

Literatura e historicidade em Merleau-Ponty

Rafael Zambonelli Nogueira*

Resumo: Neste artigo, pretendemos compreender a relação entre literatura e historicidade em Merleau-Ponty. Para isso, devemos, em primeiro lugar, analisar de que maneira o filósofo concebe a linguagem, já que, a partir de sua interpretação de Saussure, compreenderemos como é possível pensar uma historicidade que se forma por meio da fala. Em segundo lugar, analisaremos o fenômeno da expressão propriamente artística, especialmente a literatura, no qual a historicidade poderá ser pensada de maneira mais ampla. Por fim, tentaremos dar breves indicações de como a literatura, compreendida sob esse viés, pode contribuir para uma teoria da história em geral.

Palavras-chave: Merleau-Ponty; literatura; historicidade; expressão; instituição

Littérature et historicité chez Merleau-Ponty

Résumé: Notre but dans cet article est de comprendre le rapport entre la littérature et l'historicité chez Merleau-Ponty. Pour y parvenir il nous faudra d'abord analyser la manière dont le philosophe conçoit le langage, à partir de son interprétation de Saussure qui nous permet de comprendre comment la pensée d'une historicité se formant par la parole est possible. Dans un second temps il nous faudra analyser le phénomène de l'expression artistique, en particulier celle de la littérature. C'est ainsi qu'il nous sera possible de penser l'historicité d'une façon plus vaste. Nous essayerons finalement de donner de brèves indications sur la contribution que la littérature ainsi comprise est à même d'offrir à une théorie de l'histoire en général.

Mots-clés: Merleau-Ponty; littérature; historicité; expression; institution

*Graduando em Filosofia pela USP. E-mail: rafael.nogueira@usp.br

As palavras e formas de uma língua não são signos unívocos aos quais corresponderiam, pontualmente, significações determinadas, ideias ou coisas. Se assim fosse, a própria comunicação seria uma aparência — pois, no fim das contas, os signos apenas despertariam naquele que lê ou escuta ideias que ele já possui em seu espírito, de sorte que nada seria *comunicado* e nenhuma significação nova seria possível. Da mesma forma, não é possível reduzir o sentido de uma palavra a um conjunto de acasos historicamente reunidos — pois, se é verdade que os sentidos das palavras se formam historicamente de modo contingente, resta que nós *falamos* e “há sentido para nós que herdamos palavras tão usadas e expostas pela história aos deslizamentos semânticos os menos previsíveis”¹. Assim, a partir do momento em que deixamos de falar para teorizar a linguagem, esta se apresenta como paradoxo. Se, por um lado, encontramos nela um sentido — sem o que não haveria fala —, resta que ele não se deixa traduzir em uma significação ideal separada de seus meios de expressão; se, por outro lado, há uma contingência — sem o que não haveria uma historicidade da linguagem —, resta que o sentido não se perde em uma miríade de acasos.

Ora, é justamente a possibilidade de dar conta desse paradoxo que Merleau-Ponty enxergará nas teorias de Saussure, uma vez que, segundo a interpretação do fenomenólogo, Saussure estabelece as bases para que se possa compreender um sentido historicamente constituído da linguagem, atando a lógica à contingência. O signo tomado isoladamente não significa rigorosamente nada: ele marca uma distância em relação aos outros signos, ele é *diacrítico*. O significado não é, então, uma entidade separada que os signos buscariam traduzir na linguagem, mas é engendrado pelas oposições que se instauram entre os termos de uma língua — há, pois, uma primazia do todo da linguagem em relação às partes, já que é somente na relação opositiva entre os

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 2008, p. 32.

termos que pode emergir um significado. Não se trata, porém, da totalidade registrada pelos dicionários, tampouco de uma totalidade lógica: trata-se, diz Merleau-Ponty, de uma unidade de *coexistência*, aberta, na qual “as partes aprendidas valem desde o início como todo e os progressos se farão menos por adição e justaposição que pela articulação interna de uma função já completa à sua maneira”². Desde então, a fala opera uma diferenciação no sistema linguístico, a criança adquire, com as primeiras oposições fonemáticas, um estilo de expressão, um princípio de diferenciação mútua dos signos — não há, na língua, qualquer positividade anterior à atividade de diferenciação, ou melhor, não há positividade em absoluto, a língua é feita de diferenças sem termos.

Essa breve descrição corresponde àquilo que Saussure denomina ordem *sincrônica* da língua e que em Merleau-Ponty será identificada à fala: trata-se de um sistema aberto — sistema porque nele opera uma lógica interna de arranjo dos signos, aberto porque ele é temporal, confunde-se com o campo de presença, trazendo, assim, um passado e antecipando um futuro. É esse caráter temporal da sincronia que nos leva à ordem *diacrônica* da linguagem, ou seja, a história das mudanças ocorridas na língua, dos deslizamentos semânticos, da formação de novas palavras etc.. Desde então, se a sincronia para Saussure consistia em um “estado”, um “corte instantâneo” na linguagem que nos revelava sua lógica atual, ao passo que a diacronia se apresentava como sucessão de acasos, então por meio da temporalização da ordem sincrônica Merleau-Ponty poderá superar o interdito do linguista e estabelecer a *relação dialética* entre as duas ordens — o que será essencial para seu projeto de compreensão da gênese do sentido. Há entre elas um duplo envolvimento: de um lado, a sincronia envolve a diacronia, uma vez que o passado da linguagem foi um dia presente e, portanto, um sistema sincrônico, de sorte que essa sistematicidade deve ser encontrada também em seu desenvolvimento; de outro lado, a diacronia envolve a sincronia, uma vez que a primeira comporta acasos que devem ser incorporados à segunda, ou seja, que a sincronia não pode consistir em um

