar é o seguinte: se o ser só pode ser interpretado como um em si positivo, homogêneo, idêntico a si mesmo etc. *sobre o fundo* ou *em contraposição* ao seu oposto absoluto, o não-ser

X No original: “Une pensée repoussée du néant” (Merleau-Ponty, 1996, p. 102).

ou o nada, existe uma necessária *autonomia*, mas ao mesmo tempo uma *dependência recíproca* entre os dois termos. Para a ciência e a filosofia do entendimento^{XI}, essa relação é paradoxal e impensável: o nada não pode se relacionar com o ser em hipótese nenhuma, pois, em sua absoluta nulidade, é negação absoluta de si mesmo e, portanto, de qualquer possibilidade de interação com o ser. Daí a total perplexidade do cientista e do filósofo do entendimento quando se veem obrigados a admitir que o nada, que eles desconsideram absolutamente, não deixa de ressurgir sempre de novo na pergunta jamais suficientemente respondida: “por que há ser e não antes nada?” Contrariando a lógica do entendimento, o nada, em sua inextricável relação de oposição ao ser, sempre persiste e reaparece.

Retomemos o caminho de Heidegger: o ser como totalidade do ente deve sua existência ao nada, o qual, para poder ser concebido como “algo” oposto a essa totalidade, já se mostrou como pertencendo ao ser: “tudo que não é absolutamente nada é, e mesmo o nada pertence ao ser” (1969, p. 77). O absolutamente outro do ser é nada, mas este de imediato se desdobra em ser. Ao confundir-se com o ser, todavia, o nada o dissimula: “o nada, enquanto outro do ente, é o véu do ser” (Heidegger, 1969, p. 77). A argúcia do pensamento heideggeriano, para muitos considerado niilista e obscuro, é destacada por Merleau-Ponty nas notas de aula redigidas em 1959: “A reflexão de Heidegger não leva de modo algum ao niilismo, apenas revela aquilo que se distingue de todo ente, *mas não como seu contraditório*, e que nós chamamos ser” (1996, p. 103, tradução nossa, grifo nosso)^{XII}. Para tanto, continua o intérprete, “é preciso recusar não só o ser todo positivo, todo atual, todo objeto das ciências, mas também a sua contrapartida inevitável, o nada totalitário e nadificante (*nichtiges Nichts*)” (Merleau-Ponty, 1996, p. 103, tradução

XI Merleau-Ponty chama de “filosofia do entendimento” tanto a linhagem intelectualista (racionalista) quanto a empirista da metafísica tradicional.

XII Vale lembrar que Heidegger sempre rechaçou com veemência o niilismo, que para ele reflete justamente a desconsideração do nada pelo pensamento. Em *Introdução à metafísica*, ele escreve: “Chegar expressamente, na questão do ser, às raízes do nada – e incluí-lo na investigação – é [...] o primeiro e único passo fecundo para uma verdadeira superação do niilismo” (Heidegger, 1969a, p. 224).

nossa), quer dizer, o “nada objetivo” que, na sua absoluta transcendência ao ente, confunde-se com o ser, conquanto apenas o mascare.

De resto, o foco central do pensamento não pode ser o nada e sim a abertura para *alguma coisa* (*etwas*), ou seja, para o que precisamente não é nada, mas tampouco é (ainda) um “objeto”, daí a necessidade de qualificá-lo como o *ser pré-objetivo*, situado “entre a essência inerte ou a quiddidade, e o indivíduo localizado em um ponto do espaço-tempo” (Merleau-Ponty, 1996, p. 102, tradução nossa, grifo nosso). O texto de *O visível e o invisível* representa o esforço bruscamente interrompido de descrever esse sentido pré-objetivo do ser, tendo por horizonte o questionamento heideggeriano do nada como abertura apropriadora do sentido do ser (*Ereignis*), mas também é uma revisão crítica desse questionamento, ao exigir a presença do corpo sensório-movente-perceptivo no acontecimento da abertura. É o corpo e a carne^{XIII} que moldam o caráter inexoravelmente *indireto* e *mediato* da ontologia merleau-pontiana, afastando-a do positivismo. Em sua reversibilidade constitutiva, a carne é a própria copertinência entre ser e não-ser inacessível ao entendimento, a demonstração viva de que os polos positivo e negativo, base de todas as oposições excludentes da metafísica, não passam de recortes ou momentos abstraídos de um tecido ontológico prévio, fundado na experiência sensível, onde Merleau-Ponty encontra “o meio comum do ser positivo-científico-objetivo e do nada enquanto dele falamos e pen-

XIII A “ontologia da carne” é o último momento de um percurso que, desde *A estrutura do comportamento* (1942), busca incansavelmente novas perspectivas sobre a questão do corpo e da encarnação humana. A noção de organismo como “estrutura fenomenal” da obra de 1942, que já pretendia ultrapassar a distinção entre o psicológico e o fisiológico, será substituída pelo conceito de “corpo-próprio” (*corps-propre*) na *Fenomenologia da percepção* (1945), visando a enfatizar a reflexividade entre sujeito e objeto intrínseca ao corpo para além de sua individualidade orgânica. Na época da redação de *O visível e o invisível* (fim da década de 1950), o corpo-próprio será finalmente desdobrado ontologicamente como carne – descrita como lugar da reversibilidade entre senciência e sensível e não mais como uma síntese subjetiva ou *cogito* (tal como ainda prevalecia na *Fenomenologia*). Vale lembrar que, nesse período final da vida, Merleau-Ponty estudou intensamente a obra do último Husserl, à época ainda inédita, onde o conceito de *Leib* enquanto campo sensório-cinestésico e reflexivo possui importância central. Em especial as obras *Ideen II*, *Ding und Raum*, *Krisis*, *Die Ur-Erde bewegt sich nicht*.

samos, e que, em vista disso, não é um nada” (Merleau-Ponty, 1996, p. 102, tradução nossa).

É na reversibilidade da experiência sensorial que se vê a abertura apropriadora na acepção de Heidegger concretamente se processando, meio híbrido formado entre o positivo e o negativo em sua relação de exclusão recíproca. Trata-se de um campo de *transcendências*, de *inacessibilidade* inerente, onde o ser se esconde no momento mesmo em que se desvela. O sensível é o território próprio da abertura porque tudo que dele não faz parte está nele envolvido. “Toda percepção é impercepção; tal é o verdadeiro nada, que não é o *nichtiges Nichts*, mas ser” (Merleau-Ponty, 1996, p. 137, tradução nossa). O sensível é justamente a ocasião de se dizer o que é o nada – e “o nada não é nada mais (nem nada menos) que o *invisível*” (Merleau-Ponty, 1964, p. 311, tradução nossa, grifo nosso). Como uma luva que se põe do avesso, o sensível é sempre reversível e desdobrável; sua “polpa mesma, seu indefinível” (Merleau-Ponty, 1964, p. 321, tradução nossa), é a união do interior (invisível) com o exterior (visível) articulados. É na dobra entre visível e invisível, nesse “ponto de virada” (Merleau-Ponty, 1964, p. 317, tradução nossa), que Merleau-Ponty extrai o sentido do ser como “negativo fecundo” (1964, p. 316, tradução nossa). Não surpreende que seja preciso introduzir novos vocábulos para caracterizar esse domínio: “deiscência”, “carne do ser”, “quiasma”^{XIV} são algumas das tentativas do filósofo nomear esse campo exíguo onde o nada *opera* como diferença entre idênticos.

O ponto de onde eu percebo o mundo me ensina que esse último me envolve, que não posso visualizá-lo por inteiro – faço parte desde sempre de uma “cena do ser” (Merleau-Ponty, 1964, p. 316, tradução nossa) que não me é dado ultrapassar. Contrariamente ao que supõe a ciência óptica, o visível não está diante de mim, mas me circunda e atravessa: minha visão se faz no meio do visível e não fora. “Eu que vejo o visível não o vejo do fundo do nada, mas no meio dele mesmo, pois eu, o vidente, também sou visível” (Merleau-Ponty, 1964, p. 153, tradução nossa). O visível como carne não se limita, portanto, àquilo que se

XIV “O quiasma é o tecido concreto que aceita a negatividade e a reflexividade dentro de si, ou seja, refere-se à reversibilidade ou o *Ineinander* do ser” (Merleau-Ponty, 1964, p. 317, tradução nossa).

apreende com os olhos: na experiência genuína de ser tocante-e-tocado, vidente-e-visto do corpo, os diferentes gêneros de sensação se cruzam e implicam mutuamente. Por isso faz sentido dizer, por exemplo, que vemos a fragilidade e a dureza do vidro, embora fragilidade e dureza não sejam dados visuais. Razão pela qual, quando Merleau-Ponty elege a visibilidade como a dimensão mais importante de sua ontologia, não está privilegiando a sensação visual abstraída de sua interação com as outras sensações, antes encontra nela o terreno propício à reversibilidade do corpo sensório-cinestésico-perceptivo. Empiricamente falando, nem todo corpo sensório-cinestésico é um corpo vidente pois pode ocorrer nele uma deficiência visual; ontologicamente, entretanto, ele será sempre um corpo potencialmente visível e, por isso, inserido num contexto de transferências e reversibilidades.

