

EM FOCO

MOVIMENTOS DO CORPO ESTESIOLOGICO EM MERLEAU-PONTY E A EXPERIÊNCIA DA DANÇA

*ESTESIOLOGICAL BODY MOVEMENTS
IN MERLEAU-PONTY AND THE
EXPERIENCE OF DANCE*

*MOVIMIENTOS DEL CUERPO
ESTESIOLOGICO EN MERLEAU-PONTY
Y LA EXPERIENCIA DE LA DANZA.*

TEREZINHA PETRUCIA DA NÓBREGA

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da.
Movimentos do corpo estesiológico em Merleau-Ponty e a experiência da
dança
Repertório, Salvador, ano 25, n. 38, p. **9-46**, 2022.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.43658>

RESUMO

O objetivo deste ensaio encontra-se nos movimentos para compreender a estesiologia do corpo na obra de Merleau-Ponty, em diálogo com a experiência da dança. A apreciação das obras do filósofo, em particular a Fenomenologia da percepção, A dúvida de Cézanne, *O olho e o espírito* e outros textos publicados postumamente, permitiu-nos percorrer o movimento das ideias sobre corpo e a estesiologia e sua relação com o sentir. Para Merleau-Ponty, o corpo é colocado no centro da experiência, do mundo-vida e das operações reflexivas. Mas, que corpo é esse? Não se trata aqui do corpo marcado pelo racionalismo cartesiano e seus desdobramentos. Mas, sim considerar o corpo sensível exemplar, o corpo dos afetos, da expressão, o corpo como criador de mundos subjetivos e intersubjetivos. Nesse movimento, entramos na dança para expressar nuances do corpo estesiológico.

PALAVRAS-CHAVE:

corpo; estesiologia; sentir; expressão; dança.

ABSTRACT

The objective of this essay lies in the movements to understand the aesthesiology of the body in Merleau-Ponty's work, in dialogue with the experience of dance. The appreciation of the philosopher's works, in particular the *Phenomenology of perception*, Cézanne's Doubt, *The Eye and the Spirit* and other texts published posthumously, allowed us to go through the movement of ideas about the body and aesthesiology and its relationship with feeling. For Merleau-Ponty, the body is placed at the center of experience, the lifeworld and reflexive operations. But what body is this? It is not a matter here of the body marked by Cartesian rationalism and its consequences. But to consider the exemplary sensitive body, the body of affections, of expression, the body as a creator of subjective and intersubjective worlds. In this movement, we enter the dance to express nuances of the aesthesiological body.

KEYWORDS:

body; aesthesiology; feeling; expression; dance.

RESÚMEN

El objetivo de este ensayo reside en los movimientos para comprender la estesiología del cuerpo en la obra de Merleau-Ponty, en diálogo con la experiencia de la danza. La apreciación de las obras del filósofo, en particular la Fenomenología de la percepción, La duda de Cézanne, El ojo y el espíritu y otros textos publicados póstumamente, nos permitió transitar por el movimiento de ideas sobre el cuerpo y la estesiología y su relación con el sentimiento. Para Merleau-Ponty, el cuerpo se sitúa en el centro de la experiencia, el mundo de la vida y las operaciones reflexivas. ¿Pero qué cuerpo es este? No se trata aquí del cuerpo marcado por el racionalismo cartesiano y sus consecuencias. Pero considerar el cuerpo sensible ejemplar, el cuerpo de los afectos, de la expresión, el cuerpo como creador de mundos subjetivos e intersubjetivos. En este movimiento entramos en la danza para expresar matices del cuerpo estesiológico.

PALABRAS CLAVE:

cuerpo; estesiología; sentir; expresión; danza.

A ESTESIOLOGIA É O SENTIR MESMO

Não pensar a estesiologia como um pensamento que desce num corpo. Isso é renunciar à estesiologia. Não introduzir um 'perceber' sem 'vínculos' corporais. (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 284)

A ESTESIOLOGIA EMERGE do corpo em sua sensibilidade.

Essa emergência envolve a percepção, compreendida como modo de conhecimento e como modo do afeto, em uma operação expressiva na qual o sensível e o inteligível se entrelaçam; a sensação e o pensamento se unem; a ética e a estética se vinculam; a natureza e a cultura se encontram; o corpo próprio – esse que chamo de meu – e o corpo do outro se refletem; a consciência e o inconsciente se comunicam por meio do imaginário, do simbólico, do sonho, do devaneio como vias que ativam nossa sensibilidade e expressão subjetiva e intersubjetiva. Em seu movimento de pensamento, Merleau-Ponty irá se dedicar aos vínculos corporais da consciência, da percepção, do conhecimento, da linguagem, da expressão como podemos reconhecer em sua trajetória de uma fenomenologia a uma ontologia indireta ou ontologia do ser sensível, segundo sua própria formulação, na qual a estesiologia ocupa um lugar de destaque. (MERLEAU-PONTY, 1945, 1964a, 1964b, 1995, 2000)

A noção do corpo estesiológico foi produzida no contexto da reflexão de Merleau-Ponty sobre a natureza e sua busca para ultrapassar as noções herdadas das

filosofias da consciência, incluindo uma crítica a própria fenomenologia. Essa crítica à fenomenologia é recorrente nas obras de Merleau-Ponty, desde a *Fenomenologia da percepção e, sobretudo, no projeto de trabalho apresentado ao Collège de France*. (MERLEAU-PONTY, 2000) Tal crítica refere-se particularmente ao projeto husserliano de criar uma ciência eidética; bem como a ênfase em uma filosofia da consciência centrada em um cogito tácito, como lemos nas notas de *O visível e o invisível* (1964b).¹ Merleau-Ponty, pouco a pouco, se desembaraça da hipótese perceptiva – ainda vinculada aos polos do sujeito que percebe e do objeto que é percebido, portando resquícios de um positivismo lógico e de uma filosofia da consciência – para se aproximar dos pintores modernos em uma nova estruturação do campo visual, da percepção e da inteligibilidade.

Nesse movimento de praticar uma fenomenologia da fenomenologia, destaca-se também o diálogo profícuo que Merleau-Ponty estabeleceu com a psicanálise e a cena do inconsciente como abertura de horizontes para seu movimento de pensamento, desde suas primeiras obras e, em particular nos cursos proferidos na Sorbonne e no *Collège de France* (MERLEAU-PONTY, 1945, 1968, 2003, 2006) ou ainda a relação expressiva entre filosofia e pintura como novo horizonte para a filosofia contemporânea, incluindo as relações entre o pensamento filosófico e a história social ou entre o estético e o político, por exemplo.²

O estudo do sensível, das sensações e do sentir na filosofia de Merleau-Ponty abre horizontes diversos para a emergência de saberes que se afastam das perspectivas dualistas e deterministas do corpo, do conhecimento e da existência. Com Merleau-Ponty, reconhecemos que há uma distância entre o sentir e sua expressão por meio do pensamento ou de uma linguagem, havendo sempre lacunas entre a experiência vivida e seu relato fenomenológico; assim como há afastamentos e aproximações entre o mundo da vida e suas explicações científicas ou filosóficas. Essa distância impulsiona a busca e a invenção de uma linguagem expressiva em arte, na filosofia, na educação de modo a ampliar e unir a percepção, o sentimento e o conhecimento por meio do diálogo entre diferentes saberes e áreas de conhecimento na criação de perspectivas e horizontes de compreensão.