² Id., *Signes*. Paris: Gallimard, 2001, p. 64.

sistema fechado, mas deve ter uma abertura pela qual os acasos são integrados à sua lógica interna.

Que significado pode ter esse duplo envolvimento? Em primeiro lugar, é preciso notar que a relação entre sincronia e diacronia assim concebida desfaz a contradição entre o sentido e a contingência, à medida que, concebendo a linguagem como sistema aberto, torna-se agora possível compreender ao mesmo tempo que a linguagem tenha um sentido atual e que esse sentido seja formado historicamente de modo contingente. O sistema sincrônico não se fecha sobre si mesmo, suas significações não são idealidades unívocas, de modo que há no funcionamento atual da linguagem um sentido operante no qual novas significações e novos meios de expressão estão em “incubação” a partir das relações que se vão cavando no próprio sistema atual: há um “momento fecundo da língua que transforma um acaso em razão”³ e que é operado precisamente pela *fala*. Neste momento, a partir de uma intenção de comunicação os acasos e as formas gastas de uma língua são retomados pelos sujeitos falantes e transformados em um novo meio de expressão, uma nova significação emerge no interior das relações já estabelecidas. Não se trata de fixar um instante preciso em que isso ocorre, trata-se, ao contrário, de um momento denso em que, depois das transformações que advirão na língua nela permanecerem em “incubação”, elas acabam por tornar-se explícitas e constituem um novo meio de expressão para a comunidade de sujeitos falantes — como, por exemplo, a passagem do latim para o francês⁴.

Disso decorrerá também uma *opacidade* da linguagem: se o significado é produzido pela atividade de diferenciação dos signos, se o sistema linguístico é aberto, então devemos dizer, em primeiro lugar, que a gênese do sentido jamais se termina, de modo que as significações produzidas pela fala não são jamais transparentes e vislumbramos aqui uma historicidade da verdade uma vez que ela é inseparável do contexto simbólico em

³ Id., *La prose du monde*, p. 49.

⁴ Cf. Id., *Signes*, p. 67.

que emerge. Mas devemos também dizer, em segundo lugar, que o sentido não é transcendente nem imanente aos signos. Habitualmente, diz-se que o sentido é transcendente aos signos na medida em que o que eles exprimem é algo, por princípio, exterior a eles — as “coisas mesmas” ou o pensamento —, ao mesmo tempo em que se diz que ele lhes é imanente na medida em que cada signo tem o *seu* sentido, é um índice que traduz um pensamento ou uma coisa determinados. Ora, o equívoco aqui está em postular uma linguagem anterior à própria linguagem. “O sentido é o movimento total da fala e é por isso que nosso pensamento se arrasta na linguagem. É por isso também que ele a atravessa como o gesto ultrapassa seus pontos de apoio”⁵. Assim, o sentido não é transcendente aos signos porque o próprio pensamento se realiza na linguagem, o sentido nasce da relação lateral entre os signos que os torna significantes. Ao mesmo tempo, ele não é imanente porque as significações não estão realmente contidas nos signos, elas são, ao contrário, “os polos de um certo número de atos de expressão convergentes que imantam o discurso sem ser propriamente dadas por sua própria conta”⁶. O sentido é, segundo a fórmula husserliana, um transcendente imanente: ele é transcendente pois não está contido nos signos, mas é imanente pois não é algo separado do conjunto de signos que o exprime. Ora, se afastamos a ideia de expressão como adequação a uma realidade que lhe é exterior, isso significará que não pode haver expressão completa e que “toda linguagem é indireta ou alusiva, é, se se quiser, silêncio”, de modo que a expressão é “uma operação da linguagem sobre a linguagem que subitamente se descentra em direção ao seu sentido”⁷.

Devemos, contudo, precisar o conceito de expressão. A partir do exemplo de Saussure, Merleau-Ponty diz que nossa língua nos dá a impressão de exprimir totalmente: em relação, por exemplo, ao inglês que diz “*the man I love*”, a frase em português “o homem *que amo*” parece exprimir de maneira mais completa, uma vez que o inglês subentende o

⁵ Id., *Ibid.*, p. 69.

⁶ Id., *Ibid.*, p. 145.

⁷ Id., *Ibid.*, pp. 70, 71.

relativo. Ora, mas para o inglês sua expressão é tão completa quanto a portuguesa. Dizer que o inglês subentende o relativo não é falar inglês, mas falar português em inglês:

nada é subentendido na frase inglesa, desde o momento em que ela é compreendida — ou melhor, *há apenas subentendidos em qualquer língua, a ideia mesma de uma expressão adequada, a de um significante que viesse recobrir exatamente o significado*, enfim, a de uma comunicação *integral* são inconsistentes⁸.