Merleau-Ponty debruça-se sobre o fenômeno da visibilidade porque o próprio da visão é *não se deter nos limites do visível*; é abrigar sempre uma resistência que o olhar não vence, uma “profundidade que é puro obstáculo” (1964, p. 319, tradução nossa). “O ser se escalone em profundidade porque se oculta ao mesmo tempo que se desvenda, é abismo e não plenitude” (Merleau-Ponty, 1964, p. 319, tradução nossa). Observe-se que não se trata da “profundidade sobrevoada” (Merleau-Ponty, 1964, p. 319, tradução nossa) produzida pelo desenho perspectivo, mas da *mistura* de um atual *inacessível* com o atual *possível*, onde o invisível atua não como “um outro visível possível” ou “um possível visível para outro”, mas como um “ingrediente” do visível (Merleau-Ponty, 1964, p. 319, tradução nossa). “Da profundidade assim compreendida não se pode mais dizer que é ‘terceira dimensão’. Para começar, se houvesse alguma dimensão, seria antes a primeira: só existem formas, planos definidos se for estipulado a que distância de mim se encontram suas diferentes partes” (Merleau-Ponty, 1996, p. 167, tradução nossa)^{XV}.

Dito de outro modo: o visível como “tecido ontológico” não é um “positivo objetivo”, nem o invisível é a sua negação lógica; *o invisível é o visível sem ser objeto*, “pura transcendência, sem máscara ôntica” (Merleau-Ponty, 1964, p. 283, tradução nossa) – algo que “só se oferece

XV Sobre o tema da profundidade voltaremos a falar mais tarde.

através das sensações, mas que está além, na raiz, na fonte, oculto-revelado” (Merleau-Ponty, 1996, p. 167, tradução nossa). Nessa acepção, “o invisível não é contraditório ao visível” (Merleau-Ponty, 1964, p. 332, tradução nossa). O fato é que o sensível/visível escapa ao princípio da identidade, pois contém sua própria negação; só é ele mesmo sendo maior que ele mesmo – inclui tudo, mesmo aquilo que o nega. Esse tecido sensível, do qual meu próprio corpo faz parte, é desprovido de vida “interior” ou “privada”: não possui “vivididos imanentes” nem é “pura presença a si”, em uma palavra, *não é uma subjetividade*. “Se se parte do visível e da visão, do sensível e do sentir, tem-se da ‘subjetividade’ uma ideia inteiramente nova: não existem mais ‘sínteses’, há um contato com o ser através das suas modulações ou relevos” (Merleau-Ponty, 1964, p. 322, tradução nossa).

De resto, o visível se realiza *através do* ou *no* homem, mas não ao modo de uma “propriedade”. Se existe algo a ser “possuído” aqui é a “desposseção” oriunda da “obtenção indireta e invertida do invisível na visão” (Merleau-Ponty, 1964, p. 320, tradução nossa). Bem, nenhuma diferença absoluta entre o ontológico e o ôntico sobrevive nesse experimentar simultâneo do ser que toma e do ser tomado em todas as suas ordens (Merleau-Ponty, 1964, p. 319). No regime da reversibilidade sensível, a diferença ontológica entre ser e ente é apenas um momento a ser continuamente ultrapassado.

Essa concepção sensível, reversível e dialética da diferença ontológica jamais seria aceita por Heidegger, que nunca tratou as experiências sensível e perceptiva como instâncias existenciais originárias – o que pode ser considerado, aliás, uma de suas divergências fundamentais em relação a Husserl. Desde *Ser e tempo*, como se sabe, o perceber (*Wahrnehmen*) é interpretado como um modo tardio de o ser-aí lidar com os entes intramundanos, quer dizer, uma maneira *derivada* de existir que depende de condições determinadas: é preciso que o ser-aí se abstenha de suas atividades primárias (produzir, manusear etc.) para concentrar-se em um modo específico de ser-em – o demorar-se frente ao ente por meio de uma *visualização*, que é sempre também “um direcionamento para” (Heidegger, 2021, p. 108). Mais do que isso, o visualizar como “demorar-se frente a” pressupõe uma distinção entre o visto e

aquele que o vê, ou por outras, é uma proto-separação entre um sujeito e um objeto. Acrescente-se que o perceber é um observar o ente que já o determina “como” alguma coisa, ou seja, como “pronunciável pela proposição e preservado no enunciado” (Heidegger, 2021, p. 108). Em outras palavras, *a percepção é a própria origem do conhecimento* e por isso adquire autonomia frente aos outros modos de ser-no-mundo: ela abre caminho não só para a abordagem teórico-descritiva do ente, mas também para a duplicação do ente em essência e aparência, sujeito e objeto etc.

A percepção foi alçada a paradigma da metafísica moderna, mas, à luz desse mesmo paradigma – isto é, sob o domínio da separação sujeito-objeto –, ela redundava em um evento paradoxal: afinal, como explicar que um “sujeito absolutamente fechado sobre si mesmo” possa abandonar sua “esfera interna” para ir ao alcance de alguma coisa “fora dele”, retornando em seguida ao “casulo da consciência” com sua “presa na mão” (Heidegger, 2021, p. 107)? Entretanto, como Heidegger argumenta em seguida (2021, p. 109), o paradoxo só aparece porque a metafísica da percepção ignora que desde o princípio *já estamos fora*, junto aos entes que nos vêm ao encontro num mundo desde sempre descoberto. Na construção da metafísica, contudo, isso foi desconsiderado, e a percepção, “modo de determinar o ente segundo o que persiste, disponível ou exposto diante do olhar ou ao alcance da mão” (Heidegger, 2021, p. 109), ganhou hegemonia na interpretação do ser como “consistência” ou “presentidade” (*Anwesenheit*), onde o ser é reduzido a um dos modos do tempo, o presente (*Gegenwart*) – daí advindo a ideia de “permanência na presença” que os gregos chamaram de *ousia* ou *parousia*.

De Parmênides a Husserl, passando por Hegel, o privilégio do *presente* ou do *agora* na compreensão do ser jamais foi colocado em xeque, e o passado e o porvir seguiram sendo tratados como um “presente passado” e um “presente futuro” – não-presenças pensadas na forma da presença. Daí em diante a metafísica da presença, fundada na percepção, jamais deixou de pensar tempo e ser a partir dessa concepção pré-determinada de tempo, o presente, que Heidegger acusa e pretende superar, pois que a temporalidade do acontecer do ser é na verdade *porvindoura* – não no sentido de um “futuro” ou “presente que virá depois”, e

sim do que está sempre advindo, realizando-se num presente singular que nada tem a ver com o agora e sua atualidade (Sá Cavalcante, 2021, prefácio in Heidegger, 2021, p. 21).

Como não poderia deixar de ser, o projeto heideggeriano de desconstrução do sentido metafísico do ser como *Anwesenheit*, modulado pela crítica à percepção, elimina qualquer prioridade ontológica ao *Leib* (corpo vivo ou encarnado) no processo de abertura para a verdade do ser. Em *Ser e tempo*, o autor encerra a discussão da encarnação do ser-aí de modo peremptório: “A espacialização do *Dasein* em sua corporeidade encarnada (*Leiblichkeit*) comporta uma problemática especial que não será tratada aqui” (Heidegger, 2021, p. 163). Essa problemática é na realidade inoportuna, pela simples razão de que o *Leib* permanece compreendido por Heidegger à maneira de Descartes, a saber, como uma “coisa-eu dotada de corpo” (2021, p. 161), ou seja, uma unidade psicofísica substancial carregada de subjetividade^{XVI}, que a noção de ser-aí pretende justamente abolir, em sua qualidade de ser *passando* ou *atravessando* o homem na abertura. Sendo assim as noções de proximidade e distância, de que o *Dasein* desde sempre dispõe, podem prescindir de qualquer relação com sua presença corporal ou encarnada, definindo-se

XVI Nos “Seminários de Thor”, de 1968, Heidegger volta rapidamente à questão do corpo vivo ou encarnado (*Leib*), que ele diferencia de *Körper* (corpo inanimado), mas não vê como condição necessária ao acontecimento da abertura, justo ao contrário: o *Leib* é tratado como intrinsecamente vinculado à metafísica da percepção (*Wahrnehmung*) e, portanto, ao esquecimento do ser. “[Na percepção] o essencial é a noção de *Leibhaftigkeit* (carnalidade), [pois] o que vem à presença na percepção afeta ‘em carne e osso’ meu próprio corpo (*in der Wahrnehmung ist das Anwesende ‘leibhaft’*). [...] É, portanto, o ‘*Leib*’ que caracteriza a percepção. [...] [Mas] é preciso compreender a diferença entre *Körper* e *Leib* [...] O limite do *Leib* não é o limite do *Körper*. O limite do *Körper* é a pele. O limite do *Leib* é mais difícil de determinar. Não é o mundo (*Welt*), muito menos o mundo circundante (*Um-welt*), [visto que] *só há mundo onde há linguagem, isto é, compreensão do ser*”. (Heidegger, 1990, p. 410, tradução nossa, grifo nosso). Conclusão: o *Leib* não é apenas um corpo (*Körper*), mas sim a “unidade substancial de corpo e alma” de que falava Descartes e *Ser e tempo* traduzirá como “a coisa-eu dotada de corpo” (Heidegger, 2021, p. 161). O problema dessa “unidade problemática”, herdeira de Descartes, é que ela só surge a partir de uma *abstração do mundo circundante*. Em outras palavras, ela não favorece a abertura para a compreensão do ser, que só é possível pela linguagem.

tão-somente pelo ser-no-mundo da ocupação, isto é, pelo que vem ao encontro numa *circunvisão*.

