

## Das vozes do silêncio ao silêncio da linguagem: as relações entre pintura e literatura em M. Merleau-Ponty

*Wanderley C. Oliveira*

**Resumo:** Neste trabalho, refletimos a pergunta: como é possível para o artista comunicar o sentido de sua obra? O objetivo é mostrar que esta comunicação se torna possível através da conquista, pelo artista, de seu estilo. O estilo nasce na percepção do artista. Ele é, assim, a visão de mundo do artista tornada visível em suas obras. A pintura, deste modo, fala, isto é, comunica ou significa, mas sua voz, composta pela diacriticidade de cores e traços, é ainda voz do silêncio. Com o intuito de avançar na questão da possibilidade de comunicar o sentido de nossa experiência do mundo, passaremos à expressão em sua face linguística, abordando a obra literária. Ao concluir o trabalho, pela mesma diacriticidade que faz com que a pintura fale, chegaremos ao silêncio da linguagem na literatura.

**Palavras-chave:** Merleau-Ponty; Expressão; Pintura; Literatura.

**Abstract:** In this work, we reflect the question: how is possible for the artist to communicate the meaning of his work? The objective is to show that this communication became possible through the conquest, by the artist, of his style. The style rises in the perception of the artist. It is, thus, the vision of world of the artist, that make visible in his works. The painting, in this way, speaks, that is, it communicates or it means, but its voice, composed by the diacriticity of colours and traces, it is still voice of silence. Going forward with the question of the possibility to communicate the meaning of our experience of the world, we will approach the expression in its linguistic face, through the literary composition. When concluding the work, for the same diacriticity that makes with that the painting speaks, we will arrive at the silence of the language in literature.

**Keywords:** Merleau-Ponty; Expression; Painting; Literature.

### Introdução

Este artigo tem como principal referência o ensaio: *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, que é uma parte extraída e sensivelmente modificada por Merleau-Ponty de uma obra que deixou inacabada e que deveria se chamar *A prosa do mundo*. O texto foi publicado pela primeira vez, dividido em duas partes, no *Les temps modernes*, edições de junho e julho de 1952. Posteriormente, foi retomado na coletânea de ensaios, estudos e escritos de circunstâncias de 1960, intitulada *Signos*<sup>1</sup>. Nossa intenção, aqui, é, especialmente, a partir deste texto de Merleau-Ponty, desenvolver o seguinte questionamento: como é possível que aquilo que foi exprimido pelo artista possa dar a ver ao outro um sentido? Ao aprofundar a relação entre percepção e expressão na reflexão sobre a comunicação artística, veremos que ela se torna possível, para o artista, através da conquista de seu estilo. Daí a primeira seção de nosso artigo: O estilo e a comunicação.

Mas qual a origem do estilo, de que fonte ele brota? Passaremos, assim, à segunda seção: A percepção e o estilo. Veremos que a descrição da percepção à luz da

noção de diacriticidade, vinda dos estudos do filósofo sobre a linguagem, permitirá esclarecer a importante ideia, fruto do diálogo com Malraux, de que a percepção já estiliza.

O estilo se apresentará, portanto, como a própria visão de mundo do artista tornada visível em suas obras. Veremos, assim, como a pintura fala, isto é, comunica ou significa, mas sua voz, feita de cores e traços, é ainda voz do silêncio; por isso, dando um passo adiante na questão da possibilidade de comunicar o sentido de nossa experiência muda do mundo, passaremos à expressão em sua face linguística. Daí a terceira seção: Da expressão pictural à expressão linguística: a voz do silêncio e o silêncio das palavras. Pela mesma ideia de diacriticidade que faz com que a pintura fale, chegaremos, neste momento do artigo, ao silêncio das palavras.

Na quarta e última seção, intitulada: Expressão e criação: o escritor e a função conquistadora da linguagem, pretendemos, através do uso da linguagem no trabalho do escritor, vê-la em seu estado nascente, como linguagem heurística ou criadora. Caminharemos para o fim do artigo, ampliando a questão da comunicação artística na pintura para a literatura e aprofundando as relações entre elas como duas maneiras de traduzir nossa experiência, num processo sem fim de transformação do silêncio em fala.

## **1. O estilo e a comunicação.**

Para Merleau-Ponty, o artista comunica o sentido de sua obra quando consegue expressar seu estilo. Mas o que é o estilo? Um fim que o artista persegue conscientemente? Ou, então, um meio de representar que domina e emprega em todos os seus quadros, permitindo-nos identificá-los como seus? Para Merleau-Ponty, nem uma coisa, nem outra. O estilo não é uma meta nem uma técnica. É uma maneira própria, original e individual do artista para modelar a expressão das coisas em sua experiência, que persiste e evolui em sua obra, transformando-o nele mesmo, sem que ele próprio se aperceba dele ou seja capaz de resgatá-lo reflexivamente.

Nestes termos, podemos, então, nos perguntar: o estilo seria um dom, algo peculiar a um gênio? Mas, mais uma vez, ver o artista como um gênio, o estilo como um dom e as obras como produtos desta genialidade, para Merleau-Ponty, é separar o artista do mundo e dos outros e suas obras “dos acasos em meio aos quais elas nasceram” (S: 78), ignorando o estilo naquilo que, de fato, ele é: uma conquista de toda uma vida de homem e de artista.

Para Merleau-Ponty, quando identificamos nas obras de um artista um estilo que lhes é comum, não estamos diante de um prodígio de outro mundo, mas de “obras que nasceram no calor de uma vida” (S: 78). O estilo não cai do céu como um talento divino nem é o resultado deliberado e voluntário de uma subjetividade superior operando sobre o mundo. O estilo, afirma Merleau-Ponty, o artista “tem de conquistá-lo”, e isto, não apenas em sua própria pintura, nas inúmeras tentativas para aprendê-la; mas, mais ainda, “pela pintura dos outros ou do mundo” (S: 65).