Há, portanto, um *excesso* do significado face ao significante que é, todavia, tornado possível pelo próprio arranjo dos significantes. A linguagem se ultrapassa em direção ao sentido que ela mesma produziu e essa é exatamente a sua virtude, a de fazer-se esquecer, dissimular sua operação criativa em benefício do sentido que é aí engendrado. Daí que tenhamos, ao falar, a impressão de ter havido uma adequação, porque algo foi efetivamente dito e compreendido. Para o sujeito que exprime, diz Merleau-Ponty, há inicialmente uma intenção significativa que é apenas um vazio determinado e que deve, para que o próprio sujeito que exprime tome consciência dela, encarnar-se na fala. Assim, para conhecer-se, a intenção significativa deve buscar para si um equivalente no sistema linguístico atual, no conjunto de significações disponíveis no interior de uma língua e de uma cultura. Enquanto vazio determinado, essa intenção deverá realizar certo arranjo nos instrumentos já significantes da linguagem, descentrar o sistema linguístico para em seguida centrá-lo novamente e, no interior das significações já disponíveis, ancorar uma significação inédita que será compreendida pelo interlocutor. Tais significações, por sua vez, “se tornaram disponíveis quando foram, em seu tempo, *instituídas* como significações às quais posso ter recurso, que eu *tenho* — por uma operação expressiva da mesma espécie”⁹. Assim, a operação expressiva é aquela que retoma ao mesmo tempo em que ultrapassa as significações *sedimentadas* no mundo cultural, aquela que opera uma torção no sistema atual e faz com que ele diga o que jamais disse. Essa nova significação não estava contida realmente no sistema linguístico

⁸ Id., *La prose du monde*, p. 42.

⁹ Id., *Signes*, p. 147.

atual, foi preciso torcê-lo expressivamente, a partir daquele trabalho da linguagem sobre a linguagem, para que nele se ancorasse uma significação nova. Desde então, essa significação se torna uma *aquisição* da cultura, sedimenta-se no sistema linguístico e torna-se disponível para todos.

Isso nos conduz, por fim, a uma distinção entre dois usos da linguagem: um uso empírico e um uso criador. O uso empírico da linguagem é aquele que se alimenta do uso criador, uma vez que lida com as significações instituídas pela criação expressiva. Reciprocamente, o uso criador também se alimenta do uso empírico, pois é por meio de uma operação sobre a linguagem instituída que ele pode exercer-se. A fala criadora, oblíqua e autônoma, é aquele trabalho da linguagem sobre a linguagem que deposita nela significações novas, as quais, uma vez sedimentadas, dissimulam seu processo de produção e nos dão a ilusão de significar diretamente uma coisa ou um pensamento.

*

Estamos ainda longe de esgotar o fenômeno da expressão. Esboçamos, nesse primeiro momento, apenas suas linhas gerais. Para aprofundar nossa análise, devemos agora tratar da expressão artística, uma vez que aqui a operação *criativa* da linguagem se apresenta de maneira mais evidente do que em seu uso cotidiano.

Em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty vai trabalhar a ideia de expressão criadora, especialmente por meio do paralelo entre pintura e linguagem, a partir de uma discussão das ideias de Malraux. Em primeiro lugar, o fenomenólogo buscará criticar o “dualismo” de Malraux que opunha pintura clássica e moderna remetendo a primeira à representação da natureza e a segunda à expressão da individualidade do artista — a pintura clássica consistiria, então, na pura objetividade e a moderna na pura subjetividade. Ora, a própria perspectiva geométrica, diz Merleau-Ponty, pela qual se buscava uma cópia fiel da natureza tal qual ela se dá ao nosso olhar

não se reduz à mera representação: ela é, ao contrário, já uma *invenção* que passa para a tela uma realidade inteiramente dominada por uma síntese espontânea que nosso olhar apenas esboça. A perspectiva é apenas uma das maneiras que o homem inventou para interpretar o mundo percebido, de sorte que, buscando representá-lo, o pintor clássico já operava em seu trabalho uma *metamorfose*. Assim, se o fato de a pintura moderna negar a representação da natureza e assumir-se como criação era o que permitia a Malraux interpretá-la como retorno ao subjetivo, então será necessário repensar tal oposição, uma vez que agora a pretensa objetividade da pintura clássica aparece também como criação. O que, para Merleau-Ponty, distingue a arte moderna da arte clássica é que aquela põe o problema da comunicação sem a mediação de uma evidência objetiva: trata-se, para ela, de uma significação que não visa mais um objeto dado, mas cria e institui, ela mesma, o seu objeto; o problema que ela põe é, enfim, “como nos instauramos no universal pelo que temos de mais próprio”¹⁰.