Quando, em suas ocupações, [o ser-aí] aproxima de si alguma coisa, isto não significa que a tenha fixado numa posição do espaço que possua o menor intervalo de algum ponto de seu corpo. A espacialidade do [ser-aí] também não se determina indicando-se a posição em que uma coisa corpórea é simplesmente dada (*vorhanden*) (Heidegger, 2021, p. 161).

Nessa medida, se é verdade que o ser-aí sempre ocupa um lugar espacial, esse “ocupar” não significa “estar corporalmente à mão dentro de uma região” (Heidegger, 2021, p. 163): o ser-aí é espacial – sabe orientar-se, aproximar-se e distanciar-se – porque desde sempre já está num mundo instrumentalmente conhecido e “traz permanentemente consigo as direções de esquerda-direita, em cima-embaixo” (Heidegger, 2021, p. 163). “Sendo, [o *Dasein*], na qualidade de um ser que se distancia e se direciona, possui uma região desde sempre descoberta” (Heidegger, 2021, p. 162). Em outros termos: o *Dasein* não preenche um pedaço de espaço como um corpo físico, uma coisa real ou um instrumento [; antes] toma – em sentido literal – espaço [...] [porquanto] existindo, ele sempre arrumou para si um espaço. Em *Ser e tempo*, contudo, a irrupção do ser-aí no espaço só é possível com base na sua tempora-

lidade ekstática e horizontal (1990, p. 459), o que Heidegger contestará mais tarde^{XVII}.

Enquanto em Merleau-Ponty o corpo encarnado é a base inelutável da finitude e, portanto, da historicidade do acontecimento apropriador da abertura, em Heidegger a finitude que funda o ente remete à temporalidade e à historicidade da abertura, sem qualquer relação com a encarnação fáctica do homem. “O ser é a abertura do ente para a finitude que o fundamenta” (Bornheim, 2001, p. 206). O domínio da historicidade é a própria abertura apropriadora da diferença ontológica entre ser e ente, que “faz surgir o ser como porvir do tempo nas suas realizações finitas” (Sá Cavalcante, 2021, prefácio *in* Heidegger, 2021, p. 19). Nessa perspectiva, o acontecimento histórico-temporal-apropriador da abertura para o sentido do ser, isto é, para a diferença ontológica, configura um “salto” pelo qual *o verbo se transforma em escuta* para o sentido de ser e tempo.

XVII A vinculação da origem da espacialidade do *Dasein* à temporalidade, proposta no parágrafo 70 de *Ser e tempo*, será rejeitada por Heidegger depois. Na segunda versão da conferência “Tempo e ser” (1962), o filósofo aponta a necessidade de pensar o espaço *a partir do que ele tem de mais próprio*, a saber, o *lugar* (*Ort*), observando que remetê-lo à temporalidade, como tentou fazer *Ser e tempo*, não se sustenta. (Heidegger 1990, p. 224, tradução nossa). O questionamento do espaço a partir do lugar já havia sido proposto em 1951, na conferência *Bauen, Wohnen, Denken* (Construir, habitar (de-morar), pensar), na qual os lugares são determinados como “coisas que propiciam espaço”, e não o contrário (Heidegger, 2017, p. 06, tradução nossa). A opção de traduzir *wohnen* (habitar) também por *de-morar* justifica-se pelo fato de que, na perspectiva heideggeriana, esse verbo significa, para além de um mero “morar” ou “abrigar”, um “tardar” ou “demorar”. Para evidenciar esse duplo sentido profundo e necessário do verbo *wohnen* na ontologia heideggeriana, separamos com hífen o prefixo *de* e o radical *morar* na tradução *de-morar*. Na conferência de 1951, acima citada, Heidegger determina o ser do homem como *aquele que habita (ou se de-mora em) lugares*: “A referência do homem aos lugares, e através dos lugares aos espaços, repousa no habitar [de-morar] [...]. Os espaços abrem-se pelo fato de serem admitidos no habitar [de-morar] do homem. Os mortais ‘são’ significa que ‘em habitando’ têm sobre si espaços em razão de sua de-mora junto às coisas e aos lugares. Somente porque os mortais têm sobre si o seu ser de acordo com os espaços é que eles podem atravessar espaços” (2017, p. 08, tradução nossa). Nessa acepção, as coisas (uma ponte, por exemplo) são “lugares integradores e reunidores de espaço”, e não objetos dotados de propriedades sensíveis. (2017, p. 06). Sobre a concepção heideggeriana de espaço como *lugar* voltaremos a tratar mais tarde.

Contra o privilégio que a metafísica da percepção desde sempre concedeu à visão, Heidegger resgata o *ouvir* heraclítico. A linguagem fiel ao acontecimento da verdade do ser nada vê, apenas *escuta* e *obedece*. Mas a voz do ser só se deixa ouvir a quem se abre ao que não se pode representar, ou por outras, a quem assume o combate entre velamento e desvelamento do acontecimento histórico, poético e apropriador da abertura. Tal acontecimento só se verbaliza em se “dessubstantivando” (Sá Cavalcante, 2021, prefácio in Heidegger, 2021, p. 18). Heidegger vai explorar a fundo essa articulação originária da abertura a partir de 1930, quando empreende a chamada “viragem” (*Kehre*)^{XVIII} ontológica, passando a interrogar o sentido do ser desde sua *própria temporalização histórica*, e não mais a partir da estrutura do ser-aí – que passa a ser considerada, a partir daí, ainda atrelada à metafísica. Desde então, “Heidegger não toma mais por base a dinâmica ek-stática do ser-aí humano para pensar o acontecimento do mundo, mas insere diretamente o olhar no acontecimento do mundo” (Casanova, 2009, p. 149).

Como já vimos, uma das principais tarefas da ontologia do visível/invisível do último Merleau-Ponty foi adequar a descrição da experiência perceptiva – interpretada como a “camada mais profunda das opiniões mudas e implícitas de nossa vida” (Merleau-Ponty, 1964, p. 17, tradução nossa) – com a exigência de superar a separação sujeito-objeto da metafísica da percepção (à qual a *Fenomenologia da percepção* continuava tributária). É na ambiguidade e na reflexividade da carne, em seu duplo sentido de ser tocante e tocada, vidente e visível, que Merleau-Ponty encontra essa possibilidade. Mas é preciso garantir que essa reflexividade não seja tomada como o mero ponto de partida para a reflexividade do *cogito*, ou seja, uma mera “precursora” da consciência, pois a carne é antes de tudo um *lugar de equívoco*, uma barreira incontornável ao “puro conhecimento de si” característico do modo de ser do *cogito*. Reversibilidade, sobreposição, invasão, usurpação (*empiètement*) são alguns dos vocábulos escolhidos por Merleau-Ponty para nomear as ope-

XVIII A palavra *Kehre*, em seu uso comum, traduz mudança, reviravolta, mas também retorno, regresso. A palavra “viragem”, que adotamos por ser frequentemente usada pelos principais tradutores de Heidegger no Brasil, tem o mérito de tentar contemplar todos esses sentidos, salientando ao mesmo tempo o uso não trivial que lhe pretende dar a ontologia heideggeriana.

rações reflexivas da carne sem remetê-las às atividades de um sujeito ou à inerência de um isto individuado espaço-temporalmente. “A carne é a testemunha incontestada de que a minha própria existência me é tão impenetrável quanto me é impenetrável a existência de outrem” (Merleau-Ponty, 1999, p. 445). Esse sentido reversível da carne está pressuposto em toda experiência sensível, e foi por “uma espécie de idealização da reversibilidade como propriedade da carne que os filósofos construíram a ilusão, ‘a mitologia’, a ideologia de uma consciência de si” (Merleau-Ponty, 1964, p. 225, tradução nossa).