O caminho que leva o artista ao encontro de si mesmo é longo e passa obrigatoriamente pelos outros e pelo mundo. Seu estilo, como seus gestos e seus trejeitos característicos, a princípio, é muito mais reconhecível pelos outros que por ele próprio; segue daí que é, primeiramente, nos outros que a expressão de seu estilo “toma relevo e torna-se verdadeiramente significação” (S: 66). Ademais, “o mundo desde que ele o viu, suas primeiras tentativas de pintar e todo o passado da pintura” proporcionam-

lhe “uma *tradição*”<sup>2</sup> que mescla a seu estilo os outros e o mundo sem que possamos discernir o que é dele e o que vem dos outros e do mundo (S: 74).

Cada vez que, diante do mundo, põe-se a pintar, é no bojo desta “tríplice retomada”(S: 73), ou seja, daquilo que vem do mundo, de sua própria pintura e da tradição, que ele vai se encontrando, criando seu estilo no nicho destas três fontes indissociáveis. A criatividade do artista, como afirma Lefort (1998), “é a medida de sua receptividade” (p. 237), daquilo que acolhe do mundo, da tradição e dos avanços de suas próprias tentativas. E assim, como que à revelia do próprio artista, seu estilo, a cada novo quadro, vai se firmando, manifestando-se como este “‘esquema interior’ cada vez mais imperioso”, como a própria vida do artista que, saindo de sua inerência e deixando de fruir de si mesma, torna-se “meio universal de compreender e de fazer compreender, de ver e de dar a ver” (S: 66). Deste modo, quando diante de um quadro de Vermeer, o reconhecemos facilmente como dele, Malraux, segundo Merleau-Ponty, mostra facilmente o que torna isto possível: “não é que esta tela pintada tenha saído um dia das mãos do homem Vermeer, é que o quadro observa o sistema de equivalências segundo o qual cada um de seus elementos, como cem ponteiros em cem mostradores, marca o mesmo desvio, é que ele fala a língua Vermeer” (S: 76).

O estilo é a língua, ou melhor, o sotaque do artista exposto em traços e cores nos seus quadros, sem que ele mesmo seja capaz de compreendê-lo melhor que os outros. E mesmo que um dia isto aconteça, ou seja, mesmo que, em sua maturidade, o artista possa ver, já em seus primeiros esboços, a presença incipiente daquilo que viria a ser sua obra; mesmo quando acontece de o pintor, por assim dizer, tornar-se “sob certo aspecto, mestre de si mesmo” (S: 66), transformando seu estilo num “objeto de deleite” (S: 66), copiando-se, exibindo-se e fazendo de sua obra um pastiche ou uma caricatura de si mesmo; ainda assim, antes da morte da criatividade do artista, é preciso que tenha havido aquele momento originário e fecundo em que “o estilo vivia em cada pintor como a pulsação de seu coração” (S: 78), germinou em sua experiência inteira, tanto de homem como de pintor, brotando como o caminho pelo qual “um sentido operante e latente encontrou para si os emblemas que deviam liberá-lo e torná-lo manejável pelo artista ao mesmo tempo que acessível aos outros” (S: 66). Portanto, é desde a experiência perceptiva que procuraremos ver o estilo como esta “liberação do sentido” que, como afirma Waelhens (1962), ao mesmo tempo, é um “modo operatório”, ação que transmuta o ver em fazer ou a percepção em gesto, e um “modo de comunicação” (p. 447), à medida que a visão do pintor se torna visível e acessível aos outros na materialidade do quadro.

## **2. A percepção e o estilo.**

Para compreendermos como o estilo vem da percepção, todo o segredo está no desenvolvimento da ideia que Merleau-Ponty lê nas “melhores passagens” do livro de Malraux:<sup>3</sup> “a percepção já estiliza” (S: 67), isto é, orienta ou direciona um modo de manifestação das coisas em nossa experiência, que é o sentido da coisa percebida permitindo-nos distingui-la das outras, contudo, sem isolá-la da constelação em que se manifesta.

Se nos perguntarmos, portanto, onde originariamente se forma o estilo? Cumpre responder que ele se forma ou aparece, não nas profundezas da subjetividade do pintor, mas na superfície de sua própria experiência, em seu ponto de contato com o mundo, no

momento mesmo em que seu olhar esposa o espetáculo do mundo. Em suma, é em sua própria percepção que o pintor forma o primeiro esboço de sua obra.

Portanto, se afirmamos que a expressão pictural recria e metamorfoseia o mundo, trata-se de ver que isto já é válido “mesmo para nossa percepção do mundo antes da pintura,” pois ela já marca “nas coisas o traço de uma elaboração humana” (S: 74). Para Merleau-Ponty, a “convergência de todos os vetores visíveis (...) do quadro para uma mesma significação X já está esboçada na percepção do pintor. Começa desde que ele percebe” (S: 68).

São estas “deformações”, posto que os dados do mundo são submetidos ou apreendidos segundo o modo como tocam nossa visão ou se revelam em nossa experiência, que são entretanto “coerentes”, posto que reenviam todas à uma significação única e visível que elas organizam, são elas que fazem com que haja significação. É, portanto, no contato com o mundo e as coisas que a obra de arte se faz e não “em algum laboratório íntimo”, fora do mundo e longe das coisas, “do qual o pintor e somente ele teria a chave” (S: 68).

Mas se a operação expressiva, levada a cabo na pintura, metamorfoseia o mundo-da-vida em sentido, isto não significa que mudamos de mundo quando passamos “da ordem dos acontecimentos para aquela da expressão”, são “os mesmos dados a que se estava submetido” que, agora, na ordem da expressão, tornam-se sistema significante. Por que vive na pintura, o artista não vive em um outro mundo diferente do nosso. O mundo de todos nós, tal como o vemos e vivemos, o pintor o pinta tal como ele o vive e vê, isto é, segundo seu estilo.

A tela, portanto, mais que exprimir ou manifestar o sentido, está impregnada dele. O sentido entranha-se nela, e de tal modo “que é capaz de exigir, de preferência, *esta* cor ou *este* objeto a qualquer outro”, de ordenar “o arranjo do quadro tão imperiosamente quanto uma sintaxe ou uma lógica” o faria (S: 69). Mas onde está o segredo da ação expressiva que faz com que o estilo do pintor se imponha em toda sua obra? Diante desta questão, voltemos à experiência perceptiva, ao pintor no mundo visível para, a partir daí, vermos como se processa o seu trabalho.