Assim, o que devemos compreender é que na arte moderna “o que o pintor põe no quadro não é o si imediato, a nuance mesma do sentir, é seu *estilo*, e ele tem de conquistá-lo menos em suas próprias tentativas que na pintura dos outros ou no mundo”¹¹. O estilo não é, como queria Malraux, um “esquema interior” que o artista possui de ponta a ponta, limitando-se a passá-lo para o quadro, pois, se assim fosse, não se vê o porquê do artista pintar, já que a significação do quadro já estaria pronta em sua interioridade. Malraux, diz Merleau-Ponty, não consegue aqui instalar-se na própria *operação* do estilo, ele o observa do exterior como algo já feito e perde de vista que o estilo surge, à revelia do próprio artista, em seu trabalho de interrogação do mundo e da pintura, no contato do pintor com o mundo: há, diz Merleau-Ponty, um momento fecundo em que o estilo germina na superfície de sua experiência, “em que um sentido operante e latente encontrou para si emblemas que deviam entregá-lo e torná-lo

¹⁰ Id., Ibid., p. 84.

¹¹ Id., Ibid.

manejável para o artista ao mesmo tempo em que acessível aos outros”¹². Trabalhando sobre a linguagem pictural, o artista exprime seu comércio com o mundo visível — e é aí, enquanto sentido esparso em sua experiência, que surge o estilo. Não se trata de dizer que o artista encontra o estilo já pronto no mundo, mas que, em meio à sua interrogação do visível, o estilo é motivado por este, uma vez que *a própria percepção* já estiliza, ela enforma a experiência segundo figuras e fundos, normas e desvios, funcionando também como sistema diacrítico¹³. Assim, comenta Merleau-Ponty, uma mulher que passa não é para mim um “manequim colorido”, mas uma expressão individual, sentimental, uma maneira de ser que aparece no próprio andar, como uma variação notável da norma do andar. E, se sou pintor, não será apenas um valor vital ou sensual que passará para o quadro, mas “o emblema de uma maneira de habitar o mundo, de tratá-lo, de interpretá-lo pelo rosto como pela vestimenta, pela agilidade do gesto como pela inércia do corpo, enfim, de certa relação com o ser”¹⁴. Há uma lógica alusiva do mundo que o pintor interroga e, por meio de uma “deformação coerente”, exprime no quadro — a pintura se realiza como trabalho do pintor sobre seu contato com o mundo e sobre o trabalho já realizado pelos outros pintores. O pintor retoma a percepção do mundo para ultrapassá-la em direção a outro sistema simbólico, de modo que, finalmente, “o estilo é, em cada pintor, o sistema de equivalências que ele se constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da 'deformação coerente' pela qual ele concentra o sentido ainda esparso em sua percepção e fá-lo existir expressamente”¹⁵.

Como compreender esse estilo que se forma à revelia do artista? Para resolver essa questão, Merleau-Ponty se apropriará da teoria do implexo, de Paul Valéry, enquanto um sistema de poderes que vai se sedimentando em nós a partir de nosso comércio com o mundo e com os outros. Há na expressão, diz Merleau-Ponty, uma relação de troca entre a intenção muda e aquilo que dizemos, na medida em que a intenção, fazendo-se

¹² Id., *Ibid.*, p. 85.

¹³ Cf. Id., *Le monde sensible et le monde de l'expression*. Genebra: MetisPresses, 2011, pp. 117-8.

¹⁴ Id., *Signes*, p. 87.

¹⁵ Id., *Ibid.*, p. 88.

linguagem dada, se ancora nela, ao passo que a linguagem dada renova-se pela redistribuição de seus valores verbais. Essa operação não está fundada em uma posse intelectual da linguagem, assim como a fixação de uma única imagem na visão binocular não está fundada em conhecimentos de óptica geométrica. Trata-se, ao contrário, de uma operação espontânea, uma polarização da fala pelo que há por dizer que independe de nossa vontade deliberada de dizer isto ou aquilo e que não supõe, e mesmo torna impossível, um conhecimento prévio do sentido que será expresso nesse novo arranjo do aparelho linguístico. Assim, aquilo que em nós sustenta essa operação, e que não é nem ideia nem vontade, é o *implexo*, potência que se constitui através de nosso contato com o mundo: “[o implexo] é o que em nós é capaz de responder a solicitações de uma maneira que não nos acreditaríamos capazes”¹⁶. O sentido não pode ser diretamente apreendido: como dissemos, há um momento fecundo em que o estilo germina na experiência, em que o sentido latente encontra para si emblemas. É por isso que Merleau-Ponty, descrevendo a operação do implexo, diz que encontramos um “pedaço” da obra que queríamos, ou que selecionamos os dados segundo uma ideia que não conhecemos ainda, que se manifesta antes como *falta* que guia o trabalho do escritor. É a partir desse “pedaço” que o todo se cristaliza, pois ele traz implicitamente *horizontes* de sentido, ele já esboça a convergência dos elementos da obra em direção a uma significação que imanta o tecido linguístico e guia a torção expressiva que fará emergir, finalmente, essa significação. O implexo, assevera Merleau-Ponty,

é a operação de um sentido que ainda não está tematizado, liberado, posto para si e que, no entanto, seleciona todas as solicitações, responde aos acasos em razão do que eles dizem de implícito, compreende todas as alusões — age como se ele soubesse o que, contudo, só saberá em consequência de todas essas operações¹⁷.