Meu corpo me abre ao mundo e nele me põe “em situação” (Merleau-Ponty, 1999, p. 228); é ele que me descortina o verdadeiro infinito, a *Offenheit* e não a *Unendlichkeit* (infinito positivo da metafísica e da ciência). Tal é o mundo-da-vida na acepção husserliana: não um infinito idealizado, mas um infinito “negativo”, contingente, “bom infinito”. Uma nota de trabalho de *O visível e o invisível* aponta a ausência do corpo carnal como a grande falha da “analítica do ser e do nada”, e é possível enxergar não só o pensamento de Sartre, mas também o de Heidegger no alvo dessa crítica:

A analítica do ser e do nada é o vidente que esquece que tem um corpo e que o que ele vê está sempre sob o que vê, que tenta forçar a passagem na direção do ser puro e do nada puro, instalando-se na visão pura, que se faz visionário, mas que é remetido à sua opacidade de vidente e à profundidade do ser (Merleau-Ponty, 1964, p. 108, tradução nossa).

Como expõe Marc Richir (1982), a problemática do ser enquanto ser e a insistência heideggeriana em restringir a interrogação a um só sentido – o sentido do ser enquanto tal – “nada mais são que formas de abstração extraídas da filosofia clássica, ainda que levadas a um grau de exigência e sutileza jamais visto” (p. 172, tradução nossa). Ao argumentar que a abertura apropriadora para o sentido do ser não se dirige a uma diferença ontológica *absoluta* em relação ao ente, Merleau-Ponty está querendo dizer que na experiência sensível a diferença entre ente e ser jamais estará completa, muito menos é absoluta, já que está sempre em processo de autodiferenciação: ela é a própria reversibilidade imanente

à carne, incompatível com a autoidentidade substancial e o pensamento do absoluto. Portanto “não há diferença absoluta entre o transcendental e o empírico, o ontológico e o ôntico – não existe fala filosófica pura” (Merleau-Ponty, 1964, p. 319, tradução nossa).

A reversibilidade é o próprio lugar da diferenciação ontológica: o mundo sensível, fenomênico ou ôntico impossível com a objetividade. É justamente a não-coincidência do ente sensível consigo próprio, “esse claro-escuro contraditório e indefinível”, que a ontologia deve pretender retomar em sua expressão “muda”, embora não contrária à linguagem (Merleau-Ponty, 1964, p. 229): o mundo da vida brotando, imotivadamente, em todas as suas articulações. Entre tais articulações se destacam a arte e particularmente a pintura que, ao perseguir igualmente “o nascimento das coisas, o vir a ser do visível” (Merleau-Ponty, 1964, p. 229, tradução nossa), perfaz a mesma ontologia do sensível pretendida pelo pensamento filosófico. Será preciso realizar, então, uma ontologia da pintura, tendo em vista revelar a pintura como ontologia.

Merleau-Ponty entende a pintura como expressão do corpo encarnado, em continuidade direta com a percepção e a motricidade corporal. “É a operação expressiva do corpo iniciada com a menor percepção que se amplifica em pintura e em arte” (1960, p. 82, tradução nossa). Perceber e pintar são atos expressivos que comungam a mesma finalidade: reconhecer e deixar emergir as dimensões, os cruzamentos, os avanços e recuos do mundo visível. Saber nos mover e saber olhar já encerram os segredos de toda operação expressiva: implantam um sentido naquilo que não tinha; não se esgotam na instância material em que ocorrem; inauguram uma nova ordem (Merleau-Ponty, 1960, p. 70). Tal como “o gesto do corpo em direção ao mundo o introduz numa ordem de relações que a fisiologia e a biologia não suspeitam” (Merleau-Ponty, 1960, p. 70, tradução nossa), o *excesso significativo* da obra de arte insere-a numa ordem de relações que transcendem o espaço objetivo, mas não como uma outra causalidade (Merleau-Ponty, 1960, p. 82). “A pintura tem um poder de suscitação desproporcional ao que ela é objetivamente [...] O movimento do artista traçando um arabesco na matéria amplifica e continua a simples maravilha da locomoção e dos gestos de apreensão” (Merleau-Ponty, 1960, p. 82, tradução nossa).

A arte é gesto e o menor gesto do corpo é maravilha artística, arte instantânea: Merleau-Ponty vê pintura na espontaneidade expressiva do corpo do pintor. A fronteira tradicional entre arte e vida se dissipa, bem como entre pintura e ontologia – tudo se integrando numa *poiésis* germinal. A pintura é uma espécie de filosofia em ato, “uma filosofia que não quer sê-lo”, como Paul Klee (1959) já havia detectado:

Sem querê-lo expressamente, o artista é filósofo [...]. No lugar da imagem consumada da natureza, ele percebe o único quadro essencial da Criação: a gênese. Ele inverte o sentido dessa atividade criadora do universo, conferindo duração à gênese. [...] A arte não reproduz o que é visível, ela torna visível (Klee, 1959, *apud* Merleau-Ponty, 2004, pp. 36-37).

Cézanne também é um pintor-filósofo: ao afirmar que almeja pintar “a fonte impalpável da sensação” (Cézanne *apud* Gasquet 1921, *apud* Merleau-Ponty, 1996, p. 167, tradução nossa), ele fala como o primeiro homem falou e quer pintar como se jamais se houvesse pintado. A pintura é ontologia porque “é um modo privilegiado de prestar contas à contingência. [...] O mundo visto por um olho desabitado, que ainda não operou a separação do sério e do lúdico, do objetivo e das subjetividades (nas quais se confina o mágico)” (Merleau-Ponty, 1996, p. 58, tradução nossa). Por isso é um erro, em qualquer contexto que seja, falar de “pintura representacional”; cada pintura é uma “dimensionalidade própria [...] e mesmo a pintura figurativa ou naturalista é um mundo para si e não uma cópia do mundo” (Merleau-Ponty, 1996, p. 58, tradução nossa). O pintor exprime indiretamente e não “representa” os objetos que percebe, ao inverso, como mais uma vez disse Klee (1959): “quando pinto, são os objetos que me percebem” (Klee, 1959, *apud* Merleau-Ponty, 2004, p. 22). Nesse contexto, o tema da cor ganha proeminência, não como um mero modo da visibilidade, um epifenômeno ou revestimento externo das coisas, mas como a própria emergência do espaço proto-ôntico do visível, irradiando-se em profundidade.

À primeira vista pode parecer incongruente que Merleau-Ponty, um admirador de Kandinsky, Klee, Michaux, Masson e Delaunay entre outros, ou seja, pintores que haviam abandonado o ilusionismo tridimen-

sional para explorar, cada um a seu modo, a planaridade ou a superfície plena do quadro, permaneça falando de “profundidade” na caracterização do espaço pictórico moderno. Num ensaio publicado ao fim da edição brasileira de *O olho e o espírito* (2004), o filósofo e crítico de arte brasileiro Alberto Tassinari refere-se à profundidade no pensamento de Merleau-Ponty como um resquício da visão da pintura “como janela onde penetramos como quem penetra um mundo, o mundo da obra de arte” (Tassinari, 2004, posfácio in Merleau-Ponty, 2004, p. 161). Trata-se, para Tassinari, de uma visão evidentemente incompatível com a arte contemporânea, pois a pintura de um Jasper Jones, por exemplo, é “rasa e escapa do quadro conceitual que Merleau-Ponty desenhou para a pintura” (in Merleau-Ponty, 2004, p. 161). A profundidade como janela não habita mais a pintura contemporânea, observa Tassinari, porque agora a pintura se misturou com o mundo, faz parte do mundo (in Merleau-Ponty, 2004, p. 161), “não nos dá mais as coisas como se vistas através de uma janela, de uma imagem ou de qualquer outra forma de duplicidade em que o mundo da obra replicaria o mundo” (in Merleau-Ponty, 2004, p. 161). A morte de Merleau-Ponty, durante a redação de *O olho e o espírito*, teria impedido o filósofo de conhecer a “comunicação que [passa a existir] entre o mundo da obra e o mundo em comum na pintura contemporânea dos últimos quarenta anos” (Tassinari, 2004, posfácio in Merleau-Ponty, 2004, p. 161). Tassinari equipara, assim, a profundidade de Merleau-Ponty à profundidade da pintura perspectivista clássica, isto é, àquele modelo de representação pelo qual os objetos parecem diminuir de tamanho à medida que se distanciam de quem os observa, emulando o que acontece quando estamos em frente a uma janela.

Já sabemos, entretanto, que não é a essa idealidade matemática que a profundidade de Merleau-Ponty se refere, e sim à profundidade presente no enigma da própria visão: “esse estranho ter a distância que ao mesmo tempo é posse paradoxal das coisas” (2004, p. 130)^{XIX}. É esse enigma, e nada mais, que o pintor almeja materializar no mundo visível.

XIX Em *Signes* (1960) Merleau-Ponty escreve: “Ver é essa estranha maneira de tornar-se presente mantendo as distâncias e, sem participar, transformar os outros em coisas visíveis” (Merleau-Ponty, 1960, p. 349, tradução nossa)

Não se trata de adicionar ficticiamente uma terceira dimensão às duas dimensões da tela, organizar uma ilusão ou uma percepção sem objeto, tão semelhante quanto possível à percepção com objeto, cuja perfeição será assemelhar-se tanto quanto possível à visão empírica. [...] O mundo não está diante do pintor por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vir a si do visível (Merleau-Ponty, 1996, p. 170, tradução nossa).