## **2.1. O corpo como expressão espontânea ou a percepção como fala primordial.**

Mesmo quando os recursos materiais, nervosos e musculares empregados são diferentes, o estilo de nossa escrita permanece reconhecível ao escrevermos à caneta no papel ou com o giz no quadro; do mesmo modo, o artista, quer esculpindo em mármore ou pintando uma tela, “faz irradiar seu estilo até as fibras da matéria que trabalha.” (S: 83). Em ambos os casos, movemos o corpo “sem mesmo saber quais músculos, quais trajetos nervosos devem intervir, nem onde ele precisará procurar os instrumentos” de tais ações (S: 83). Num caso e no outro, a operação do corpo resta-nos obscura. O mesmo acontece quando visamos uma meta e dirigimo-nos até ela ou quando fixamos um objeto e o apreendemos com a mão; sem qualquer reflexão ou preparativos prévios, os gestos saem espontaneamente de nós no sentido daquilo que queremos fazer; é assim também que os traçados e as cores que exprimem um pintor saem dele. Como nossos gestos, eles são arrancados dele por aquilo que ele quer exprimir. O estilo, para o pintor, é seu corpo de pintor que, “apesar da diversidade de suas partes (...) é capaz de se concentrar num gesto que domina temporariamente sua dispersão e impõe seu monograma a tudo o que ele faz.” (S: 85-86). É assim que, em sua gesticulação expressiva, “traçando seu arabesco na matéria infinita”, o artista “amplifica, mas

também continua, a simples maravilha da locomoção dirigida ou dos gestos de apreensão” (S: 83) realizados pelo corpo.

É à nossa vida encarnada, à dimensão da própria corporeidade como espaço expressivo ou do corpo como expressão espontânea que remonta a metamorfose operada pela gesticulação expressiva do pintor. Na pintura e nas “artes mudas” em geral vemos, de modo privilegiado, o movimento do corpo se tornar “meio universal de expressão” (RC: 13), atestando-nos esta “mutação” ou “sublimação” que transforma “a expressão implícita em expressão manifesta”, a motricidade natural do corpo em “gesticulação simbólica” (RC: 18-19). É por esta gesticulação que a operação expressiva do pintor desdobra-se em telas.

Daí Merleau-Ponty afirmar que o “campo de significações picturais está aberto desde que um homem apareceu no mundo”, pois é a própria “operação expressiva do corpo, começada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e em arte” (S: 87). A pintura, desde seus primórdios, recolhe e amplifica, em sua tradição, aquela da percepção. É a estilização primordial do gesto perceptivo que a atividade expressiva retoma e metamorfoseia em obras de arte no mundo cultural.

### **3. Da expressão pictural à expressão linguística: o silêncio das palavras.**

Ao persistir na reflexão sobre a expressão e seu enraizamento na percepção, Merleau-Ponty avança em sua meditação, interrogando, além das “vozes do silêncio” (S: 101) na pintura, a expressão em sua face linguística. Trata-se de procurar ver como é que a linguagem, em sua origem, estaria também arraigada na percepção.

Para desvelar a linguagem em seu estado nascente, a estratégia encontrada por Merleau-Ponty está em “fingir não termos jamais falado, (...) *olhar* para ela como os surdos olham aqueles que falam, comparar a arte da linguagem com outras artes da expressão, tentar vê-la como uma destas artes mudas” (S: 58). Neste sentido, aproximando linguagem e pintura, vejamos o que revela-nos da linguagem em sua operação de origem, a comparação do ato de pintar com o ato de falar.

Na pintura, quer dizer, no ato de pintar podemos distinguir dois momentos: há o momento em que, com um gesto, que, se considerado isoladamente, tem pouco ou nenhum sentido, o pintor coloca num ponto da tela uma mancha ou um traço de cor; em seguida, “há o efeito deles no conjunto, sem medida comum com eles,” visto que, pegos separadamente “são quase nada”, mas no conjunto, “bastam para mudar um retrato ou uma paisagem” (S: 57). O pequeno gesto do pintor, sem ter ainda sentido por ele mesmo, já tem, no entanto, como um fonema, um “valor diacrítico” (UnI: 406) à medida que anuncia a constituição de um todo significativo na qual ele, na relação com o conjunto de gestos que concluirão a tela, ganhará seu sentido. Na totalidade significativa da tela, os gestos expressivos aparecem, assim, diferenciando-se mutuamente como numa primeira linguagem em que os traços e as cores são como fonemas mudos, entretanto, já significativos.

Do mesmo modo que podemos ver os gestos como uma linguagem, visto que, tal como os fonemas, também possuem um valor diacrítico; ao considerarmos o ato de falar ou a língua viva, constatamos que a linguagem, por sua vez, pode ser tratada como uma gesticulação expressiva. Na fala, a relação entre signo e sentido assemelha-se à relação entre gesto e sentido na pintura; pois, assim como, no gesto expressivo do pintor, o sentido não está em cada traço ou mancha de cor isolada, mas aparece na “intenção comum” (UnI: 406) da tela pintada, assim também, o “valor expressivo” do que

dizemos não está na adição ou justaposição do significado isolado de cada signo “da ‘cadeia verbal’” (S: 110), mas no sentido geral do que falamos; “cada um deles exprime menos um sentido” que lhe seja único e peculiar, “do que marca uma distância de sentido entre si mesmo e os outros” (S: 49).

Da mesma forma que os traçados e as manchas na pintura, é no conjunto que formam através da “articulação interna” ou pela “diferenciação mútua” entre eles, que nos depararemos com a significação dos signos (S: 53). Logo, não é considerando isoladamente cada elo da cadeia verbal que quem nos escuta compreenderá o que dissemos, mas seguindo o movimento de diferenciação de uns com outros nesta cadeia, ultrapassando cada elo individual em direção ao sentido que todos eles desenham juntos e em relação ao qual ganham seus sentidos particulares (UnI: 406).