Ora, se o estilo se forma à revelia do autor, se a noção de implexo nos leva a afastar tanto a vontade quanto o pensamento como princípio da criação, então é preciso reconhecer

¹⁶ Id., *Recherches sur l'usage littéraire du langage*. Genebra: MetisPresses, 2013, p. 131. (Grifos do autor).

¹⁷ Id., *Ibid.*, p. 133. (Grifos do autor).

uma *espontaneidade* da expressão criadora: “é preciso, portanto, deixar viver a linguagem. Deixar-se viver nela”¹⁸. Isso não significa, é claro, que o autor seja um *medium* por meio do qual uma linguagem eterna se traria à expressão, tampouco um retorno às doutrinas românticas da inspiração. O que está em questão aqui é o fato de que a obra, o sentido, não são criados pelo autor como se ele os *possuísse* intelectualmente e apenas transpusesse para a linguagem isso que em seu espírito já está pronto — ao contrário, é um *sentido em gênese* que guia o trabalho do autor sobre sua experiência e sua linguagem, trabalho que é, para o próprio autor ocupado em sua interrogação, obscuro. Uma vez que a linguagem se constitui como sistema diacrítico, “a fala se desenrola sempre sobre fundo de fala, ela jamais é senão uma dobra no imenso tecido da fala”¹⁹, assim como, na percepção, a figura se destaca de um fundo diferenciando-se dele. Resta que a coisa percebida não se esgota no perfil pelo qual ela me aparece, ela é inesgotável na medida em que possui horizontes indeterminados pelos quais ela reenvia ao fundo do qual se diferencia, constituindo um jogo de remissões através do qual é engendrado o sentido perceptivo — o que se deve à lógica *expressiva* ou *alusiva* do mundo, expressão definida como “a propriedade que tem um fenômeno, por seu agenciamento interno, de fazer conhecer um outro que não é ou mesmo jamais foi dado”²⁰. Assim, se a fala é uma dobra no tecido da fala, se ela só se realiza diferenciando-se desse fundo, então a própria linguagem enquanto sistema se revela expressiva, ela é o horizonte de sentido ao qual remete a fala atual e que é por ela retomado. Compreende-se, então, que o autor não domine a sua fala, que ela seja espontânea e, como a coisa percebida, inesgotável.

Ainda que o autor não domine a sua fala, que ela seja uma espontaneidade que lhe ensina seus pensamentos e preenche sua intenção significativa inicialmente vazia, é verdade, também, que ele não pode *se ler*, assim como o pintor não pode contemplar os

¹⁸ Id., *Ibid.*, p. 76.

¹⁹ Id., *Signes*, p. 68.

²⁰ Id., *Le monde sensible et le monde de l'expression*, p. 48.

seus quadros. O artista, ocupado em sua interrogação do mundo, exprime o sentido que se desenha em sua experiência para comunicá-lo — afinal, o problema que a arte moderna coloca é o da comunicação, a relação entre o individual e o universal sem a mediação de uma evidência objetiva. Assim, é apenas nos outros que a expressão se torna verdadeiramente significação, que a obra vai realizar-se efetivamente: pois o escritor, se ele não tem atrás de si um universal já feito, não sabe *o que* ele escreve, ele está justamente *em via de* fazer a universalidade e depende, portanto, dos outros para que ela se estabeleça e para que a obra se torne visível. O escritor “não pode se ler, *i.e.* receber-se como um outro, ver sua obra sobre o fundo dos outros possíveis, como o faz o leitor, enquanto ele é esse possível. Ele faz livros, ele não faz sua obra”²¹. Assim, o autor, a obra e o leitor se realizam no mesmo momento, pois a obra se constitui através do entrecruzamento de diversos implexos — há um jogo expressivo na obra que faz seu sentido enquanto estilo, isto é, princípio único de diferenciação do sistema linguístico, de modo que, para além daquilo que o autor quer dizer, há horizontes de sentido, possíveis que permanecem ali latentes e que podem ser desdobrados pelo leitor uma vez que ele participa desse trabalho pela leitura.

Quem é esse leitor? Segundo Merleau-Ponty, “outrem para quem se escreve é outrem recriado pelo ato de escrever ou se recriando no contato com o livro”²². Depois de ter lido o livro, diz Merleau-Ponty, é verdade que ele existe para mim como um indivíduo único para além das páginas e letras que estavam diante de mim e que é a partir do todo que eu compreendia cada frase, cada cadência, a ponto de ter o sentimento, como queria Sartre, de ter criado o livro de ponta a ponta. E, no entanto, esse sentimento só pode ocorrer *post festum*, à medida que a virtude da operação expressiva é justamente nos lançar ao que ela significa e dissimular-se como produção dessa significação. Assim, começo a ler preguiçosamente, mas há um momento em que, como dizia Sartre, a leitura “pega” — e é esse o momento da expressão, “aquele em que a relação se inverte, em que o

²¹ Id., *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, p. 81. Grifos do autor.