Nesse contexto, a estesiologia apresenta-se como expressão sensível, sublinhando-se o vínculo entre corpo, pensamento e afeto na configuração do nosso

1 Título original: *Le visible et l'invisible* (1964b).

2 Imbert (2005, 2020) apresenta uma trajetória da filosofia de Merleau-Ponty demonstrando o desvio que o filósofo faz ao dialogar com a pintura ou cinema, problematizando a fenomenologia husserliana. Dosse (2019) apresenta uma importante reflexão sobre as relações entre fenomenologia e estruturalismo e a influência exercida por Merleau-Ponty na filosofia de Foucault, Deleuze, Kristeva, entre outros. Concordamos com Melançon (2018), Revel (2015), Peillon (1994), Lefort (1978), ao enfatizarem a dimensão política da filosofia de Merleau-Ponty em relação ao corpo e a sexualidade, à linguagem, às ciências humanas, as relações sociais entre outros aspectos da vida e do pensamento; inaugurando uma nova maneira de praticar a filosofia que terá importantes desdobramentos na cena filosófica nos anos 1960 na França, desdobrando-se a partir dos anos 1970 e 1980 para outros continentes, incluindo o Brasil.

conhecimento de si e dos outros, no conhecimento da história e de suas instituições, da vida e da existência. A experiência da dança, por exemplo, mobiliza o sentir e assim nos impulsiona ao movimento de criação de obras coreográficas e, mais amplamente, na invenção de um intermundo que acolhe e integra sensações, sentimentos, pensamentos, atitudes, movimentos que configuram nossa existência a um só tempo singular e histórica, pessoal e coletiva.

Neste ensaio, enfatizamos as relações com a arte, notadamente a pintura e a dança. Merleau-Ponty se interessa pela maneira de ver a pintura além da representação e de sua visibilidade que ele encontra nos gestos do pintor, em particular em Cézanne. Ao apreciar a obra de Cézanne, Merleau-Ponty não busca descrever o quadro, mas entrar na obra. Nessa imersão, parece ser mais importante não o que se vê, mas antes o que não é visto. Trata-se de um paradoxo, outra lógica de compreensão que convoca pelo movimento um novo modo de ver o campo visual. Um novo esquema corporal é configurado nesse ato de olhar, de entrar no quadro, de tornar-se pintura, visibilidade. (MERLEAU-PONTY, 1964a, 1996)

A ênfase na ontologia do ser sensível não se encontra naquilo que vemos, no objeto de arte, por exemplo; mas, na maneira que o quadro nos interpela e faz sentir, pensar, criar. Assim, o pintor diz em pintura, faz ver o invisível, produz uma inteligência na qual o movimento do corpo e do pensamento se entrelaçam, ressoam, refletem-se. Mas, o olhar não é natural, não se trata de um positivismo fenomenológico, com ênfase nas qualidades do objeto ou no qual apenas se inverteria a posição de polos opostos: o polo do objeto para o do sujeito do consciente, sujeito transcendental ou sujeito do conhecimento. Na leitura da obra de Merleau-Ponty, percebemos o entrecruzamento da fenomenologia da percepção e de uma ontologia do ser sensível e do sentir. Nesse movimento, o filósofo compreende o corpo estesiológico: o corpo que sente, que se move e se expressa por meio dos gestos, da linguagem, do pensamento, dos sentimentos, dos afetos.

O estudo do corpo exige o conhecimento de sua arqueologia, assim é preciso considerar as mudanças anatômicas na longa duração, a liberação da mão, a modificação dos maxilares, o aumento da caixa craniana. Mudanças que se fizeram demoradamente nos mamíferos superiores para a composição da morfologia do corpo humano. Assim, é por seu corpo que o homem se faz homem, e não pela

“descida” em seu corpo de uma capacidade de reflexão. Trata-se de uma corporeidade inscrita na história da própria natureza, na história da espécie, do sujeito e da cultura como podemos perceber ao percorrer atentamente o conjunto dos resumos e notas dos cursos dedicados ao estudo da Natureza, realizados entre os anos de 1956 e 1960 no *Collège de France*. (MERLEAU-PONTY, 1968, 1995)

Nesse contexto, percebemos uma compreensão da natureza que ultrapassa a noção de substância e de uma causalidade determinista na interpretação científica e filosófica, incluindo a revisão da compreensão do corpo como substância (res/extensa). Esta revisão nas reflexões sobre o corpo implica a recusa às noções idealistas e essencialistas que conotam a compreensão da corporeidade e da filosofia da consciência, na qual o corpo permanece como acessório ou instrumento, desvinculado da subjetividade. Nem naturalismo, nem transcendência, a natureza escapa às noções essencialistas, assim como o corpo humano. As noções estudadas nesses cursos liberam a natureza da ontologia da coisa, conferindo-lhe uma interioridade, mas esta também não é de ordem transcendental. A natureza é sutura original do homem e do mundo, está ao mesmo tempo dentro e fora de nós. A natureza é histórica, sobretudo as noções de natureza, mas há também o fundo inumano em relação à natureza que escapa às nossas formulações e que também não é da ordem do naturalismo. (MERLEAU-PONTY, 1968, 1995)

Merleau-Ponty opera o deslocamento de uma fenomenologia transcendental e eidética para a experiência do ser bruto ou ser selvagem, ou seja, o ser da criação, àquele que não se reduz ao organismo biológico ou social, mas que é atravessado pela estesiologia em sua expressão como ser no mundo, inscrevendo-se em uma história e em uma cultura por meio da linguagem e do contato com as experiências vividas. Na história do pensamento filosófico, embora a redução eidética seja um avanço face às perspectivas positivista e criticista do conhecimento; para superar o intelectualismo, a redução fenomenológica deverá considerar o movimento e sua imbricação com o mundo das experiências vividas e seus múltiplos sentidos. Nota-se ainda que o processo de redução fenomenológica se apresenta como interrogação da própria experiência, alargando o campo de sentidos para os fenômenos e situações vividas. Ainda que reconheça distâncias e lacunas entre a sensibilidade e o conceito, Merleau-Ponty irá enfatizar o processo de descrição fenomenológica das experiências por meio das narrativas, dos relatos pessoais,

da expressão estética e de outros caminhos que enfatizam os vínculos corporais em sua polifonia de sentidos. (MERLEAU-PONTY, 1945, 1968, 1995, 2000, 2006)

Compreendemos que ao transitar da fenomenologia da percepção para a ontologia do ser sensível Merleau-Ponty pratica uma fenomenologia sem fenômeno, uma fenomenologia que não se fecha em essências eidéticas; mas que se abre ao diálogo com outrem na constituição de um *intermundo*, por meio da expressividade da linguagem, notadamente da fala falante – a que nos faz falar; ou ainda nos desvios que a poesia realiza, ampliando os sentidos semânticos e imagens poéticas; bem como, investindo nas experiências de seus personagens; no movimento visto pelo cinema; nos relatos e memórias de experiências vividas; nos rumores de uma vida que flutuam na escuta psicanalítica. Esses elementos são exemplos de gradientes sensíveis para a estesiologia, em uma percepção vinculada ao corpo e sua expressão intersubjetiva.