Na expressão linguística o que se tem não é, portanto, “o ajuste de um elemento da fala a cada elemento do sentido” ou a colocação de “uma palavra para cada pensamento” (S: 55). Nela, longe de poder ser reduzido a uma entidade positiva ou a um conteúdo aberto à intuição, o sentido é da ordem da tarefa e do trabalho e não do achado pronto e acabado, e quando se o conquista, ele está mesclado às palavras, enredado no arranjo interno de umas com as outras, sem que possamos concebê-lo fora deste emaranhado de relações de signos que lhe permite existir. Em tais termos, a “relação do sentido à fala não pode ser mais esta correspondência ponto a ponto que temos sempre em vista” e mesmo a ideia de uma “expressão *completa*” que nos desse a ver face a face o sentido, não faz mais sentido, pois, como vemos, a linguagem é sempre “indireta ou alusiva, é, se quisermos, silêncio”<sup>4</sup> (S: 54).

Assim, no uso que fazemos da linguagem na fala, mais que um instrumento de exteriorização de um sentido interior, mais que um espectro sem corpo ou transparente, que desapareceria diante de nós, dando-nos a impressão de ter acesso às significações puras, a linguagem se mostra como o corpo concreto e dinâmico em que o sentido se encarna e ganha vida, enfim, torna-se presente no mundo sensível. É pelas palavras, em seu movimento concreto de diferenciação na fala, que o sentido passa a existir. Deste modo, como na pintura, em que o exprimido não preexiste à sua expressão, também na fala, o sentido depende essencialmente dos atos empíricos e contingentes em que é formulado, não podendo prescindir deles para fazer aparecer as próprias coisas.

O sentido não anima as palavras ou a fala, ele as habita e elas são seu corpo.<sup>5</sup> O que é posto em questão, portanto, é a própria ideia de uma linguagem pura que, fazendo-nos esquecer de si mesma, daria-nos as próprias coisas. O sentido puro ou a própria coisa seria a ausência da palavra, e como ela é o corpo do sentido, isto seria o desvanecer de todo sentido. Aquilo “que *queremos dizer* – afirma Merleau-Ponty – não está diante de nós, como uma pura significação, fora de toda palavra” (S: 104), é preciso o esforço para dizê-lo, o tatear com as palavras até encontrar o arranjo entre elas que dê um corpo à nossa intenção. E, sendo assim, o que podemos ter de sentido nunca “está no princípio da linguagem, (...) mas no final de seu esforço” (S: 103).

O que temos, então, na linguagem são “arquiteturas de signos” (S: 52) das quais não podemos isolar o sentido e, nas quais, ele não é nada além da maneira pela qual os signos se comportam e distinguem-se uns em relação aos outros. E como a significação de cada signo só se molda na sua diferenciação com os outros, ela aparece, assim, inteiramente enredada na linguagem, de modo que cada “palavra atua sempre sobre o fundo da fala,” é sempre “uma dobra no imenso tecido do falar” (S: 53). Dizer algo não é substituí-lo por “índices verbais”, mas incorporá-lo, pelo movimento da fala, às palavras, torná-lo disponível nelas, permitir com que elas, “trabalhando umas contra as

outras”, sejam assediadas pelo que queremos dizer e, neste “tumulto” (S: 55), façam aparecer o sentido de modo muito mais enfático do que se cada uma delas servisse apenas para restituir uma única e pálida significação à qual estivesse desde sempre destinada. Logo, não é somando a significação particular de cada palavra ou, então, consultando um dicionário que nos desse para cada uma delas as ideias claras ou “pensamentos puros que elas recobririam” (S: 53) que compreenderemos o que escutamos ou falamos, mas é deixando-nos apanhar pelo “turbilhão” (S: 51) que as palavras, todas juntas, formam, entregando-nos à linguagem em sua vida, seu movimento de diferenciação e de articulação, enfim, à sua “gesticulação eloquente” (S: 53).

O sentido é, portanto, “o movimento total da fala” (S: 54) que, semelhante ao movimento corporal na pintura, desdobrando-se em gestos expressivos para dar existência às telas, desdobra-se em gestos linguísticos para formular o que quer dizer. Compreendida à luz do movimento, a operação expressiva na linguagem acaba por radicar o sentido no próprio sensível, pois, assim como as coisas percebidas não se separam dos aspectos sensíveis nos quais se manifestam, também o sentido não se separa da estrutura de signos ou do conjunto de material linguístico que o incorpora.

Mais que por um “eu penso”, o sentido que o movimento das palavras organiza na linguagem sobressai antes de um “eu posso” (S: 111). Assim, entre o que queremos dizer e as palavras que realizarão esta intenção ainda muda, a relação existente é comparável a de quando visamos uma meta ou objeto em nosso mundo e, sem pensar como, sem representação alguma de nosso corpo ou do ambiente, realizamos os gestos necessários para alcançá-los. É que, neste caso, o mundo anima nosso corpo, despertando nele os gestos necessários para a realização de nossa intenção. Do mesmo modo, na significação linguística, uma “surda presença” (S: 112) daquilo que queremos dizer desperta as palavras necessárias para fazê-lo, sem que as tenhamos de antemão disponíveis diante de nós. Assim como temos braços e pernas e os usamos sem representá-los, ou seja, encontrando-os em nossas intenções motoras sem pensar neles, é do mesmo modo que, como este “animal de palavras” (Valéry apud S: 26), servimo-nos delas para liberar um sentido no “todo indiviso do nominável” (S: 24). Minha intenção significativa ou aquilo que queria dizer, que antes era apenas um “vazio determinado” (S: 112), uma “inquietação precisa no mundo das coisas ditas” (S: 27) vê-se, assim, preenchida por palavras que “saem de mim”, como que arrancadas “por aquilo que quero dizer”, como o são meus gestos “por aquilo que quero fazer” (S: 94).