²² Id., *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, p. 83.

livro toma posse do leitor”²³. No começo, eu trazia meu conhecimento da linguagem, suas significações adquiridas e disponíveis — havia, pois, um terreno comum entre mim e o escritor, sem nenhum mistério. Porém, no momento em que a leitura “pega”, tudo se passa como se o escritor, tendo-se instalado em meu mundo, desviasse insensivelmente os signos de seu sentido habitual e esse novo arranjo do sistema linguístico me arrastasse para uma significação nova, para algo que nunca foi dito, me instalasse em seu mundo. Daí que a expressão seja justamente uma *inversão* espontânea na relação entre o leitor e o livro: se, inicialmente, o leitor pensava possuir a linguagem enquanto conjunto de significações dadas, quando a expressão se realiza ele é descentrado, o sistema linguístico se desestabiliza e, ao organizar-se novamente secretando um sentido novo, o leitor é tragado para o interior dessa nova organização, essa nova modulação da linguagem se estabelece em seu espírito como uma significação doravante disponível para ele. Assim, a torção expressiva operada pelo autor no sistema linguístico transforma o leitor e o torna capaz de compreendê-lo. Depois, diz Merleau-Ponty, tudo se passa como se não tivesse havido linguagem — pois essa é a virtude da linguagem. Por isso, podemos dizer que o leitor, embora dê visibilidade à obra e faça com que ela exista enquanto obra, é *formado* por ela, uma vez que, a partir do trabalho da leitura, ele passa a contar com um novo meio de expressão e é por meio dos valores que a própria obra institui que ela será julgada pelo público. Uma vez que a obra não é mera transmissão de ideias, mas a operação de um estilo, que a obra contém, assim, um horizonte indefinido de significações, a leitura de um autor é como que a aquisição de um novo órgão, de uma nova maneira de ver, de um valor diacrítico capaz de nos conduzir, doravante, para além do que disse o autor.

O artista, como vimos, está sempre imerso em seu trabalho de interrogação suscitado pelo mundo e pelas obras do passado, de modo que, para ele, sua obra não está jamais acabada, ela está sempre no futuro. Assim, há uma obscuridade de seu trabalho, o qual não deixa, contudo, de ser orientado por um sentido em formação, por aquilo que há

²³ Id., *La prose du monde*, p. 20.

por dizer, já que há, nesse processo que ocorre à sua revelia, certos índices que impedem que a criação seja pura arbitrariedade. Trata-se sempre, diz Merleau-Ponty, de levar adiante o traço de um sulco já aberto no mundo de sua experiência, de retomar e generalizar um acento, uma inflexão presente apenas como detalhe em obras anteriores, de modo que a questão de delimitar o que é do artista e o que é das coisas, o que ele acrescenta e o que ele retoma do trabalho de outros artistas simplesmente deixa de colocar-se. A deformação coerente operada pelo artista não é um “milagre” que se produziria sem motivo, mas uma *resposta* àquilo que o mundo, o passado, as obras já feitas exigiam e tinham como promessa, como horizonte aberto.

Husserl empregou a bela palavra *Stiftung* (...) para designar inicialmente a fecundidade ilimitada de cada presente que, justamente porque é singular e passa, jamais poderá deixar de ter sido e, portanto, de ser universalmente — mas sobretudo aquela dos produtos da cultura que continuam a valer após a sua aparição e abrem um campo de investigações em que revivem perpetuamente²⁴.

O passado fornece ao artista uma tradição — segundo a definição husserliana: esquecimento das origens —, uma historicidade que ele arrasta atrás de si e continua por meio de seu gesto criativo, o qual reúne em si mesmo um duplo aspecto: por um lado, a criação retoma uma tradição, as significações já sedimentadas e, nesse sentido, está em continuidade com essa tradição; por outro lado, ele introduz nessa mesma tradição uma diferença, produz uma significação nova que será sedimentada nesse sistema simbólico e se tornará disponível para todos aqueles que participam de tal sistema.

A expressão é, assim, um gesto denso, que possui uma espessura temporal: no presente, ele retoma o passado e inaugura um futuro. Daí a ideia de *instituição* (*Stiftung*), enquanto acontecimento que dota a experiência de dimensões duráveis em relação às quais uma história pode ser pensada, abre um *campo*, na medida em que esse

²⁴ Id., *Signes*, p. 95.

acontecimento inaugura e sedimenta um sentido que não é mero resíduo, mas exigência de um futuro, promessa²⁵. Há uma unidade da pintura, como há uma unidade da fala: cada campo se constitui a partir de uma tarefa infinita, uma “ideia” no sentido kantiano. Essa ideia, ao mesmo tempo em que não é possuída por ninguém, estabelece uma teleologia — infinita, presuntiva, de modo que o que se desenvolverá aí não está determinado desde o início: trata-se de uma “universalidade lateral, não de implicação, mas sintética, na sucessão dos pintores como dos escritores”²⁶ — no interior do campo, que só existe efetivamente em cada uma de suas instituições na medida em que estas a *fixam*, embora nenhuma possa fixá-la inteiramente. A expressividade implica um excesso do que há por dizer sobre aquilo que é dito: cada obra, ao retomar o passado e reestruturá-lo, introduz uma diferença, incide na própria ideia, uma vez que opera uma torção em todo o sistema; no mesmo movimento, ela abre um novo futuro, não se fecha sobre si, mas é promessa e exigência de novas obras, de novas tentativas de expressão.