O filósofo critica ainda a definição do humano por cefalização ou pela reflexão e assim, “compreende-se melhor que o corpo humano não seja para o homem o revestimento de sua ‘reflexão’, mas reflexão figurada (o corpo se tocando, se vendo) e o mundo não um em si inacessível, mas o ‘outro lado’ do seu corpo”.³ (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 335, tradução nossa) Merleau-Ponty descreve a animação do corpo humano, não como descendo nele uma consciência ou uma reflexão pura; mas sim como metamorfose da vida. Tal atitude compreensiva exige uma estesiologia, ou seja, uma capacidade de sentir como sistema de equivalências entre a sensação física, o sentimento – no sentido de afeto e da relação com outrem e o sentido semântico: linguístico, cognitivo, cultural, histórico.

A compreensão do corpo em Merleau-Ponty dirige-se à alteridade, posto que nossa corporeidade é lacunar, ela convoca o olhar do outro e seu corpo inteiro em uma relação intercorpórea e intersubjetiva. Dessa maneira, o corpo passa no mundo e o mundo passa no corpo, constituindo linguagem, uma fisionomia, um fio de silêncio, uma expressão que abre horizontes de silêncio, de comunicação, de expressão. Há uma abertura do meu corpo a outros corpos assim como há uma articulação dos corpos no mundo, assim, compreendemos que a estesiologia ocupa-se dos vínculos corporais entre o corpo próprio, esse que chamo de meu e o corpo do outro.

3 “on comprendre mieux que le corps humain n'est pas pour l'homme doublure de sa 'réflexion', mais réflexion figurée (le corps se touchant, se voyant), ni le monde un en soi inaccessible, mais 'l'autre côté' de son corps”.

Para Merleau-Ponty (1960, 1991), o corpo é o órgão para o outrem. Meu corpo próprio é feito do corpo do outrem, assim a sinergia como ocorre através do aperto de mãos, do olhar, da pele, da escuta, da voz, da vociferação, do silêncio são aberturas para uma existência geral que liga o corpo e o mundo, eu e outrem, corporeidade e intercorporeidade. Essa sinergia entre os corpos é um fundamento da noção de intercorporeidade, compreendida como uma aderência corpórea do sensível e de sua expressão na linguagem em sua polifonia, adquirindo um sentido na sedimentação da cultura e na historicidade.

Tomando como referência o curso sobre *O mundo sensível e o mundo da expressão*, primeiro curso ministrado por Merleau-Ponty no *Collège de France*, temos que a vida perceptiva é expressiva, intercorpórea e intersubjetiva.⁴ Neste curso, três temas se destacam: a visão, o movimento, o esquema corporal. O esquema corporal relaciona-se ao corpo e sua expressividade no espaço, sendo ao mesmo tempo um agenciamento interno e uma abertura existencial. Vejamos, por exemplo, a imagem de *La Danse* de Matisse para compreender não a essência ou definição matemática do círculo, mas sua circularidade em uma diversidade de experiências. Na fenomenologia, portanto, não se busca a essência do círculo, o que ele é em ideia; mas sua expressividade, a saber: a circularidade vivida como modulação típica da existência que se expressa nas experiências vividas. Na filosofia de Merleau-Ponty não se busca a essência do corpo, mas a corporeidade vivida como abertura ao mundo, modulação típica dos acontecimentos e dos afetos, o que inclui o mundo cultural, a historicidade, o mundo da linguagem e dos símbolos.

A corporeidade liga-se, portanto, ao esquema corporal como uma práxis regida pela ubiquidade espacial do gesto, possibilitando uma amplitude da percepção. Como exemplo dessa ubiquidade, Merleau-Ponty (2011) apresenta o estudo do cinema, posto que o caráter estroboscópico deste suporte permite estudar o movimento em suas fases. O movimento estroboscópico do cinema mostra o movimento não só dos objetos, mas aqueles do espectador que, por sua vez, aporta ao espetáculo sua intersubjetividade para a fabricação de sentidos estéticos, afetivos, éticos, culturais, entre outros.

Nota-se que o movimento não é uma decisão do espírito, o corpo se move e ao fazê-lo desdobra-se em diferentes percepções. A visão não é uma operação de

4 Destaca-se que ao abordar o corpo próprio e o corpo do outro a fenomenologia recusa o psicologismo, como podemos compreender últimos escritos de Husserl (2000); bem como em Merleau-Ponty. Neste último, destaca-se o diálogo com os estudos da história, da antropologia, da psicanálise, da arte e de outros campos das ciências humanas, que impulsionaram Merleau-Ponty na superação do psicologismo, de uma filosofia da consciência ou do sujeito *solipsista*. O sujeito individual está atado a um mundo cultural e histórico no qual as relações que se estabelecem são consideradas fundamentais no processo perceptivo. Como consequência, compreende-se que a subjetividade se constrói na relação com outrem, por isso o tema da intersubjetividade e da intercorporeidade é presente no horizonte fenomenológico e na ontologia de Merleau-Ponty (1945, 1968, 1991, 1995, 2000, 2006, entre outros).

pensamento, um mundo de idealidade sem vínculos corporais. Merleau-Ponty busca na sensibilidade do corpo essas referências vivas. Mas, é preciso restituir também o sentido do que seja o sensível, sua relação com a sensação, com a linguagem e a expressão. Nota-se que a cor não é somente uma *quale*, uma película de ser sem espessura, mas sim uma concreção de sentidos polimorfos: linguísticos, afetivos, históricos, simbólicos. “Caudel diz aproximadamente que certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho”.⁵ (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 174, tradução nossa) A linguagem em seu sentido semântico parece não dar conta desse universo colorido das sensações, haja vista a polissemia mencionada. Por exemplo, a cor vermelha expressa múltiplos sentidos, conforme a experiência vivida em suas relações intersubjetivas, como podemos examinar nesse trecho de *O visível e o invisível* (1964b, p. 174, tradução e grifo nosso):

Com mais razão, a roupa vermelha liga-se com todas as suas fibras ao tecido do visível e, por ele, a um tecido de ser invisível. Pontuação no campo das coisas vermelhas, que compreende as telhas dos tetos, a bandeirola dos guardas das estradas de ferro, a bandeira da revolução, alguns terrenos perto de Aix ou de Madagascar, ela também o é no campo das roupas vermelhas, que compreende, além dos vestidos das mulheres, as becas dos professores e dos advogados-gerais, os mantos dos bispos, como também no dos adornos e dos uniformes. E seu vermelho não é, precisamente, o mesmo, conforme participa numa constelação ou noutra, conforme nele participa a pura essência da revolução de 1917, ou a do eterno feminino, ou do promotor público ou das ciganas vestidas à hussarda que, há vinte e cinco anos, reinavam num restaurante da *Champs Elysées*. Certo vermelho também é um fóssil retirado do fundo de mundos imaginários. Se exibíssemos todas as suas participações perceberíamos que uma cor nua, e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, à distância, diversas regiões do mundo colorido ou visível, certa diferenciação, uma

5 “Caudel dit à peu près qu’un certain bleu de la mere est si bleu qu’il n’y a que le sang qui soit plus rouge”.

modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade.⁶

A longa citação retirada da obra *O visível e o invisível* é significativa para compreender o sensível em Merleau-Ponty para além da sensação compreendida, no sentido empirista, como uma qualidade do objeto; bem como ultrapassar a atitude intelectualista e a primazia do conceito. O vermelho é um fóssil de mundos imaginários, afirma o filósofo, unindo a sensação e o sentimento advindo das experiências vividas, individuais e coletivas, culturais e históricas, expressas nas diferentes participações do vermelho como ser colorido e intersubjetivo: o vermelho das vestes dos promotores, o vermelho das saias das ciganas, o vermelho da revolução, o vermelho do eterno feminino. A visibilidade do vermelho liga-se ao movimento do corpo e das experiências vividas em sua natureza intersubjetiva. Para o nosso filósofo, entre as cores há o tecido da carne que as duplica, sustenta e alimenta. Assim, “em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne”.⁷ (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 178, tradução nossa)

Para pensar essa realidade do corpo sensível, Merleau-Ponty (1964b) evita as tentativas clássicas, os impasses tradicionais relacionados ao dualismo filosófico ou ao positivismo lógico e científico. Ele reconhece a dupla pertença do corpo: à ordem do “objeto” e à ordem do “sujeito”; bem como considera as relações inesperadas entre essas duas ordens. Assim, irá propor uma terceira via a qual se configura nas relações corpo e mundo e que se encontra delineada na noção de sentir. O sentir agrega a um só tempo a experiência perceptiva, incluindo os afetos, a estesiologia e a dimensão semântica do conceito. Sobre essa aderência corpórea do sentido, em sua história fenomenológica da pintura, Didi-Huberman (2012) diz que o próprio sentido é um entrelaçamento no qual pelo menos três paradigmas se produzem em nós: o semiótico, o estético, o patético (*pathos*). Desse modo, a operação sensível é capaz de designar o sentimento (o *pathos*), a sensação (*aisthesis*, a estética), a significância (o semiótico) e ainda o juízo (reflexão, crítica, ética).

O corpo estesiológico encontra-se em uma relação sinérgica com outros corpos, sendo capaz de configurar de esquemas corporais originais haja vista que temos

6 “A plus forte raison, la robe rouge tient-elle de toutes ses fibres au tissu du visible, et, par lui, à un tissu d’être invisible. Pontuaction dans le champ des choses rouges, qui comprend les tuiles des toits, les drapeau des gardes-barrières et de la Révolution, certains terrains près d’Aix ou à Madagascar, ele est aussi dans celui des robes rouges, qui compred, avec des robes des femmes, des robes des professeurs, d’êveques et d’avocats généraux, et aussi dans celui des parues et des uniformes. Et son rouge. À la lettre, n’est pas le même, selon qu’il parît dans une constellation ou dans l’autre, selon que précipite em lui la pure essence de la Révolution de 1917, ou celle de l’éternel féminin, ou celle de l’accusateur public, ou celle des Tziganes, vêtus à la hussarde, qui régnait il y a vingt-cinq ans sur une brasserie des Champs-Élysées. Um certain rouge, ‘cest aussi un fossile ramné du fond des mondes imaginaires”.

7 Texto original:

“L’épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire ele seul moyen que j’ai d’aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair”.

movimentos que não conduzem a parte alguma: como movimentos do rosto, alguns gestos, movimentos da boca, da garganta, tais movimentos terminam em sons e eu os ouço, não os vejo, mas os ouço, pois sou um ser sonoro. “Esta nova reversibilidade e a emergência da carne como expressão constituem o ponto de intersecção do falar e do pensar no mundo do silêncio”.⁸ (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 190, tradução nossa)

De acordo com Saint-Aubert (2013), a passagem no pensamento de Merleau-Ponty do corpo à noção de carne se faz através de muitas mediações, sendo uma delas a noção de esquema corporal como organização sensorial de nossa vida como podemos encontrar no curso *Le monde sensible et le monde de l'expression* ou nos cursos sobre a Natureza. Mais recentemente, Saint-Aubert (2021), afirma que a vida perceptiva convoca nossa instituição corpora, sua animação desejante e sua expressividade plural, em uma relação de incorporação com o mundo percebido.

Em nossa leitura destacamos a experiência do corpo estesiológico e o sentir mesmo como experiência epistemológica, estética e existencial. Compartilhamos com Merleau-Ponty a intenção de compreender o pensamento como um ato do corpo e sua expressão como sendo uma linguagem ora falante, ora silenciosa, que abrem o caminho para uma ontologia do ser sensível na obra do referido filósofo. Trata-se de uma ontologia que não segrega o corpo e o pensamento, a razão e a sensibilidade, a natureza e a cultura. (NÓBREGA, 2008, 2010, 2014, 2015)

Em suas incursões sobre a pintura, notadamente sobre a obra de Cézanne, Merleau-Ponty (1964a, 1996) irá compreender a inteligibilidade do corpo como modo expressivo. Trata-se aqui de uma nova maneira de praticar a filosofia para além do espetáculo perceptivo do sujeito que percebe e do objeto que é percebido, mergulhando na experiência do corpo e em seus gestos. A filosofia de Merleau-Ponty aporta novos sentidos ao sentir e sua potência expressiva. O filósofo aprofunda a compreensão do corpo como sensível exemplar por meio do qual somos, sentimos, desejamos, pensamos, falamos, conhecemos, criamos, existimos, dançamos.

8 Texto original: “Cette nouvelle réversibilité et l'émergence de la chair comme expression. Sont le point d'insertion du parler et du penser dans le monde du silence”.

O MISTÉRIO DAS SENSAÇÕES: A INTELIGIBILIDADE DO CORPO E SUA EXPRESSIVIDADE

O olho e o espírito (1964a)⁹ foi o último escrito que Merleau-Ponty pode concluir em vida. André Chastel havia solicitado ao filósofo uma contribuição para o primeiro número da revista *Art de France*, ele então escreveu esse ensaio, ao qual consagrou boa parte de suas férias de verão, em 1960. Instalado por dois ou três meses no Thollonet, na região de Aix-en Provence, desfrutando diariamente da paisagem que guarda para sempre a marca do olho de Cézanne, Merleau-Ponty interroga a visão e a pintura. Ele interroga

como pela primeira vez, como se ele não houvesse no ano anterior reformulado suas antigas questões em *Le visible et l'invisible*, como se todas as suas obras anteriores e, inicialmente, o grande edifício da *Phénoménologie de la perception* (1945) não pesassem sobre seu pensamento ou talvez pesassem demais, de tal maneira que seria necessário esquecê-las para recuperar a força do espanto. (LEFORT, 1964, p. 2, grifo do autor)

Segundo Lefort (1964), nesse texto a palavra se liberta dos constrangimentos da teoria, pois há uma celebração do corpo na pintura na qual Merleau-Ponty irá procurar o primeiro espanto que “nasce do único fato de ver, de sentir e de surgir, lá – do fato desse duplo reencontro do mundo e do corpo, a fonte de todo saber e que excede o concebível”. (LEFORT, 1964, p. 3) Tal é, para ele, o charme, o encanto singular que exerce esse último escrito. Merleau-Ponty (1964b), enfatiza a experiência de ver e sua meditação sobre o corpo, sua apreciação da pintura com emblemas de sua maneira particular de filosofar ao mesmo tempo que expressa sua ontologia sensível.