Ao dar voz à intenção muda, “minhas palavras surpreendem a mim mesmo e ensinam-me meu pensamento” (S: 111). “As palavras sabem de nós aquilo que ignoramos delas”, afirmava o poeta René Char (apud Vidal, 1993, p. 389, 396). Eu mesmo não sabia ao certo o que queria dizer antes de dizê-lo; as palavras são o meio solicitado pelo pensamento para se tornar presente a si mesmo; contam um com o outro, estimulam-se mutuamente; o pensamento vem das palavras e incorpora-se nelas, as palavras nascem dos pensamentos e acabam neles; não pensamos para depois falar; ao falar para os outros, não falamos *de* nossos pensamentos, nós *os falamos*; “pensamos *naquilo que dizemos*” (S: 25); o que significa que, quando falamos o fazemos também para saber o que queremos dizer

Não se trata, portanto, de realizarmos previamente “num céu das ideias, o resultado das operações expressivas,” perdendo de vista “o *passo* que elas dão das significações já disponíveis para aquelas que estamos construindo ou adquirindo” (S: 119). É, justamente, buscando “um equivalente no sistema das significações

disponíveis, que representam a língua que falo”, que a intenção significativa encontra para si “um corpo e se conhece a si mesma” (S: 113). É preciso que “este voto mudo que é a intenção significativa” incite “um certo arranjo dos instrumentos já significantes ou das significações já falantes”, que despertará no ouvinte “o pressentimento de uma significação diferente e nova”, e promoverá “naquele que fala ou escreve a ancoragem da significação inédita nas significações já disponíveis” (S: 113).

Mais uma vez, o uso verdadeiramente expressivo, isto é, criativo das palavras se assemelha ao que o pintor faz das cores. Em ambos os casos, a questão está em, criando novos recursos, mas também a partir daqueles já disponíveis, conduzir à expressão (e de modo que os outros também tenham acesso a ele) aquilo que embora, até então, incluso no horizonte do mundo, nunca apareceu expressamente nele.

Uma nova relação entre signos operados numa expressão criativa, após estabelecida na linguagem, pode parecer evidente, adquirindo “um sentido direto, que corresponde ponto por ponto às locuções, formas e palavras instituídas” (S: 58). Mas abaixo desta linguagem de sentidos fixos, haverá sempre a “operação inicial que instala uma significação nova numa máquina de linguagem construída com signos antigos” (RC: 22).

Em sua origem, lá onde uma linguagem está nascendo, a expressão não conta com um acervo linguístico estabelecido, no qual pudesse escolher um signo para cada significação já definida, obtendo, assim, os signos exatos para a realização de sua intenção. Abaixo da “linguagem falada” (S: 94), “empírica” (S: 56) ou “constituída” (RC: 22) ou na origem dela, há uma “linguagem operante ou falante, na qual as palavras vivem de uma vida mal conhecida, unem-se e separam-se” (S: 94), tateando em torno de uma “intenção de significar”, procurando “uma outra maneira de abalar o aparelho da linguagem” para arrancar dele um sentido novo que, se obtido, será sempre “lateral ou oblíquo” (S: 58), escorrendo entre as palavras sem nunca se libertar inteiramente do comércio entre elas.

#### **4. Expressão e criação: o escritor e a função conquistadora da linguagem.**

Pelos dois sentidos da linguagem apresentados acima, podemos distinguir dois usos dela: um, empírico e o outro, criativo. O uso empírico é aquele que fazemos dela na comunicação cotidiana, na qual contamos com um estoque de palavras com significados estabelecidos, ao qual podemos recorrer oportunamente para comunicar nossas intenções. É o império das significações evidentes, a linguagem sob o “controle das ‘evidências’” (S: 295). Para Merleau-Ponty, não há fecundidade ou autenticidade nesta prática da linguagem.

Mas, notemos bem, dizer que não há fecundidade na prática empírica da linguagem não significa dizer que não haja fecundidade na linguagem empírica. Embora Merleau-Ponty sugira que a consideremos como “uma forma secundária, derivada” (RC: 22) do uso criativo da linguagem, é preciso ver que, exprimir autenticamente é utilizar “todos os instrumentos já falantes” para fazê-los “dizer algo que jamais disseram” (S: 113). Logo, é reativando na própria linguagem empírica esta “linguagem em segunda potência” escondida nela (S: 56) que a prática criativa da linguagem desvelará novas significações, relações e diferenciações ainda inéditas entre as palavras. Portanto, a fecundidade ou a esterilidade das palavras não estão nelas mesmas, mas no uso que fazemos delas. Mais uma vez, estamos diante do poder interno da linguagem de



reiterar-se indefinidamente, voltar-se sobre si mesma para estagnar-se em significações disponíveis, mas também para relançar-se na conquista de novas significações.

Assim, o uso criativo ou fecundo da linguagem remete-nos, não à “fala falada” (PhP: 229), que faz da linguagem um “código” (S: 24) para pensamentos já possuídos; somos remetidos à “fala falante” (PhP: 229) ou “instituinte” (PM: 170), na qual a intenção significativa ainda não se concretizou, onde ela se encontra em estado nascente, colocando, portanto, a linguagem fora da égide de suas “formas ditas exatas”, na qual ela se limita a repetir palavras aprisionadas por “pensamentos já amadurecidos naquele que fala” (RC: 22).

O que está em jogo no uso criativo da linguagem é seu “valor heurístico” e sua “função conquistadora” (RC: 22). Trata-se de, livre de toda evidência ou sentido fixo, fiar-se na linguagem para “inventar e conquistar relações de sentidos novos” (S: 295). A linguagem em sua “função positiva ou conquistadora” (RC: 34) deixa de ser “a serva das significações” para se tornar “o ato mesmo de significar” (S: 295). E é assim, exatamente, que a veremos se manifestar no escritor em trabalho. Não quando ele se contenta com o prosaico, isto é, em apenas escrever livros agradáveis abordando “significações já instaladas na cultura” através de “signos convencionais”; mas quando busca “a grande prosa”, isto é, “a arte de captar um sentido novo que não tinha nunca sido objetivado até então e de torná-lo acessível a todos aqueles que falam a mesma língua” (UnI: 407). Nestes casos, trata-se, então, de recomeçar, através da escrita, a operação original da linguagem, recriando o próprio aparelho significante, manejando-o segundo uma nova sintaxe, a fim de “conquistar e pôr em circulação não apenas os aspectos (...) comuns do mundo, mas inclusive a maneira como ele toca o indivíduo e se introduz em sua experiência” (RC: 39).