É, portanto, essencial à arte desenvolver-se, isto é, ao mesmo tempo modificar-se e, como diz Hegel, 'retornar a si mesma', portanto, apresentar-se sob a forma de história, e o sentido do gesto expressivo no qual fundamos a unidade da pintura é, por princípio, um sentido em gênese. O advento é promessa de acontecimentos²⁷.

*

É essa compreensão da historicidade dos sistemas simbólicos, como a literatura e a pintura, que, segundo Merleau-Ponty, nos permite desfazer as confusões que permeiam as discussões sobre a história. “Seja para adorá-la ou para odiá-la, concebe-se hoje em dia a história e a dialética histórica como uma Potência exterior”²⁸, isto é, como um

²⁵ Cf. Id., *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*, Paris: Belin, 2003, p. 124.

²⁶ Id., *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, p. 75.

²⁷ Id., *Signes*, p. 112.

²⁸ Id., *Ibid.*, p. 113.

ídolo, secularização de uma concepção rudimentar de Deus: assim como há a “transcendência vertical” de Deus, há a “transcendência horizontal” da história. Desde então, uma vez escolhida a história em vez dos homens, é preciso se dedicar ao advento do homem futuro, do qual não somos sequer o esboço, e renunciar a todo julgamento sobre os meios e a todo julgamento de valor, pois esse futuro justifica o emprego de quaisquer meios, de modo que a ação deve ser pura e simplesmente eficaz em relação à realização do *telos* imposto pela História.

Ora, diz Merleau-Ponty, isso é colocar mal duas vezes o problema: em primeiro lugar, mesmo o cristianismo renuncia a pensar uma “transcendência vertical”, ele é, ao contrário, justamente o reconhecimento de um mistério nas relações entre homem e Deus, como se houvesse uma impotência de Deus sem nós atestada pela encarnação — o homem se torna, assim, o portador privilegiado da transcendência. Em segundo lugar, nenhuma filosofia da história consistiu em escolher entre transcendências, mas ao contrário em *mediá-las*, “em elucidar esse estranho envolvimento que faz com que a escolha dos meios seja já a escolha de um fim, que o si se faça mundo, cultura, história, mas que a cultura pereça ao mesmo tempo que ele”²⁹.

É preciso, então, pensar uma história que *se faz*, que não está realizada de antemão no céu das ideias e cujo segredo seria conhecido apenas pelo filósofo ou pelo partido, a quem seria reservado o julgamento da obra histórica. Ainda que essa segunda concepção pareça estar presente em Hegel, é preciso lembrar, comenta Merleau-Ponty, que o próprio Hegel vai buscar um conceito de ação que não se reduza àquele do entendimento abstrato, a saber, de que o julgamento da ação deve versar apenas sobre seus efeitos ou apenas sobre suas intenções. A ação, para Hegel, consiste antes no

momento em que o interior se faz exterior, a virada [*virage*] ou a inversão [*virement*] pela qual passamos em outrem e no mundo como o mundo e

²⁹ Id., Ibid., p. 115 (grifo nosso).

outrem em nós (...). Pela ação, faço-me responsável por tudo, aceito o auxílio como a traição dos acasos exteriores, “a transformação da necessidade em contingência e inversamente”³⁰.

Em outras palavras, uma vez que o homem está mergulhado em sistemas simbólicos, que sua presença a si mesmo só se faz através da espessura de um campo de existência, sua ação é sempre uma retomada do sentido que se desenhava na configuração de sua experiência — ela é criação, comporta uma dimensão simbólica que faz com que ela irradie e infunda um sentido que ultrapassa suas intenções. É por isso que, segundo Merleau-Ponty, o que Hegel nos sugere contra as dicotomias do entendimento é um julgamento da *obra*: “o que julga um homem não é a intenção e não é o fato, é que ele tenha ou não feito passar valores nos fatos”³¹. Uma vez bem-sucedida nessa tarefa, o sentido da ação não se esgota, então, na situação de fato na qual ela nasceu, ele se inscreve na duração pública, sedimenta-se na cultura enquanto “exemplar”. Isso significa dizer que a ação é uma ação *instituinte*, no sentido de que ela abre um campo e desenha um futuro, que ela possui densidade temporal e alcance intersubjetivo. Desde então, sua regra não pode ser a eficácia, mas a *fecundidade*, o fato de que ela inaugurou um novo valor na cultura humana — “toda ação (...) é sempre ação simbólica e conta tanto com os resultados imediatos no acontecimento quanto com o efeito que ela fará como gesto significativo e traço de uma intenção”³². A história será, pois, menos o caminhar da humanidade em direção a um *telos* preestabelecido do que aquela “incubação” de um futuro no presente, futuro ou sentido latentes que precisam ser retomados em um gesto expressivo para realizar-se: “todos os sistemas simbólicos — a percepção, a língua, a história — tornam-se apenas o que eles eram, ainda que, para isso, tenham a necessidade de ser retomados numa iniciativa humana”³³.