O que a visão e o visível demandam ao pensamento? Como a pintura provoca a filosofia a pensar para além das coisas já ditas, já vistas, já instituídas? Esse é o tema do ensaio e das últimas obras do filósofo, a interrogação sobre uma ontologia do corpo e do sensível. “O que tento traduzir-lhes é mais misterioso, enreda-se

9 Título original: *L'œil et l'esprit* (1964a).

nas raízes do ser, na fonte impalpável das sensações”.¹⁰ (CÉZANNE, 1858 apud MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 7) A citação de Cézanne, que se apresenta como epígrafe na abertura do ensaio *O olho e o espírito* (1964a), sintetiza o investimento de Merleau-Ponty em uma filosofia cujo enraizamento encontra-se no corpo e no sensível. Ontologia que apresenta novas questões e que exigirá do filósofo uma nova linguagem, um novo vocabulário e uma nova forma de expressar-se filosoficamente da qual decorre não só a revisão do seu pensamento em *O visível e o invisível* (1964b) e mesmo nas notas de curso sobre a Natureza, mas também o encontro cada vez mais frequente e intenso com a arte e com a psicanálise, naquilo que podem animar a compreensão do corpo estesiológico, do corpo e de suas sensações, sentimentos, sentidos expressivos e linguajeiros.

O corpo com fonte de sensações celebra essa ontologia do ser bruto, ser selvagem, ser da indivisão que corresponde a nossa capacidade de criar sentidos ainda não estabelecidos, embora apoiem-se na sedimentação da cultura e na historicidade como mencionamos anteriormente neste ensaio. Tal compreensão expressa não somente a busca por ultrapassar conceitos dualistas, mas sim o movimento do pensamento para realizar a experiência e não apenas sua descrição ou explicação. Ali, instalado no Thollonet, olhando a paisagem que marcara para sempre o olho de Cézanne, o filósofo faz da filosofia uma experiência de vida, uma ação sobre o mundo, cujos instrumentos são as sensações do corpo, a palavra, a escuta e a linguagem de uma maneira nova em seu percurso. Embora já houvesse ensaiado essa escritura em textos como a “Dúvida de Cézanne” e a “Prosa do mundo” (2002), em *O olho e o espírito* (1964a), Merleau-Ponty realiza uma filosofia poética, recusando, como diz Lefort (1964, p. 8), “os artifícios da técnica que uma tradição acadêmica acreditou ser inseparável do discurso filosófico”.

A pintura não é apenas ilustração em sua filosofia, mas um modo de pensar por meio da celebração do corpo e dos gestos do pintor. Uma pintura e uma filosofia que se inscreve no corpo do mundo e que habita o espaço e o tempo em profundidade, isto é, que considera a dimensão imemorial do corpo, sem recusar a dimensão do presente e da temporalidade. Essa filosofia do corpo é misteriosa, é enigmática, posto que não pode ser reduzida a esquemas explicativos e lógicos universais dados a todos de uma mesma maneira e de uma vez por todas com clareza e distinção. É uma filosofia que se move no mundo e, nesse movimento, olha

10 “Ce que j’essaie de vous traduire est plus mystérieux, s’enchevêtre aux racines même de l’être, à la source impalpable des sensations”.

e é capaz de enxergar possibilidades de ser, de viver, de conhecer. Uma filosofia que compreende que o olhar se exerce sempre em uma perspectiva inscrita no corpo e que, portanto, revela e esconde os gestos, os sentidos, as significações subjetivas e intersubjetivas.

De fato, o ensaio *O olho e o espírito* (1964a) é um registro significativo da ontologia do sensível e do corpo estesiológico em Merleau-Ponty, no qual apresenta uma crítica ao positivismo científico e afina-se com a arte, em particular a pintura, como emblema de uma operação expressiva de sua filosofia e do pensamento de modo mais amplo. “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 9) A frase que abre o ensaio apresenta uma síntese da visão que Merleau-Ponty tem da ciência moderna e de suas operações lógicas. Desse modo, a ciência constrói modelos, opera por meio de índices ou de variáveis que somente de longe se confrontam como o mundo real. Trata-se, segundo o filósofo, de um pensamento operatório, artificial que guarda o sentimento de opacidade do mundo. Sobretudo na filosofia da ciência há uma compreensão que a ciência se reduz a um conjunto de técnicas e de resultados, mas, no entanto, o que a ciência capta através dos experimentos foi inventado por ela mesma, pelos modelos que constrói e em seguida verifica.

Merleau-Ponty (1964a), vai interrogar a pintura e o modo como essa interessa ao conhecimento por meio da ciência secreta do pintor, do enigma do corpo e da visibilidade celebrada pelo trabalho do artista como meio de interrogar a própria filosofia como discurso e como um discurso sobre o ser.

É emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações faz-se necessário reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, mas que é um entrelaçamento de visão e movimento. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 16)

Vemos o que olhamos. O que seria da visão sem o movimento dos olhos? Para Merleau-Ponty a visão depende do movimento dos olhos, pois o mundo visível é aquele dos projetos motores que são partes totais deste Ser. Assim, “todos os

meus deslocamentos figuram em um canto de minha paisagem, são transportados sobre a carta do visível”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 17)

A visão do ponto de vista fenomenológico não é uma operação de pensamento ou um mundo de idealidade expresso em um pensamento de ver que se afasta da experiência sensível que lhe anima. Imerso em seu corpo, ele mesmo visível, o vidente não apenas se apropria do que vê, ele amplia sua percepção e sua abertura ao mundo. Nesse ato, ele que olha todas as coisas pode também olhar-se. Esse paradoxo da relação corpo e mundo, daquele que toca e é tocado, constitui-se não de modo transparente a si mesmo, sem lacunas, sem falhas; mas, apresenta-se como inerência: como vínculo, entrelaçamento ou quiasma no vocabulário de Merleau-Ponty. Assim, a configuração do corpo contém a configuração de suas relações com o mundo (outro, história, cultura), posto que o mundo é feito do mesmo estofado do corpo e de suas experiências. (MERLEAU-PONTY, 1964a, 1964b)

O corpo em sua reflexividade é a um só tempo sensível e sentiente, posto que vê e é visto, toca e é tocado. Entre o corpo e o mundo configura-se uma relação não de apropriação ou de posse; mas sim de inerência, prolongamento, abertura em que não há divisão ou separação entre aquele que vê com o que é visto, do sentir e do sensível, mas uma operação expressiva. Como esse fenômeno da reflexividade é possível? Merleau-Ponty (1964b) dirá que não há duas substâncias distintas: a do corpo e a do mundo, ambos são feitos do mesmo estofado. Para compreender essa reflexividade do corpo é preciso reconhecer uma lógica paradoxal, que opera não através da identidade ou da essência, mas com antinomias. Nesse contexto paradoxal, a reflexividade do corpo em sua ação sensível e sentiente não se reduz a processamentos de informações físico-químicas, pois incluem a relação com o mundo em sua alteridade.

Trata-se, portanto, de uma outra forma de compreender a humanidade e a própria natureza por meio das relações corporais que se estabelecem no ato de ver, de sentir, de se movimentar, de sentir com outrem. Essa compreensão do corpo em Merleau-Ponty já pode ser percebida quando o filósofo examina as experiências da doença, da sexualidade e da linguagem na obra *Fenomenologia da percepção* (1945),¹¹ reconhecendo o sensível como expressão da corporeidade, uma maneira de ser e de agir singular para um ser humano na relação consigo mesmo, com

11 Título original: *Phénoménologie de la perception* (1945).

o outro, com o mundo. O exame da pintura irá trazer outros elementos para a filosofia de Merleau-Ponty, tendo o olho como metáfora do corpo e a visibilidade como emblema da reversibilidade dos sentidos. Merleau-Ponty (1964a) dirá que há uma visibilidade secreta que está diante de nós, mas que não é somente um eco em nosso corpo, mas uma equivalência interna; assim como Cézanne dirá que a natureza não está fora, mas no interior.