A profundidade, nesse sentido, é a própria “experiência da reversibilidade das dimensões, uma localidade onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas” (Merleau-Ponty, 2004, p. 130). A profundidade é a “voluminosidade” instaurada pela invisibilidade que toda visibilidade comporta – não a invisibilidade de um objeto não visto ou oculto, mas a condição de possibilidade de todo visível. Para compreender essas “transsubstanciações”, explica Merleau-Ponty, “é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, que é um entrelaçamento de visão e de movimento” (2004, p. 35). Em síntese, Merleau-Ponty afasta-se do modelo de profundidade do quadro como janela porque inseriu o corpo do pintor na análise da pintura, não como um mero acessório ou instrumento para a realização da pintura, mas como germinando nela, misturado com ela. Antes dele, Paul Valéry (2004) já havia divisado esse vínculo primordial: “é emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (Valéry *apud* Merleau-Ponty, 2004, p. 16), escreveu o poeta.

No mesmo ensaio, Tassinari (2004) afirma, ainda, que “foi quando não falou muito de arte que Merleau-Ponty influenciou a arte” (*in* Merleau-Ponty, 2004, p. 159): a leitura da *Fenomenologia da percepção* teria promovido mais reflexões no meio de arte do que os três ensaios em que Merleau-Ponty tematizou expressamente a pintura^{XX}. Segundo Tassinari, a singularidade da obra de 1945 está em ter instigado artistas e críticos a pensarem a arte com conceitos que não possuíam até então,

XX São eles: *A dúvida de Cézanne* (1942); *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1952); *O olho e o espírito* (1960).

como os de corpo, motricidade e expressividade. O que a *Fenomenologia* diz sobre o “sujeito da percepção” valeria para o espectador, e o que diz sobre o “mundo percebido”, para a obra de arte. Nessa perspectiva, *O olho e o espírito*, de 1960, teria chegado “tarde demais”, numa situação histórica já “em mutação”.

Em que pese a realidade histórica desses fatos apontados por Tassinari, é preciso notar que, se a *Fenomenologia da percepção* angariou um maior prestígio nos meios de arte em relação a *O olho e o espírito* e ao restante dos últimos escritos, essa circunstância decorre de uma leitura superficial, quando não equivocada, do conjunto da obra de Merleau-Ponty. Primeiro, tal leitura subestima a importância que a fase final do pensamento merleau-pontiano tem para a compreensão da arte contemporânea; em segundo, ela parece desconhecer que, como o próprio Merleau-Ponty admite em 1960, o livro de 1945 ainda está submetido à “filosofia da representação”, onde o sujeito da percepção é tratado como um “cógito tácito” (1964, p. 229) e a linguagem idealista da filosofia reflexiva é mantida^{XXI}. Algumas notas de trabalho de *O visível e invisível* indicam a necessidade de conduzir os resultados de 1945 a uma “explicitação ontológica”, visto que “os problemas que aí permanecem são insolúveis porque a obra ainda parte da distinção consciência-objeto” (Merleau-Ponty, 1964, p. 253, tradução nossa). Em contrapartida, na época da redação de *O olho e o espírito* e de *O visível e o invisível*, não existem mais “consciência, projeções, em-si ou objeto. Existem campos em interseção, um campo dos campos, onde as ‘subjettividades’ estão integradas” (Merleau-Ponty, 1964, p. 253, tradução nossa).

Essa autocrítica de Merleau-Ponty, construída ao longo da década de 1950, vem ao encontro dos princípios da arte contemporânea muito mais satisfatoriamente do que a *Fenomenologia da percepção* foi capaz de fazer, pois abandona não só o pressuposto de um sujeito da percepção isolado e sem mundo, mas também a ideia de espaço correspondente, a saber, de uma “exterioridade pura”, positiva, sem transcendência, sem

XXI A *Fenomenologia da percepção* descreve o *cógito tácito* como uma “consciência silenciosa”, uma “experiência de mim por mim” que é de fato uma “subjettividade indeclinável”, embora só tenha “sobre si mesma e o mundo um poder escorregadio” (Merleau-Ponty, 1999, p. 541).

profundidade (Merleau-Ponty, 1964, p. 264). Em *O visível e invisível*, esse espaço euclidiano-cartesiano tácito da *Fenomenologia da percepção* é substituído por um espaço topológico “selvagem e bruto”, não no sentido de virgem ou primitivo, mas como

[...] o meio onde se circunscrevem relações de vizinhança, envoltimentos, [e que], como as manchas coloridas de Klee, é ao mesmo tempo mais antigo que tudo e como no ‘primeiro dia’ (Hegel). [...] É esse ser selvagem ou bruto que intervém em todos os níveis para ultrapassar os problemas da ontologia clássica (Merleau-Ponty, 1964, p. 264, tradução nossa).

Dito isso, é preciso reconhecer que as análises sobre arte e pintura desenvolvidas por Merleau-Ponty, sobretudo a partir de 1950^{XXII}, se orientam à luz do horizonte interpretativo aberto por Heidegger em *A origem da obra de arte* (1936), onde a arte é definida como o “pôr-se em obra da verdade do ente” (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*) (Heidegger, 2019, p. 27). A importância desse ensaio de Heidegger foi ter retirado a arte do domínio do belo e da beleza, tradicionalmente reservado à “estética”, vinculando-a à questão da verdade, reduto tradicional da lógica. Longe, porém, da noção tradicional de verdade como adequação do intelecto à coisa ou como acurácia da representação, a verdade que a obra de arte “põe em obra” remete, antes, ao fenômeno originário e apropriador da abertura, ou seja, ao desvelamento do ente na totalidade que, ao mesmo tempo, é retração do ser no abismo de sua diferença (Casanova, 2020, p. 237).

Merleau-Ponty, como vimos, constrói sua ontologia da arte e da pintura guiado, de um modo ou de outro, por essa compreensão da verdade como desvelamento (*Unverborgenheit*) que Heidegger resgatou dos pré-socráticos, a saber, um aparecer ele mesmo inaparente, no qual, vale

XXII Referimo-nos a *A linguagem indireta...*, que é de 1952, e a *O olho e o espírito*, de 1960. Vale lembrar que desde *A prosa do mundo*, manuscrito iniciado em 1950 e interrompido em 1952, Merleau-Ponty já vinha corrigindo a linguagem típica da “filosofia reflexiva” que havia utilizado na *Fenomenologia da percepção*, dando início a um processo que será aprofundado ao longo da década de 1950, para culminar em *O olho e o espírito* e *O visível e invisível*, ambos escritos entre 1959 e 1960.

notar, já está implícita uma certa determinação da essência da obra de arte. A originalidade de Merleau-Ponty foi instituir a *experiência sensível e expressiva do corpo* como momento *necessário e irreduzível* dessa dinâmica de apropriação/desapropriação da verdade operada pela arte. Para além ou contra a ontologia de Heidegger, Merleau-Ponty vê nos paradoxos e ambiguidades do *logos do mundo sensível* o domínio por excelência da reversibilidade capaz de unir carne e pintura. No coração do paradoxo está a ambiguidade da própria pintura: “Essência e existência, imaginária e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias” (Merleau-Ponty, 2004, p. 23).

Heidegger, por seu turno, rejeita considerar o corpo sensível como ponto de partida para a compreensão da essência da obra de arte, porque, como já dissemos, o entende da mesma maneira que Descartes: como uma unidade substancial de uma coisa-corpo e uma coisa-eu portadora de *aisthesis* e, conseqüentemente, de subjetividade. O que torna a inserção do corpo vivo e encarnado na análise da arte problemática, na perspectiva heideggeriana, é a sua ligação tradicional com as chamadas “vivências estéticas subjetivas”. “Seria a pior das ilusões, [todavia, pensar a obra de arte] enquanto atividade subjetiva, que tudo figura para depois o projetar no quadro” (Heidegger, 2019, p. 26). A especificidade da obra de arte deve ser indagada, antes, no conceito de coisa (Heidegger, 2019, p. 12), mas não de uma coisa material à qual se adere uma forma “estética”: a coisidade da obra de arte deve ser inquirida à luz do conceito de verdade como *clareira*, abertura para o desvelamento. A obra de arte é um acontecimento historial que põe e se dispõe ao embate entre desvelamento e retração, ou, nos termos de *A origem da obra de arte* (1935), entre “o mundo que se abre e a terra que se cobre” (Heidegger, 2019, p. 39). A seu modo, a obra de arte sustenta esse embate pondo em obra a abertura apropriadora para o ente em seu ser.

O próprio da obra de arte é, assim, irradiar o brilho pelo qual a verdade do ente se desvela, “Um ente, um par de sapatos de camponês, acede na obra ao estar na clareira do seu ser. O ser do ente acede à permanência de seu brilho” (Heidegger, 2019, p. 26). Na tela de Van Gogh examinada em *A origem da obra de arte*, o brilho próprio da obra dá a conhecer o que um par de sapatos de camponês é *na verdade*. Apenas o quadro

é capaz de revelar o ser-instrumento (*Zeugsein*) do instrumento-sapato. Em seus afazeres no campo, a camponesa apenas se serve dos sapatos sem ajuizar sobre eles; a tela de Van Gogh, ao contrário, “leva-nos a um lugar diferente daquele com que estamos acostumados” (Heidegger, 2019, p. 26). Nesse instante, o ser-instrumento do instrumento vem manifestamente à luz.