Logo, escrever (como toda expressão) não deixa de ser “*traduzir* uma experiência” (RC: 41). Mas que não se entenda a tradução como transposição “num sistema arbitrário de signos de uma significação já clara para si” (PhP: 445); ou, então, como “o decalque ou a réplica” em palavras de uma “situação efetiva” (RC: 35). Nem pura repetição, nem pura criação, “escrever é propriamente *traduzir* uma experiência, mas que só se torna texto através da palavra que ela suscita” (RC: 41). Como afirma Merleau-Ponty: “trata-se de produzir um sistema de signos que restitua por seu agenciamento interno a paisagem de uma experiência” (RC: 40), isto é o que cabe ao escritor. Por sua vez, será a “paisagem”<sup>6</sup> desta experiência que, com seus “relevos” e “linhas de força”, despertará as palavras para uma nova “sintaxe”, um outro “modo de composição e de narrativa, que desfaçam e refaçam o mundo e a linguagem usuais”, tornando-os aptos a abrigá-la sob a forma de um texto, daí por diante, aberto e acessível aos outros (RC: 40). Logo, não há nenhum texto criado puramente pela linguagem; mas também não há nenhum “texto original” anterior à linguagem, “nenhuma linguagem anterior à linguagem” (S: 54), sem ela, a experiência é muda.

A tradução da experiência operada no uso literário da linguagem mostra-nos, assim, a *criação* e a *expressão* como dois lados de uma mesma moeda, que é a operação expressiva; pois falar de criação é o mesmo que falar de expressão, ou melhor, *expressão criativa*, por que se devesse tudo à experiência, a expressão não seria criação, mas pura repetição. E falar de expressão é também falar de criação, ou melhor, *criação expressiva*, por que se pudesse se fazer sem a experiência, a criação não seria expressão, mas pura inovação ou inventividade. A experiência, portanto, se exprime na criação e se cria na expressão.

Em suma, a experiência é este “livro interior” (Proust apud RC: 41) que só lemos à medida que o exprimimos ou criamos ou, se preferirmos, à medida que o traduzimos. Voltando, portanto, ao trabalho do escritor, ele “permanece trabalho de linguagem” (RC: 40). Ela é que exprime a experiência através do trabalho sobre si mesma. Como um tecelão, o escritor “trabalha às avessas: o que lhe concerne é apenas a linguagem,” sua matéria são as palavras, é na lida com elas, no labor para fazê-las tornarem-se a voz do que ainda permanece mudo, que ele subitamente pode encontrar-se “rodeado de sentido” (S: 56) ou permanecer indefinidamente na falta dele.

Portanto, como “profissional da linguagem”, que só a compreende instalando-se nela e exercendo-a, o escritor é também “um profissional da insegurança” (S: 295). Se o sentido do que ele dirá não está diante dele, mas nas palavras que tece, na rede de relações que compõe com elas, nada lhe assegura de antemão se as palavras se reuniram num todo significativo ou se permaneceram como os retalhos dispersos e desconexos de uma colcha que jamais se confeccionou. Assim como foi dito do pintor, cada obra de um escritor é também “um degrau construído por ele mesmo, sobre o qual se instala para construir no mesmo risco um outro degrau”, sendo a sua obra, para nós, “a sequência destas tentativas” (S: 295).

No uso vivo da linguagem, por que busca uma língua própria a fim de nela conquistar sua visão de mundo, não há para o escritor como se precaver da possibilidade da ausência do sentido. Tal risco estaria ausente se a linguagem para ele fosse uma “simples vestimenta” (UnI: 407) de pensamentos que possuiria em toda clareza, permitindo-lhe dirigir as palavras do exterior a partir das ideias que elas revestiriam. Igualmente, ele estaria a salvo do absurdo se possuísse a linguagem como a uma “técnica” ou um “instrumento” (S: 96), do qual pudesse se servir para dar a ver um sentido distinto da configuração de sua obra. Mas no uso produtivo da linguagem, esta distância e poder do escritor em relação à linguagem não existem. Escritor e linguagem são, aqui, uma única e mesma coisa. Ele próprio “é como um novo idioma que se constrói, inventa para si meios de expressão e diversifica-se segundo seu próprio sentido” (UnI: 407); e a linguagem de tal modo o incorpora que se torna ele mesmo, ou melhor, o seu corpo de escritor, posto que, não é outra coisa o que ela faz, senão prolongar em palavras ou na expressão linguística aquela configuração da experiência esboçada no silêncio da vida perceptiva. O gesto de escrever, como o de pintar, também prolonga e amplifica o estilo cuja fonte está na percepção ou no gesto corporal. A escrita incorpora nas palavras uma maneira única de se referir a elas mesmas e de se movimentar entre elas que traduz a maneira única de cada corpo vivo se referir e movimentar-se no mundo. Assim, a palavra do escritor o exprime “tal como um gesto” que, “por vezes, traz toda a verdade de um homem” (S: 96).

Em tais termos, assim como vimos embaralhar-se o sentido e a arquitetura de signos que o exprime, também aparecem agora embaralhados o sentido de uma obra e a configuração do texto que lhe permite existir. A noção de estrutura, que em *A estrutura do comportamento* (1942), mostra-se apta para pensar “a junção de uma ideia e de uma existência indiscerníveis” (SC: 223), é retomada e aprofundada aqui com a ideia de diacriticidade adquirida nos estudos do filósofo sobre a linguagem, apresentando-se, desta feita, como o conceito mediador, que permite ver a mútua implicação entre sentido perceptivo e sentido linguístico, a solidariedade entre conteúdo e sua expressão na obra literária, de modo a desvelar neles relações não de exterioridade, mas de inerência, fundadas não em conexões puramente empíricas, mas numa “operação

originária que instala um sentido num fragmento de matéria” (SC: 226), no qual ele pode habitar, aparecer, enfim, existir.