³⁰ Id., *Ibid.*, p. 116.

³¹ Id., *Ibid.*, p. 117.

³² Id., *Les aventures de la dialectique*. Paris: Gallimard, 2000, p. 279.

³³ Id., *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*. Paris: Gallimard, 1968, p. 46.

Da mesma forma, continua Merleau-Ponty, a partir da história ídolo e da necessidade que daí se segue de fazer passar os princípios nas coisas, a própria dialética se encontra enredada em confusões que devem ser esclarecidas. Ela é apresentada também como potência exterior, isto é, como fatalidade de decepção, potência de ludíbrio e fracasso que transforma o bem em mal. No entanto, isso era apenas uma de suas facetas em Hegel: ela é também o oposto, algo que, no acontecimento, nos tira do mal em direção ao bem, nos lança no universal quando acreditávamos perseguir apenas nossos interesses. A dialética consiste, na verdade, numa marcha que cria ela mesma seu curso e retorna a si mesma, “um movimento, portanto, sem outro guia que sua própria iniciativa e que, todavia, não se escapa fora de si mesmo, reencontra-se e confirma-se em grandes intervalos”³⁴. Ora, isso não é outra coisa que a expressão, movimento que, como que por um mistério de racionalidade, retoma-se e relança-se. Assim, diz Merleau-Ponty, encontraríamos o verdadeiro sentido do conceito de história se o pensássemos a partir da arte e da linguagem: há uma intimidade de toda expressão a toda expressão, uma pertença de ambas a uma mesma ordem instituída que realizam *a junção do individual e do universal*, uma vez que a linguagem, sendo o que temos de mais próprio, ao dirigir-se a outrem, vale como universal. Não é outra coisa que quer dizer a dialética hegeliana: no momento da expressão eu e outrem estamos indissociavelmente ligados. É por isso que o artista forma seu público, porque o que este espera daquele é que ele o arraste para valores que, posteriormente, se tornarão seus, dimensões de sua experiência, aquisições da cultura disponíveis para todos.

A história à qual o escritor se associa (...) não é um poder diante do qual deva ajoelhar-se, é a conversa perpétua que se realiza entre todas as falas e todas as ações válidas, cada uma de seu lugar contestando e confirmando a outra, cada uma recriando todas as outras³⁵.

³⁴ Id., *Signes*, p. 118.

³⁵ Id., *Ibid.*, p. 119.

Desde então, o apelo ao julgamento da história não é outra coisa que a certeza de ter dito o que nas coisas esperava ser dito e que, portanto, seria comunicável, não poderia deixar de ser ouvido por um outro — daí que Merleau-Ponty afirme que, por meio da ação de cultura, eu me instalo em vidas que não são as minhas, faço-as possíveis numa ordem de verdade, faço-me responsável por todas e suscito uma *vida universal*.

Por fim, a própria história vai aparecer como sistema simbólico e a ação histórica é precisamente aquela que opera uma deformação coerente nesse sistema e, ao mesmo tempo em que reativa o passado e retoma aquilo que nele existia como promessa, marca uma diferença, modifica o equilíbrio do sistema e instaura no presente novas promessas, desenha uma nova direção, um novo futuro.

Como as coisas percebidas, minhas tarefas me são presentes não a título de objetos ou fins, mas a título de relevos, configurações, isto é, na paisagem da *praxis*. (...) a ação habita tão bem o seu campo que tudo o que nele aparece é para ela imediatamente significante, sem análise nem transposição, e chama sua resposta³⁶.

Os diferentes campos da cultura comunicam-se por meio de ecos, trocas, acumulação simbólica, eles são solidários uns aos outros, ainda que nessa comunicação eles mantenham sua autonomia. A literatura funciona segundo suas próprias regras, assim como a política. Elas não podem ser sobrepostas, não aderem ao acontecimento, mas produzem ecos umas nas outras, têm uma incidência no todo da cultura. Há sentido na história, ainda que isso não signifique uma lógica desencarnada que comandasse à nossa revelia nosso destino. Trata-se de um sentido em curso e, portanto, aberto, que pode ser retomado e desviado. O que funda, então, uma única história é a nossa tentativa contínua de expressão, trabalho infinito que nunca deixa de colocar-se para o homem.

³⁶ Id., *Les aventures de la dialectique*, pp. 276-7.

Referências

MERLEAU-PONTY, M., *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 2008.

_____. *Le monde sensible et le monde de l'expression*. Genebra: MetisPresses, 2011.

_____. *Les aventures de la dialectique*. Paris: Gallimard, 2000.

_____. *L'institution. La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris: Belin, 2003

_____. *Recherches sur l'usage littéraire du langage*. Genebra: MetisPresses, 2013.

_____. *Résumés de cours. Collège de France 1952-1961*. Paris: Gallimard, 1968.

_____. *Signes*. Paris: Gallimard, 2001.