É bem conhecida a crítica que Meyer Schapiro (1968), historiador da arte estadunidense, dirige à análise heideggeriana do quadro de Van Gogh em *A origem da obra de arte*. O autor vê a interpretação de Heidegger como arbitrária e artificial, formulada apenas com o intuito de ilustrar sua tese sobre a natureza da arte como revelação da verdade (Schapiro, 1968, p. 296, tradução nossa). A pintura de Van Gogh é utilizada somente para facilitar a realização visual de um tipo familiar de instrumento: um par de sapatos de camponês. Schapiro salienta que os equívocos de Heidegger nesse texto são muitos, a começar pela escolha de uma conhecida, mas não a única, tela de Van Gogh representando sapatos, sem especificar qual. Dado que Van Gogh pintou ao todo oito telas de sapatos, “um leitor que queira comparar o texto com a pintura original ou sua fotografia terá dificuldade para identificar a qual delas Heidegger se refere” (Schapiro, 1968, p. 296, tradução nossa). Embora estivesse ciente da existência dessa variedade de versões de sapatos pintadas por Van Gogh, Heidegger nunca se preocupou em precisar qual é exatamente a tela que seu ensaio descreve, “como se todas as telas de sapatos que Van Gogh pintou fossem intercambiáveis, apresentando uma única e mesma verdade” (Schapiro, 1968, pp. 296-297 tradução nossa).

O segundo grande erro da interpretação de Heidegger, segundo Schapiro, é que de nenhum dos sapatos retratados por Van Gogh, em suas 8 versões pictóricas, “podemos propriamente dizer que expressa o ser ou a essência dos sapatos de uma camponesa ou de sua relação com a natureza e o trabalho” (1968, p. 297, tradução nossa). Os sapatos pintados por Van Gogh são muito mais claramente os sapatos do próprio artista, à época (1887) um homem urbano, morador da cidade de Paris, do que os sapatos de um camponês (Schapiro, 1968, p. 298). O que mais chama a atenção de Schapiro é o pouco empenho demonstrado por Heidegger em realmente se aproximar da obra que descreve; a ní-

tida ausência de um contato efetivo e produtor do filósofo com o quadro. Em vez disso, Heidegger prefere projetar suas próprias fantasias sobre ele. “A série comovente de associações com camponeses, solo etc., que ele supostamente retira de sua experiência com o quadro, não tem a menor sustentação no próprio quadro” (Schapiro, 1968, p. 298, tradução nossa).

Para Schapiro, a interpretação de Heidegger revela muito mais sua própria “visão social de mundo”, “com seu pesado *páthos* do que é primordial e oriundo da terra” (Schapiro, 1968, p. 298, tradução nossa), do que uma troca genuína com a tela de Van Gogh. Heidegger situa-se, portanto, muito aquém ou muito além de uma experiência verdadeira com a obra; ao projetar no quadro de Van Gogh suas imagens pré-concebidas, as toma como a verdade descoberta na pintura (= o ser dos sapatos). Como se, fora do âmbito da pintura de Van Gogh, isto é, na percepção de um par real de sapatos de camponês, tal verdade fosse inacessível. Na visão de Schapiro, esse é o ponto mais discutível da análise, pois não há nada na descrição fantasiosa de Heidegger dos sapatos pintados por Van Gogh que não possa também ser fantasiado quando olhamos um par real de sapatos de camponês.

Como sintetiza Jacques Derrida (1978) ao comentar o texto de Schapiro: “o mundo camponês na obra é apenas um acessório variável, que responde aos investimentos patéticos-fantasmáticos-ideológicos-políticos de Heidegger” (Derrida, 1978, p. 355, tradução nossa). Embora Heidegger credite à arte o poder de dar à representação de um par de sapatos “aquela aparência explícita na qual seu ser é desvelado” (Schapiro, 1968, p. 298, tradução nossa), esse poder metafísico permanece uma ideia teórica, não confirmada pelo exemplo proposto. Na opinião de Schapiro, Heidegger projeta seu próprio *background* na interpretação do quadro de Van Gogh, ao invés de travar uma real experiência com ele (Derrida, 1978, p. 303). Isso o impede de ver um aspecto crucial da pintura de Van Gogh: a presença do próprio artista na obra. “Van Gogh transpõe para a tela as formas e as qualidades das coisas que de algum modo o tocaram na vida” (Schapiro, 1968, p. 298, tradução nossa). Diferentemente de Heidegger, Schapiro vê a figura de Van Gogh nos sapatos.

Derrida (1978) observa ainda que, a despeito de suas diferenças, Hegel e Heidegger têm uma coisa em comum: ambos subordinam “todas as artes à palavra e, senão à poesia, pelo menos ao poema; ao dizer; à língua; à nominação (*Sage, Dichtung, Sprache, Nennen*)” (p. 28). Há um primado da palavra e de seu núcleo semântico unitário (a unidade do *éty-mon*) na ontologia de Heidegger. Ao que nós acrescentamos: nenhuma obra de arte que carregue a marca do corpo é capaz de atingir a mesma conexão e pertencimento em relação ao acontecimento apropriador da abertura que a palavra filosófica e a palavra poética. É “pela palavra e na palavra” (Heidegger, 1993, p. 283, tradução nossa) que em primeiro lugar se franqueia ao homem o poder de se reunir à fundação histórica de sua *ek-sistência*. Por isso “a obra da linguagem (*Sprachwerk*), a poesia (*Dichtung*) em sentido estrito, tem um lugar eminente no conjunto das artes. [...] Construir, esculpir [e pintar]^{XXIII} já acontecem no aberto do dito e do nomear e são por eles regidos e conduzidos” (Heidegger, 1993, p. 62, tradução nossa).

A poesia tem um lugar privilegiado no domínio das artes, porque a linguagem, quando corretamente compreendida, é o meio original no qual os seres são trazidos à clareira aberta da verdade, na qual o mundo e a terra, mortais e deuses são trazidos a seus lugares de encontro. A poesia é a linguagem autêntica, que ainda não perdeu sua potência mágica pelo abuso do uso (Heidegger, 1993, p. 62, tradução nossa).

Não há dúvida de que esse logocentrismo^{XXIV} de Heidegger, ligado ao seu despreço ontológico pelo corpo encarnado e pela experiência sensível e “estética”, contribuiu para a pouca adesão do filósofo às poéticas

XXIII O verbo *pintar* não aparece no texto de Heidegger, e essa ausência não nos parece fortuita.

XXIV Usamos o termo logocentrismo em relação a Heidegger sem referência direta à crítica que Jacques Derrida (1973) dirigiu ao “logocentrismo da metafísica ocidental” na obra *Gramatologia* (1973). Para Derrida, o *logos*, enquanto domínio da racionalidade, da consciência e do princípio da identidade que se dá pela palavra, constitui a outra face do etnocentrismo ocidental (Derrida, 1973). Não é esse logocentrismo que detectamos em Heidegger.

visuais e plásticas, notadamente a pintura – a qual, depois de *A origem da obra de arte*, voltou a ser tratada apenas timidamente, de forma oral, em conferências restritas^{XXV}, ou em esparsas anotações feitas sobre a obra de Paul Klee^{XXVI}. É notório o fascínio que esse artista exercia sobre Heidegger^{XXVII}, mas também são conhecidas as incertezas do filósofo diante da arte moderna em geral. Na obra de Klee, Heidegger via, porém, a precursora de uma “futura determinação da arte” cujo sentido ainda não teríamos os meios para alcançar. “[A essa] arte futura (*zukünftigen Kunst*) não cabe mais a ex-posição de mundo e a disposição da terra, como tematizado no ensaio sobre a obra de arte, e sim o trazer à tona da re-lação a partir do acontecer-apropriador da con-junção” (Heidegger, 1956 *apud* Schuback, 2017, s.p.).

Klee acena para essa época vindoura, quando as artes plásticas poderão, quem sabe, adquirir o mesmo status da ontologia. Mas no presente Heidegger não esconde a hesitação frente a elas, sobretudo as modernas, e as aborda de forma ambígua. Nas notas “fragmentárias, elípticas y enigmáticas” (Seubold, 2013, p. 179) sobre Klee acima citadas, o filósofo acusa a permanência de uma “essência metafísica” na arte ocidental, contradizendo o que havia proposto em *A origem da obra de arte*, onde ainda procurava “na arte ocidental um aliado na luta contra a metafísica – e acreditou tê-lo encontrado – [pretendendo] assim proteger a

XXV Como a conferência para os arquitetos de Freiburg im Breisgau sobre Paul Klee do ano de 1956 (Seubold, 2013).