O sentido de uma obra, portanto, não está dado em ideias que se possa abstrair dela, mas se faz concretamente presente nela pela maneira própria, insólita e única do escritor variar os “modos de linguagem e de narrativa” ou as “formas literárias” disponíveis (UnI: 407). Ele é o estilo de expressão, esta maneira única de praticar a palavra, este “sotaque” ou “modulação” peculiar da palavra que, “se a expressão é bem sucedida, é assimilada pouco a pouco pelo leitor e torna-lhe acessível um pensamento ao qual ele estava, por vezes, indiferente ou mesmo, de início, rebelde.” (UnI: 407). Como “um domínio do qual as portas (...) se abrem apenas do interior” (S: 51), a linguagem do escritor, para ser compreendida, requer ser habitada, é preciso se instalar nela, deixar que ela nos envolva e suscite em nós, obliquamente, as significações que a impregnam, enfim, seu sentido, que não está na ideia abstrata que possamos fazer dela, mas concretamente nas palavras que o produz.

É esta retomada criativa daquilo que foi escrito que possibilita a comunicação no uso heurístico da linguagem na literatura. Trata-se de se deixar arrastar pela linguagem do escritor em direção a um pensamento que não é nosso, mas que também não podemos dizer que pertença unicamente a quem o escreveu. Uma vez escrito, se a expressão foi bem sucedida, o livro, presumivelmente, torna-se universal, não a universalidade do conceito puro, “idêntico em todos os espíritos” (UnI: 406), mas aquela de uma significação acessível a todos, que se define a partir da relação com aquele que a acolhe; para dizer com Merleau-Ponty, o livro passa a ser, daí por diante, sobretudo este “apelo que um pensamento situado endereça a outros pensamentos igualmente situados” (UnI:406), fazendo da leitura uma comunhão de experiência onde a significação surge não como *constituição*, que o leitor possa recompor racionalmente e apreendê-la na plena clareza da consciência, mas como *instituição*, configuração que requer ser revivida, que não se fecha sobre si mesma nem encerra um sentido único, mas abre uma dimensão onde sentidos são gestados, convidando o leitor à poesia, à (re)criação do mundo do escritor a partir de nosso próprio poder de exprimir, para além das coisas já ditas ou vistas. “Neste instante pelo menos, eu fui você”, como bem diz Jean Paulhan (apud S: 298).

A obra literária, como um quadro, é também uma operação de estilo. Não é resultado de um “sistema de pensamento” (S: 298) habilmente empregado pelo escritor ou de uma técnica ou receita sabiamente manipulada por ele. É resultado de um “sistema de palavra (*parole*)” (S: 298. Parênteses nossos), que se constitui, pelo exercício do estilo, durante toda uma vida de escritor em busca do aprendizado de sua própria linguagem, até que ela se torne ele próprio, sem que ele planeje ou controle reflexivamente este devir de si mesmo. Daí todo o sentido das palavras de Baudelaire (apud S:295) “há obras terminadas das quais não se pode dizer que elas tenham sido jamais *feitas*, e obras inacabadas que dizem o que queriam dizer”.

Uma obra feita ou realizada não é, portanto, aquela que existe em si como uma coisa pronta, fechada sobre sua própria significação, cabendo ao leitor decodificá-la, mas é aquela que se dá ao leitor, segundo o estilo que lhe é próprio, como uma incitação para que ele retome o gesto que a criou; e como o sentido de um gesto está sempre adiante e nunca atrás dele, é deixando-se guiar unicamente pela gesticulação linguística da obra, pelo movimento vivo das palavras no texto, que as significações vão se formando, o mundo do escritor gestando-se para o leitor que, finalmente, é capaz de

reunir-se a ele, posto que, daí por diante, este mundo se encontra “proferido e acessível” (S: 64).

### Considerações finais

Ao encerrar este texto, vemos, assim, que literatura e pintura são solidárias à filosofia de Merleau-Ponty no que, longe do olhar cartesiano, ela pretende nos dar a ver o espetáculo do qual participamos sem nos darmos conta, “fazer falar a experiência do mundo” (SNS: 52). Na pintura, Merleau-Ponty encontrou o prolongamento da experiência na expressão através da linguagem muda das cores e traços. Mas persistia o problema: como passar daí à linguagem propriamente dita, às palavras? Como fazer ver com as palavras, assim como o pintor fala com as cores? Neste ponto, a concepção da *expressão* como uma *criação* que comunica um *estilo* conduziu-nos à aproximação da pintura com a literatura, na qual deslindamos, no trabalho do escritor, a possibilidade de se fazer ver com as palavras o mundo de nossa vida espontânea. Um passo a mais foi dado em direção à expressão da experiência, à concepção da filosofia como a voz do mundo silencioso da percepção.

Na proximidade do artista (pintor ou escritor), Merleau-Ponty também visa o mundo desde a abertura primordial em que ele se manifesta. Mas, enquanto o artista retoma este “turbilhão de experiência” (RC: 67), que se forma para cada um de nós desde nosso nascimento no ponto de contato entre nós e o mundo e que é o próprio mundo-da-vida, e o encarna numa obra de arte; ao filósofo cabe a tarefa de compreendê-lo, descrevê-lo, indagar seu sentido. A filosofia dá a conhecer, indica ou nomeia aquilo que a pintura e literatura se aplicam “a encarnar ou a fazer ver” (Castin; Simon, 1997, p.11). Mas desde já, abrindo o caminho da filosofia para este mundo que “é feito de tal modo” que só pode “ser exprimido em ‘histórias’” ou “como que apontado com o dedo” (SNS: 52), na proximidade da expressão pictural e literária, a filosofia, para Merleau-Ponty, “não pode mais se vangloriar de chegar a uma transparência perfeita da expressão” (SNS: 52); pois, como vimos na pintura tanto quanto na literatura, enquanto expressões produtivas, criativas ou conquistadoras, os sentidos manifestos, do mesmo modo que o sentido perceptivo, nascem como *distância* através da *diferenciação* dos elementos sensíveis que os compõem (as coisas, as cores, os signos), fazendo, assim, com que o próprio mundo da expressão recue para o mundo sensível, do qual jamais consegue se desvencilhar inteiramente. Assim, ao visarmos à expressão filosófica, que pretende *fazer ver* o mundo desde nosso contato originário com ele, ao invés de atingirmos a filosofia como possibilidade de uma linguagem transparente, que nos colocasse face a face com o sentido puro de nossa experiência do mundo, chegamos, ao contrário, à possibilidade da filosofia como uma expressão que assume a mesma opacidade e inescrutabilidade da expressão pictural e literária, posto que, tal como elas, enquanto pretende *conquistar* o mundo em que vivemos, restituindo-o na expressão, o sentido em sua linguagem também recua para o fundo sensível que o sustenta.