Não se trata aqui de um terceiro olho que faria a equivalência entre o dentro e o fora, o vidente e o visível, o sensível e o conceito. Essa operação é possível porque nossos olhos são mais que receptores para a luz, a cor, os visíveis do mundo. O corpo em sua sensibilidade permite esse prolongamento do olhar: “o olho vê o mundo e o que lhe falta para tornar-se pintura”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 25) Através do exame da pintura, dos gestos do pintor Merleau-Ponty busca expressar a sua ontologia do ser sensível. Assim, para ele o olho vê o mundo e o que lhe falta para ser quadro, assim como o olho permite ver o que falta no quadro para ser uma obra. Em uma das cenas do filme *Moça com brinco de pérolas* (2004), o pintor Vermeer mostra a sua musa o truque do espelho e da perspectiva que ilustram essa passagem do pensamento de Merleau-Ponty, essa operação do olho e do olhar, da visão e da visibilidade como um impacto sobre o olho e sobre o mundo. Trata-se de uma ação, de uma experimentação do corpo no mundo através do olhar e dos gestos do pintor. Assim, na experiência do visível é possível perceber a potência do movimento, as duplicações sensíveis e o prolongamento do corpo no mundo para criar, no caso, da pintura, o quadro.

A pintura nos dá o volume do mundo, a textura do ser que o homem habita. “A interrogação da pintura visa em todo caso a gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 30) O que é essa gênese secreta das coisas em nosso corpo? O pintor vive na fascinação, suas ações, seus gestos, seus traços se confundem com o mundo que ele vê. Essa relação não é uma relação de causalidade entre o vidente e o visível, mas uma aproximação de natureza indivisível, uma ligação sensível e sentiente entre o corpo e o mundo. Nas experiências de meditação e mesmo em outras situações, por exemplo, há esse sentimento de indivisão do ser e do mundo. Para Merleau-Ponty podemos procurar no quadro uma filosofia figurada da visão, uma espécie de iconografia. Na pintura holandesa podemos encontrar esse olhar emblema da pintura de forma

que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos, como os instrumentos, os signos, o espelho surgiram sobre o circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível.

O espelho como recurso técnico apresenta-se como emblema dessa reflexividade do corpo sensível e sentiente. Nesse contexto, podemos compreender que

toda técnica é técnica de corpo. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, ele a traduz e a duplica. Por ele, meu exterior se completa e tudo o que eu tenho de mais secreto encontra-se nessa visão. (MERLEAU-PONTY, 1964b, p. 33)

Para ele, os pintores sempre sonharam diante dos espelhos, pois por meio desse “truque mecânico”, como ocorre na perspectiva, eles reconheceram a metamorfose do vidente e do visível que é a definição de nossa carne e aquela de sua vocação [vocação dos pintores]”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 33-34) Merleau-Ponty pensa o recurso do espelho e da reflexividade do corpo como possibilidade de expressão intersubjetiva posto que “movimento, tato, visão se aplicam, a partir de então [a partir da reflexividade], ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão”.¹² (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 188-189)

Em *O olho e o espírito* (1964a), Merleau-Ponty examina a concepção de Descartes sobre a visão, notadamente em *La Dioptrique*. Ele afirma que um cartesiano não se vê no espelho, sua visão é pensamento de ver, sua imagem é um efeito do mecanismo das coisas. Para Merleau-Ponty (1964, p. 36), tal concepção “é o breviário de um pensamento que não quer mais assombrar o visível e decide de reconstruí-lo conforme o modelo dado pela reflexão”. Para ele, a filosofia cartesiana desejou exorcizar os espectros para construir um pensamento sobre o mundo sem equívocos. O modelo cartesiano da visão é o tato, assim ele nos desembaraça da ação a distância possibilitada pela visão, condição que faz toda a dificuldade da visão e toda a sua virtude. Diante da pintura, Merleau-Ponty interroga, reflete e se espanta sobre como o murmúrio

12 Em publicações anteriores ao *O olho e o espírito* (1964a), Merleau-Ponty considera o estádio do espelho concebido por Lacan. Para a criança a imagem especular significa uma recuperação de seu próprio corpo que até então encontrava-se fragmentado. Graças ao espelho acontece essa integração visual na consciência proprioceptiva da criança. Lacan adverte para o outro lado dessa imagem especular ligada ao mito de Narciso, quando a libido se sua volta para o próprio corpo, com a predileção por si mesmo e a tendência para a morte. Mas, o espelho ou imagem especular também permite se constituir pelo olhar do outro, identificando-se com uma imagem necessária para estabelecer uma relação com o outrem (MERLEAU-PONTY, 2006)

das cores pode nos apresentar as coisas, florestas, tempestades, enfim um mundo pictórico ao integrar a perspectiva, como um caso particular, a um poder ontológico mais amplo, posto que não é apenas visível, mas um poder reflexivo que, a um só tempo, dá a ver e a pensar.

O filósofo afirma que a perspectiva da Renascença encorajou a pintura a produzir livremente experiências de profundidade, em geral, apresentações do Ser. Mas, ela “é um caso particular, uma data, um momento em uma informação poética do mundo que continua após ela”. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 51) Para ele, a história da pintura moderna e seu esforço para se liberar do ilusionismo e para adquirir suas próprias dimensões tem uma dimensão metafísica. A metafísica a que o filósofo se refere não mais ao essencialismo, mas está diretamente ligada à contingência e que não impede a pluralidade das interpretações. Assim como os pintores modernos romperam com a perspectiva clássica da representação, Merleau-Ponty ultrapassa o sentido clássico da metafísica como uma reflexão idealista que busca essências eternas, imutáveis. O filósofo considera a contingência, a pluralidade das interpretações e a história como possíveis temas filosóficos, ampliando o cenário filosófico. A obra de arte abre um campo, metamorfoseia-se, reinterpreta as obras já existentes. Esse movimento funda uma meditação filosófica, uma maneira ativa de ser e de fazer a experiência de ver o quadro, por exemplo.