XXVI Trata-se de fragmentos redigidos certamente depois de 1956 (Seubold, 2013, p. 178), em folhas de formato A-5 e outras ainda menores, sem indicação de ordem ou data, metade delas formada por curtos aforismas autorais a respeito da arte de Klee e da arte em geral, a outra metade por transcrições literais de passagens extraídas dos livros publicados por Klee, com as quais certamente Heidegger mais se identificava. Esses fichamentos/cópias, além de revelarem o elevado grau de admiração intelectual que Heidegger nutria por Klee, testemunham também a flagrante relutância do filósofo a desenvolver ou aprofundar as poucas reflexões que havia desenvolvido sobre a obra desse pintor. A totalidade desses fragmentos/notas foi publicada pela primeira vez por Seubold (2013) sob o título *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, in *Heidegger-Studies*, 1993, n. 9, p. 5-12. Consultamos também uma tradução/adaptação desse texto em português, realizada por Márcia Sá Cavalcante Schuback (2017), com o título “Os fragmentos de Heidegger sobre Paul Klee” (Schuback, 2017).

XXVII Segundo Seubold (2013), Heidegger considerava Klee um pintor maior do que Picasso (p. 179).

arte ocidental das usurpações conceituais da metafísica e da estética” (Schuback, 2017, p. 179).

Nos fragmentos sobre Klee, Heidegger relaciona diretamente o caráter de *imagem* e de *obra* da arte às determinações fundamentais da metafísica: “imagem - *species- eidos*; obra - *ergon, enérgeia* - metafísica?”. E declara que a arte de seu tempo evidencia cada vez mais esse caráter: “*Heutige Kunst: Surrealismus=Metaphysik; abstrakte Kunst=Metaphysik; gegenstandlose Kunst=Metaphysik*”^{XXVIII} (Heidegger 1956 *apud* Schuback, 2017, s.p.). Em seguida, Heidegger se pergunta se as obras de arte moderna ainda podem ser denominadas “obras”, ou se, nas palavras de Seubold (2013), “podemos simplesmente reconhecê-las como produtos diretos da planificação técnico-científica” (p. 177). A grande exceção são as obras de Klee, que escapam à metafísica e à técnica por não serem mais da ordem do *eidos* – da imagem ou de um “a se ver” – e sim dos *Zustände*: estados, situações. Ao dispensarem o objeto (*kein Gegenstand*) e a figura (*kein Bild*), os trabalhos de Klee não se põem mais “diante-de” um contraposto previamente dado (*vorgegebenes Gegenüber*); não podendo ser interpretados figurativa ou objetivamente, eles “parecem trazer consigo o mundo todo” (Heidegger, 1956 *apud* Schuback, 2017, s.p.). Heidegger nunca explicou, entretanto, por que as telas não-figurativas de Klee são tão mais revolucionárias do que as de outros artistas seus contemporâneos, a princípio tão importantes quanto ele para a história da arte moderna, e por que há “metafísica” na arte não-figurativa desses últimos e não na obra não-figurativa de Klee.

Heidegger foi convidado a escrever um ensaio mais aprofundado sobre Klee, mas recusou a tarefa (Seubold, 2013, p. 177). Ele só volta a tematizar as artes visuais (*bildende Kunst*) na conferência “A arte e o espaço” (*Die Kunst und der Raum*), ministrada em 1969 (Heidegger, 1990, pp. 269-276; Heidegger, 1969 pp. 1-9), na qual se limita, contudo, a tratar somente da escultura (*die Plastik*). O objetivo era “examinar o entrelaçamento entre arte e espaço em seu jogo recíproco” (Heidegger, 1990, p. 269, tradução nossa), mas Heidegger se detém muito mais na ques-

XXVIII “Arte de hoje: surrealismo = metafísica; arte abstrata = metafísica; arte não figurativa (destituída de objetos) = metafísica” (Heidegger, 1956 *apud* Schuback, 2017, s.p.).

tão do espaço – pensado a partir da experiência do lugar (*Ort*) e da vizinhança (*Gegend*)^{XXIX} (Heidegger, 1990, p. 273) – do que no seu jogo recíproco com a arte. O próprio autor admite, no final, que seu texto não leva muito longe a análise da escultura como gênero específico das artes visuais, e tampouco o faz com suficiente clareza (Heidegger, 1990, p. 275). Como era de se esperar, a reflexão parte da “escuta da língua” e não de uma possível experiência sensorial ou cinestésica com a obra escultórica: “Tentemos ouvir a linguagem. Do que se fala na palavra espaço?” (Heidegger, 1990, p. 272, tradução nossa). Segue-se uma meditação sobre o verbo “espaçar” (*räumen*), que Heidegger identifica a *roden* (arrancar, capinar, desmatar), tendo em vista “desbastar a selva” (*die Wildnis freimachen*) e assim fornecer o aberto e livre para a colonização (*Siedeln*), isto é, a habitação ou “de-mora” (*Wohnen*) do homem (Heidegger, 1990, p. 273, tradução nossa; Heidegger, 1969, p. 4). Espaçar significa, pois, franquear lugares, introduzindo a localidade (*Ortschaft*) e preparando a de-mora.

Espaçar, pensado em sentido próprio, é franquear os lugares nos quais o destino do homem que de-mora (*wohnenden*) leva à salvação da pátria natal ou à desgraça do apátrida, ou mesmo à indiferença frente a ambos (Heidegger, 1990, p. 272, tradução nossa).

Mais do que isso: “espaçar é abrir os lugares onde um deus aparece, de onde os deuses fugiram (*entflohen*), onde a aparição do divino é longamente procrastinada (*Erscheinen des Göttlichen lange zögert*)” (Heidegger, 1990, p. 272, tradução nossa; Heidegger, 1969, p. 7). Nesse contexto, a escultura é descrita como a “Incorporação (*Verkörperung*) dos lugares que, abrindo e guardando uma vizinhança, reúnem ao redor de si o aberto que proporciona a toda coisa permanência e aos homens de-mora em meio às coisas” (Heidegger, 1990, p. 274, tradução nossa).

XXIX Com os conceitos de lugar e vizinhança, Heidegger almeja, antes de tudo, se contrapor à concepção matemática de espaço das ciências ocidentais (física, geometria, geografia, cosmologia), assim como da filosofia moderna, que o concebe atrelado à consciência subjetiva, opondo a “interioridade do sujeito” à “exterioridade do mundo”.

Enquanto “incorporação de um lugar”, a escultura não se reduz a um mero “volume” cujas superfícies definiriam um interior em oposição a um exterior; ela abrange sobretudo o *vazio* (*der Leere*), mas não no sentido de “falta de preenchimento” ou de “espaço oco” (*Fehlen einer Ausfühlung von Hohl*) (Heidegger, 1990, p. 274, tradução nossa; Heidegger, 1969, p. 8). Como sempre, Heidegger recorre à etimologia: “No verbo *leeren* (esvaziar um conteúdo) fala o *Lesen* (ler) no sentido original de reunião (*Versammelns*), e é isso que impera no lugar (*das im Ort waltet*)” (Heidegger, 1990, p. 274, tradução nossa; Heidegger, 1969, p. 08). Na incorporação escultórica, portanto, o vazio surge como uma “estruturação fundante de lugares” (Heidegger, 1990, p. 275, tradução nossa), isto é, aquilo que “incorpora e põe em obra lugares e com eles franqueia vizinhanças para uma possível de-mora dos homens e a possível permanência das coisas que os circundam e concernem” (Heidegger, 1990, p. 275, tradução nossa).

Pela etimologia do verbo espaçar, Heidegger conclui que “a escultura incorpora a verdade do ser em sua obra instituinte de lugares” (Heidegger, 1990, p. 275, tradução nossa). Não que a verdade do ser dependa da incorporação, adverte o filósofo, afinal, “como dizia Goethe, nem sempre é necessário que o verdadeiro se incorpore, já é suficiente que ele flutue espiritualmente e provoque a consonância” (Heidegger, 1990, p. 275, tradução nossa). Enfim, Heidegger aborda a incorporação plástica pela exaltação da palavra, já que para ele “o espírito da língua é a mais alta e soberana onipresença, de onde cada coisa retira sua origem no vigor e na fecundidade” (1990, p. 47, tradução nossa).