### Referências bibliográficas

CASTIN, N; SIMON, A. (Orgs.). *Merleau-Ponty et le littéraire*. Paris: Presses de l'ENS, 1997.

COLLOT, Michel. L'oeuvre comme paysage d'une experience. In: CASTIN, N., SIMON, A. (Orgs.). *Merleau-Ponty et le littéraire*. Paris: Presses de l'ENS, 1997. p. 23-37.

DASTUR, Françoise. Le corps de la parole. In: MERLEAU-PONTY, M. *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*. Suivi de Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty. Sous la direction de R. Barbaras. Paris: PUF, 1998. p. 349-368.

LEFORT, Claude. Le sens de l'orientation. In: MERLEAU-PONTY, M. *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*. Suivi de Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty. Sous la direction de R. Barbaras. Paris: PUF, 1998. p. 221-238.

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

\_\_\_\_\_. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. Préface, p. 7-47. Le langage indirect et les voix du silence, p. 49-104. Sur la phénoménologie du langage, p. 105-122. L'homme et l'adversité, p. 284-308.

\_\_\_\_\_. Un inédit de Maurice Merleau-Ponty. Note d'introduction de Martial Gueroult. *Revue de métaphysique et de morale*, n. 4, p. 401-409, 1962.

\_\_\_\_\_. *Résumés de cours*: Collège de France (1952-1960). Paris: Gallimard, 1968. Le monde sensible et le monde de l'expression, p. 11-21. Recherches sur l'usage littéraire du langage, p. 22-30. Le problème de la parole, p. 33-42.

\_\_\_\_\_. *La prose du monde*. Texte établi et présenté par Claude Lefort. Paris: Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_. *La structure du comportement*. Précédé de "Une philosophie de l'ambiguïté" par Alphonse de Waelhens. 8e. édition. Paris: PUF, 1977.

\_\_\_\_\_. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996. Le roman et la métaphysique, p. 34-52.

VIDAL, Anne-Marie. La fibre poétique de la pensée de Merleau-Ponty. *Recherches sur la philosophie et le langage*, Grenoble, n. 15, p. 389-414, 1993.

WAELEHENS, Alphonse de. Merleau-Ponty : philosophe de la peinture. *Revue de Métaphysique et Morale*, n. 4, p. 431-449, 1962.

Professor Adjunto do Departamento de Ciências da Educação  
Universidade Federal de São João del Rei – MG  
[woliv2@gmail.com](mailto:woliv2@gmail.com)

---

<sup>1</sup> Para as obras de Merleau-Ponty, usaremos as seguintes siglas mais o número da página: **S**: Signes; **PhP**: Phénoménologie de la Perception; **PM**: La prose du monde; **RC**: Résumés de cours; **UnI**: Un inédit de Maurice Merleau-Ponty. Citação completa em Referências bibliográficas.

---

<sup>2</sup> Merleau-Ponty acrescenta à citação: a tradição é o “*o poder de esquecer as origens* e de dar ao passado, não uma sobrevida que é a forma hipócrita do esquecimento, mas uma nova vida, que é a forma nobre da memória” (S: 74). Os itálicos em todas as citações neste artigo são dos autores das frases citadas.

<sup>3</sup> No ano anterior ao ensaio de Merleau-Ponty do qual nos ocupamos, portanto, em 1951, Malraux publicou um conjunto de textos de cunho estético sob o título: *As vozes do silêncio*. Merleau-Ponty não apenas faz referência direta a esta obra no título de seu artigo, como trava, no decorrer de seu texto, um diálogo crítico com Malraux sobre a questão da obra de arte como um caso particular de linguagem.

<sup>4</sup> Como na percepção, onde a expressão jamais é completa, posto que o sentido da coisa percebida só aparece como “uma certa distância” entre ela e a impercepção do que a rodeia, também na linguagem, a expressão não está nunca acabada, de modo a nos oferecer as coisas mesmas. O sentido, na expressão linguística tanto quanto na perceptiva, permanece opaco e inesgotável, desvelando-nos a expressão como “sempre aproximada” (S: 295) e remetendo-nos a um mundo que engloba as perspectivas que podemos ter dele, não se deixando dominar, no esforço para exprimi-lo, nem pela “prosa dos sentidos”, nem por aquela “do conceito” (S: 65). Como “dizia profundamente Malebranche, – recorda oportunamente Merleau-Ponty – nosso mundo é ‘uma obra inacabada’” (UNl: 404).

<sup>5</sup> A este respeito, cf. o artigo de Dastur, 1998, p. 350, 358 e 367.

<sup>6</sup> Mais que “uma simples metáfora”, como esclarece Collot (1997, p. 26), a “paisagem” em Merleau-Ponty é “uma verdadeira noção”. No plano perceptivo, ela é o modo como o espetáculo do mundo se organiza, segundo um determinado sentido, orientação ou direção a partir de nossa situação. “A *aisthesis* é estética, a paisagem percebida torna-se quadro, porque o ponto de vista do observador o organiza como um conjunto que faz sentido” (idem, p. 30). Logo, é na própria estrutura da percepção que a paisagem se inscreve, não como uma reprodução do mundo, mas como nossa visão dele. Uma visão que, de cada vez e em cada um, oferece um novo ponto de vista do mundo, escapando às representações já adquiridas e se apresentando, portanto, como uma visão criativa. Sendo assim, traduzir a paisagem de uma experiência requer que se convoque a linguagem em sua função criativa ou conquistadora, pois se trata de dar a ver, pelas palavras, novas perspectivas do mundo, ao invés de confirmar aquelas já disponíveis. A paisagem do texto está, portanto, na configuração singular da linguagem obtida pelo escritor para expressar sua visão do mundo. “O sentido de um texto, como aquele de uma paisagem, repousa sobre a disposição dos elementos que o compõem; é por sua aptidão em criar novas relações e solidariedades inéditas entre as palavras que um escritor pode dar conta da singularidade de sua relação com o mundo” (idem, p. 35), por outras palavras, da tradução de sua paisagem do mundo.