A reflexão de Merleau-Ponty sobre a pintura também coloca em cena a relação entre a história e a filosofia. A espessura dos sentidos, tarefa do historiador, alimenta uma meditação filosófica. Trata-se, portanto, de domínios singulares do conhecimento, mas que juntos podem apresentar questões fundamentais para o conhecimento e para a experiência humana. Há então uma frequentação entre ambas que remetem a relação entre os homens, suas ideias e suas ações. Uma história e uma filosofia por contato, por contágio e frequentação dos seres, dos acontecimentos, dos lugares, das narrativas e das percepções. Trata-se de uma filosofia que habita o sensível e que pensa o mundo a partir do contato com o espaço, o tempo, a presença e a animação do corpo através do movimento que transforma o mundo em obra de pensamento, obra de linguagem, obra de arte. O exemplo da percepção como contato do corpo com o mundo é emblemático, senão vejamos:

Quando eu vejo através da espessura da água o azulejo no fundo da piscina, eu não o vejo apesar da água, os reflexos, eu o vejo justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essa zebruras do sol, se eu vejo em esta carne a geometria do azulejo, então eu cessaria de ver como ele, onde ele a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A água mesma, essa potência aquosa, o elemento doce e cintilante, não posso dizer que ela esteja no espaço: ela não está alhures, mas ela não está na piscina. Ela o habita, ela ali se materializa, mas não está contida ali [pois], se eu elevo meus olhos em direção aos ciprestes vejo a rede dos reflexos e não posso contestar que a água também o visita. É essa animação interna, esse esplendor do visível que a pintura procura sob o nome de profundidade, espaço, cor. (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 70-71)

A paisagem que fez vibrar a pintura de Cézanne certamente inspirou nosso filósofo em sua formulação de uma filosofia do corpo estesiológico. Observa-se que a percepção está vinculada as relações com o espaço, o tempo, com o corpo que se dirige através do olhar e de suas sensações para, em um instante, unir essa imagem da água aos ciprestes, a uma possível brisa que toca a pele e assim, uma animação interna se elabora, transformando-se em percepção, em um modo de ver que ata o corpo e o mundo.

Compreende-se que o esforço da pintura moderna não se encontra em escolher entre a linha e a cor ou entre a figuração das coisas e a criação de signos, mas sim multiplicar o sistema de equivalências, romper sua aderência, criar novos materiais e novos meios de expressão, através do reexame e do reinvestimento daqueles que já existem. Trata também do movimento como visto na cronofotografia, nas análises cubistas, nas esculturas de Rodin e no cinema como diferentes visões do movimento. Nesse quadro, o olho abre a alma para o que não é alma no sentido clássico do termo. Um pintor não pode consentir que nossa abertura ao mundo seja ilusória, que o que vemos não seja o mundo mesmo, assim ele aceita com dificuldades o mito das janelas da alma. (MERLEAU-PONTY, 1964a)

Há para Merleau-Ponty (1964a), uma historicidade da pintura que avança nos labirintos por desvio e transgressão. Nós somos fascinados pela ideia de adequação

intelectual que esse pensamento mudo da pintura nos deixa a impressão de uma palavra paralisada. Para ele, se respondemos que nenhum pensamento se destaca com efeito de um suporte e que a razão humana é o deslizamento do solo sob nossos passos, causa em alguns certa decepção e lamento. Com efeito, com essa atitude, ele problematiza o pensamento criticista. Merleau-Ponty quer mergulhar no sensível para encontrar as significações afetivas que existem entre as coisas e o nosso modo humano de percebê-las. As coisas simbolizam e evocam uma certa conduta, uma certa atitude, um sentimento. Há uma aproximação vertiginosa entre nós e as coisas da ordem sensível, os pintores mostram isso muito bem. Nessa atmosfera irá criticar o pensamento racionalista, àquele que tem como único modelo o homem normal, saudável, adulto, civilizado e que desconsidera os animais, as crianças, os doentes, os loucos, os primitivos. (MERLEAU-PONTY, 2002b)

Merleau-Ponty (2002b) quer se situar nas lacunas das quais emerge a poesia. Um pensamento de ambiguidade, que se refere a uma situação em que as palavras querem dizer pelos menos duas coisas e no qual as coisas não se deixam denominar por uma única palavra. A fantasia da razão é a clareza, por isso a busca em outros domínios como a arte, a psicanálise, a física moderna. Aqui, destaca-se a noção de sensação e de sensível, pois não há sensação isolada, não percebemos as coisas fora de sua maneira de aparecer, é a acidez do limão que é amarela, é o amarelo que é ácido, comemos a cor de um bolo. Não estamos sozinhos nesse mundo, nem apenas entre homens (o outro, os animais, o coletivo, o inconsciente). Há um abalo de uma razão absoluta, clara e evidente, criando-se brechas para uma racionalidade ampliada que não se aparta do corpo e de sua sensibilidade.

Merleau-Ponty (2002b) quer, como Jean Paulhan, atingir o espaço sensível do coração, aquele no qual estamos situados e que é heterogêneo e que tem relação com nossas particularidades corporais, nossos desejos, preferências, memória. É preciso então questionar o dogmatismo, a coerência do mundo, do pensamento do homem adulto, civilizado. Somos convidados, amorosamente, a reexaminar, sem complacência, a redescobrir toda espécie de fantasma, devaneios, fenômenos obscuros onipotentes em nossa vida particular e pública. Somos motivados a buscar as lacunas nas quais se insinua a poesia e a criação, o sentimento e a expressão.

Em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, Merleau-Ponty (1991) cita o exemplo de Matisse que, ao pintar sua tela, está operando no mundo do gesto e da percepção, configurando uma forma de linguagem. No mesmo artigo, explicita o que, de certa forma, já estava presente na *Fenomenologia da percepção*, a saber a relação da linguagem com o repertório gestual, com a expressão corporal e as ambiguidades, melhor dizendo, as lacunas existentes na linguagem e suas diversas possibilidades de interpretação, especialmente em se tratando da linguagem sensível, das artes e, em especial, da pintura. “Enfim, a linguagem diz, e as vozes da pintura são as vozes do silêncio”. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 85) Esse silêncio é o silêncio dos gestos, com sua imensa capacidade de criar sentidos, de significar e de “admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior, nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo, verdade”. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 59)

A fenomenologia do sensível é profundamente marcada pelo encontro do olhar com a significação, processo em que não há separação entre a expressão e o expresso, o ato e a significação. Merleau-Ponty nos convoca a buscar uma ideia nova de expressão e da análise dos gestos e sua linguagem. De fato, a expressão do corpo aparece com um engajamento subjetivo para a comunicação. A linguagem não é um mero conjunto de imagens verbais, nem tão somente uma vestimenta do pensamento ou representação de um sujeito pensante. (NÓBREGA, 2021)

Em sua filosofia, a fala não é um signo do pensamento, mas expressa-se no corpo por meio da fisionomia, do gesto, da fala falante. Assim não basta que dois sujeitos tenham os mesmos órgãos e o mesmo sistema nervoso para que em ambos as mesmas emoções se representem pelos mesmos signos. O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso do seu corpo. As palavras, as expressões, minha intenção quando falo ocorre como dizia Humboldt por um estilo que eu não preciso me representar. Há uma significação “linguajeira” da linguagem que permite realizar o ato da fala. Trata-se para Merleau-Ponty (1991, p. 94) de “um caso eminente da intencionalidade corporal”. Os gestos, a espacialidade do corpo, a postura que me permite estabelecer relações com o mundo sem me representar tematicamente os objetos que vou segurar ou as relações de grandeza entre meu corpo e a sala, por exemplo, configurando a noção de esquema corporal e a cartografia do visível e do movimento em sua relação com o espaço.