Mas não é só a proeminência da palavra, em detrimento da experiência corporal, que a conferência *Kunst und raum* salienta e corrobora; nela também reaparecem antigos temas, caros ao pensamento heideggeriano, que, no entanto, pouco ou nada o aproximam de uma poética propriamente visual ou plástica. A menção à habitação (de-mora) e à vizinhança; à capina de um solo selvagem; à pátria natal e ao divino ou sagrado vem somar-se ao enaltecimento, em diversos outros textos, da autenticidade da vida rural; das raízes e do elemento telúrico; da simplicidade camponesa e da nobreza do trabalho agrário. Juntamente com as ideias

ultraconservadoras de solo pátrio (*heimatlich Grund*) e de tradição^{xxx}, essas imagens refletem fetiches sentimentais, morais e ideológicos que sem dúvida impedem Heidegger de se abrir verdadeiramente para a experiência visual, plástica ou pictórica, como demonstrou a crítica de Schapiro. Tais imagens são certamente formas de Heidegger reforçar a necessidade de o homem se libertar de uma cultura dominada pela “vontade de poder” e pelo “cérebro técnico-tecnológico” (1975, p. XIX, tradução nossa) – expressões máximas do esquecimento do ser –, mas servem também para a idealização e a mistificação da vida provinciana do sul da Alemanha onde o filósofo nasceu, e, principalmente, para manter vivo o arquétipo poético romântico dos séculos XVIII e XIX, com o qual Heidegger se identifica muito mais do que com a cultura e a arte de seu tempo. Vale notar que o imaginário antitecnicista e ultraconservador do filósofo da Floresta Negra integra-se perfeitamente à atmosfera política e cultural da Alemanha após o fim da Primeira Guerra, dominada pela vulgarização das teses de Oswald Spengler contra “a alienação e o desenraizamento do solo natal” (Bourdieu, 1989, p. 23); pelos romancistas *völkisch* que glorificavam a vida provincial e o retorno à natureza; pelos ensinamentos do *Heimatkunde* que exaltavam a terra etc. etc., todos eles representantes do “novo romantismo” e, em especial, da chamada “ideologia revolucionária conservadora” (Bourdieu, 1989, p. 28).

XXX Seleccionamos alguns exemplos textuais dessa característica ultraconservadora e, por assim dizer, “patriótica” do pensamento heideggeriano: “A obra de arte abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio” (Heidegger, 2019, p. 38). “Pela experiência e história humanas, todo o essencial e o grande só podem ter surgido quando o homem tinha uma pátria e estava arraigado a uma tradição. A literatura atual é em grande parte destrutiva” (Heidegger, 2019, p. 38). “O poeta quer dizer: lá onde uma obra humana, verdadeiramente vigorosa e sadia, deve se formar e se perfazer, é a partir das profundezas do solo natal que o homem deve poder se elevar ao éter” (Heidegger, 1990, p. 138, tradução nossa). “A ligação interna de meu trabalho com a Floresta Negra e com seus homens baseia-se num enraizamento (*Bodenständigkeit*) centenário e insubstituível em terreno suíço-alemão” (Heidegger, “Warum bleiben wir in der Provinz?” *apud* Bourdieu, 1989, p. 44). “Quando os enigmas se acotovelam e nenhuma saída se anuncia, o caminho do campo oferece boa ajuda: silenciosamente acompanha nossos passos na sinuosa vereda, através da amplidão da terra agreste” (Heidegger, 1969b, p. 68).

Heidegger vê a pintura pós-impressionista de Van Gogh através do véu de suas visões românticas sedimentadas, as quais, obviamente, também lhe bloquearam o acesso à arte moderna. Na sua última entrevista, concedida ao jornal *Der Spiegel* em 1966 (Heidegger, 1996b)^{XXXI}, quando perguntado se ainda considerava a arte moderna “destrutiva” como havia feito anteriormente, Heidegger responde que continuava sem entender que tipo de “orientação” essa arte seria capaz de promover, permanecendo para ele “obscuro onde a arte moderna vê o próprio da arte ou pelo menos o busca”. Assim como já havia defendido na conferência *Der Satz vom Grund*, de 1957 (Heidegger, 1996a), o filósofo ressalta, nessa última entrevista, a íntima conexão entre a arte moderna, a metafísica e a técnica, reforçando sua suspeita quanto ao niilismo inconfesso da primeira: na conferência de 1957, a arte moderna havia sido comparada à ciência da era atômica porque ambas não têm mais objetos, além de estarem inseridas no mesmo movimento metafísico planetário “ainda inteiramente submetido à potência do princípio de razão suficiente formulado por Leibniz” (Heidegger, 1996a, pp. 100-101, tradução nossa). Embora no mundo da energia atômica, tal como no da arte moderna, não haja mais “possibilidade de objetivação”, o *principium rationis* ainda persevera neles em sua máxima potência, comprovando que “a metafísica moderna continua em pleno vigor na base de tudo que é e pode ser” (p. 19, tradução nossa).

Que numa semelhante época, a arte se torne sem-objeto (*Gegenstandlose*) é uma prova da regularidade histórica de uma tal arte e isto sobretudo quando ela mesma compreende que suas produções não podem mais ser obras, e sim algo para o qual ainda falta a denominação apropriada. O fato de que a arte contemporânea seja apresentada em exposições tem mais relação com o potentíssimo princípio de razão, com o princípio da razão que é preciso fornecer, do que poderíamos pen-

XXXI Nessa entrevista, concedida a Rudolf Augstein e George Wolff em 23 de setembro de 1966 e publicada com o título “Somente um Deus pode nos salvar” (*Nur noch ein Gott kann uns retten*) – frase pronunciada pelo filósofo na ocasião –, Heidegger concordou em discutir seu passado político, desde que a entrevista fosse publicada postumamente. De fato, ela foi publicada cinco dias após sua morte, em 31 de maio de 1976.

sar inicialmente (Heidegger, 1996a, pp. 100-101, tradução nossa).

Para Heidegger, a arte moderna é destrutiva e niilista porque é uma manifestação da era atômica, isto é, do paroxismo da técnica, que ameaça particularmente o enraizamento das obras humanas na terra natal.

REFEPRÊNCIAS

- BORNHEIM, Gerd. *Dialética. Teoria e práxis*. Rio de Janeiro: Globo, 1983.
- BORNHEIM, Gerd. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A ontologia política de Martin Heidegger*. Tradução Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1989.
- CASANOVA, Marco Antonio. *Compreender Heidegger*. Petrópolis: Vozes, 2020.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução J. T. Costa, Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1960.
- HEIDEGGER, Martin. *Die Kunst und der Raum*, Edição bilíngue (alemão/italiano). Trad. de I. De Gennaro, G. Zaccaria, 1969. Disponível em: https://www.eudia.org/wp-content/uploads/Lettura-24_Heidegger_Die-Kunst-und-der-Raum.112-1.pdf. Acesso em: 05 nov. 2023.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Tradução Emmanuel Carneiro Leão, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969a.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o problema do ser. O caminho do campo*. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1969b.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica?* Tradução Ernildo Stein. In: *Os pensadores*, São Paulo: Abril, 1973, pp. 35-44.
- HEIDEGGER, Martin. *Poetry, language, thought*. Tradução Albert Hofstadter. New York: Harper Colophons, 1975.
- HEIDEGGER, Martin. *Existence and Being*. Tradução Werner Brock. South Bend: Regnery/Gateway, 1979.
- HEIDEGGER, Martin. *Questions I et II*. Tradução Jean Beaufret, Walter Biemel, Lucien Braun, Henry Corbin, François Fédier, Gérard Granel, Michel Haar, Dominique Janicaud, Roger Munier, André Préau, Alphonse de Waelens. Paris: Gallimard, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Questions III et IV*. Tradução Jean Beaufret, François Fédier, Julien Hervier, Jean Lauxerois, Roger Munier, André Préau, Claude Roëls. Paris: Gallimard, 1990.

HEIDEGGER, Martin. *Le Principe de Raison*. Tradução André Préau. Paris: Ed. Gallimard, 1996a.

HEIDEGGER, Martin. *Entrevista del Spiegel a Martin Heidegger*, Tradução Ramón Rodríguez. Tecnos, Madrid, 1996b. Disponível em: <http://www.pileface.com>. Acesso em: 15 jul. 2022.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback, 2017. Disponível em: <https://filosofiaepatri-monio.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/03/martin-heidegger-construir-habitar-pensar.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: 70, 2019.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução Marcia S. Cavalcante, Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La structure du comportement*. Paris: Presses Universitaire de France, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l' invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non-sens*. Paris: Nagel, 1966.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Résumés de cours*. Paris: Gallimard, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Existence et dialectique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Notes de cours*. Paris: Gallimard, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RICHIR, Marc. Le sens de la phénoménologie dans Le Visible et l'invisible. *Revue Esprit*, juin 82/21. 1982 Disponível em: <https://esprit.presse.fr/article/richir-marc/le-sens-de-la-phenomenologie-dans-le-visible-et-l-invisible-2668>. Acesso em: 21 jun. 2023.

RICHIR, Marc & TASSIN, E. (org.) *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*. Grenoble: Ed. Jérôme Millon, 1992.

Schapiro, M. (1968). The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh. In: Simmel, M.L. (eds). *The Reach of Mind*. Springer: Berlin, Heidelberg. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-662-40265-8_14.

SCHUBACK, Marcia de S.C. Os fragmentos de Heidegger sobre Paul Klee, 17 de agosto de 2017. Disponível em: <https://pessoapessoa.blogspot.com/2017/08/os-fragmentos-de-heidegger-sobre-paul.html>. Acesso em: 08 jun. 2023.

Recebido em 25 de setembro de 2024

Aprovado em 07 de novembro de 2024

Publicado em 13 de dezembro de 2024