Há também o *logos* estético como sendo um princípio da comunicação que emerge das condutas do mundo sensível. O exemplo de Matisse é emblemático:

Filmaram em câmara lenta o trabalho de Matisse. A impressão era prodigiosa, a ponto de o próprio Matisse, contam, ter-se emocionado. Era possível ver o mesmo pincel que, a olho nu, saltava de uma ação a outra, meditava, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, começava dez ações possíveis, executava diante da tela como que uma dança propiciatória, roçava-a várias vezes até quase tocá-la, para finalmente se abater como um raio no único traçado necessário. Há é claro, algo de artificial nessa análise, e se Matisse se crê, com base no filme, que realmente escolheu, naquele dia, entre todos os traçados possíveis, e resolveu como deus de Leibniz um imenso problema de mínimo e máximo, ele se engana: ele não é um demiurgo, é um homem. Ele não teve sob o olhar de seu espírito, todos os gestos possíveis, não precisou eliminá-los todos exceto um, ao explicar o motivo de sua escolha. Matisse, instalado num tempo e numa visão de homem, olhou o conjunto virtual de sua tela e dirigiu sua mão para a região que chamava o pincel, para que o quadro fosse enfim o que ele se tornava. Matisse resolveu por um gesto simples o problema que, para a análise e um momento posterior, para comportar um número infinito de dados, assim como, segundo Bergson, a mão na limalha de ferro obtém de uma só vez um arranjo muito complicado. Tudo se passou no mundo da percepção e do gesto, e é o artifício do registro em câmara lenta que nos dá uma versão fascinante do acontecimento, fazendo-nos crer que a mão de Matisse passou milagrosamente do mundo físico, em que uma infinidade de soluções é possível ao mundo da percepção e do gesto, em que somente algumas o são. No entanto, é verdade que a mão hesitou, ela meditou, é verdade que houve uma escolha, que o traço escolhido o foi de maneira a satisfazer a dez condições esparsas no quadro, informulas, informulas para qualquer outro que não Matisse, já que só eram definidas e impostas pela intenção de fazer exatamente esse quadro que

ainda não existia. Não é diferente com a fala verdadeiramente expressiva e, portanto, com toda a linguagem em sua fase de estabelecimento. Ela não escolhe simplesmente um signo para uma significação já definida, assim como se vai buscar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Ela tateia em torno de uma intenção de significar que não dispõe de nenhum texto para se orientar, que justamente está em via de escrevê-lo (MERLEAU-PONTY, 2002a, p. 87-90)

Nota-se na longa citação a expressão dos gestos do pintor como linguagem e sua relação com o corpo, o movimento, o silêncio que habita o tempo, o espaço e sem o qual não haveria fala, palavra, gesto, hesitação, meditação, comunicação. Assim, como a tela em branco faz surgir dos gestos do pintor o quadro, o silêncio permite a expressão e a criação da obra. Os gestos do pintor traduzem essa compreensão filosófica do *logos* estético e essa textura sensível da linguagem. Merleau-Ponty busca o sentido expressivo da linguagem, não considera a fala como vestimenta do pensamento ou representação de um sujeito pensante. Não há para ele pensamento prévio, as palavras ocupam o espírito. A fala tem uma fisionomia, uma relação com o corpo, com a cultura. A palavra saudade, por exemplo, não encontra tradução em outras línguas.

Ao estudar a linguagem, Merleau-Ponty também irá se ocupar longamente do fenômeno da expressão. Assim, as noções de expressividade e de expressão reportam-se a um agenciamento interno que é, ao mesmo tempo, abertura e implicação existencial do sujeito no mundo. Esse agenciamento está profundamente ligado ao corpo e à sensibilidade. Tomando como referência o curso sobre *O mundo sensível e o mundo da expressão*,¹³ em 1953, compreende-se que a vida perceptiva é ela mesma expressiva. (MERLEAU-PONTY, 2011)

Um fato novo e inquietante do pensamento de Merleau-Ponty encontra-se na relação com a expressão e sua arqueologia, em particular na relação com a arte, notadamente a pintura. Assim, as pinturas “não operam uma variação eidética no parêntesis do mundo, mas aprendizagem de um suporte de expressão mais próximo da afecção sensível”. (IMBERT, 1997, p. 69) O corpo em movimento com suas afecções nos abre um campo de significações com efeito expressivas as

13 Título original: *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, notes 1953. Texte établi par Saint-Aubert, Emmanuel et Kristensen, Stefan* (2011).

quais nos faz ver diferentemente os fenômenos aos quais estamos habituados. Não se trata mais da descrição perceptiva de um sujeito, mas a ligação inerente corpo e mundo na qual os fenômenos da linguagem e da expressão adquirem novos contornos. Não se trata de uma representação, mas o corpo expressivo por sua inclusão em um sistema de equivalências não convencionais, na coesão do corpo em sua intimidade, como um olhar que germina na paisagem.

A expressão do corpo em geral e a expressão estética em particular confere ao que ela exprime uma existência particular. Então, o sentido dos gestos não é dado mas compreendido por um ato do espectador no processo de comunicação. Nesse contexto, os gestos são pontos sensíveis sobre o mundo da expressão e da comunicação. A expressão encontra-se relacionada também com o mundo dos objetos e dos símbolos culturais, pois o corpo humano é expressivo em cada um de seus gestos Merleau-Ponty (1945, p. 229-220) acentua a relação entre expressão, corpo e mundo através dos aspectos afetivos, simbólicos, culturais como podemos perceber na citação que segue:

A mímica da cólera ou aquela do amor não é a mesma para um japonês e para um ocidental. Mas, precisamente a diferença das mímicas recobre uma diferença mesma das emoções. Não é somente o gesto que é contingente em direção à organização corporal, é a maneira mesma de acolher a situação e de vivê-la. O japonês em cólera sorri, o ocidental ruboriza e bate o pé ou então empalidece e fala com uma voz estridente. Não é suficiente que dois sujeitos tenham os mesmos órgãos e o mesmo sistema nervoso para que as emoções deem a ambos os mesmos signos. O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso do seu corpo, a construção simultânea de seu corpo e de seu mundo na emoção.¹⁴

Há uma profunda ligação entre a expressão e o corpo através dos gestos. Assim os gestos podem significar diferentes aspectos do nosso ser, dos nossos sentimentos mais íntimos. Os gestos podem também comunicar as influências da cultura e dos códigos sociais. Essa relação entre a expressão do corpo e a cultura já foi demonstrada através da noção de técnica corporal.

14 "La mimique de la colère ou celle de l'amour n'est pas la même chez un Japonais et chez un occidental. Plus Précisément, la différence des mimiques recouvre une différence des émotions eles-mêmes. C'est ne pas seulement le geste qui est contingente à l'égard de l'organisation corporelle, c'est la manière même d'accueillir la situation et de la vivre. Le Japonais em colère sourit, l'occidental rougit et frappé du pied ou bien pâlit et parle d'une voix siffante. Il ne suffit pas que deux sujets conscientes aient les mêmes organes et le même système nerveux pour que les mêmes émotions se donnet chez tous deux les mêmes signes. Ce qui importe c'est la manière dont ils font usage de leur corps, c'est la mise em forme silmultanée de leurs corps et de leur monde dans l'émotions".

No campo da psicanálise, Kristeva (1996) ressaltava os pensamentos de Merleau-Ponty sobre a implicação do corpo no mundo exterior, incluindo a relação com outros, por meio do corpo e das sensações. Ao analisar o autismo, a psicanalista diz que é preciso expandir essas cavernas mais profundas e desprovidas de símbolos pela exploração da experiência do corpo que pode ligar sensação e cognição. Nela, uma experiência sensorial (*Erlebnis*), não ainda informada pela experiência cognitiva (*Erfahrung*) e muitas vezes totalmente rebelde a esta, pode achar, no entanto, representações de coisas nas quais ela se forma, se dispõe e age. Dessa maneira a sensação é uma linguagem que expressa com profundidade nossa subjetividade.

A expressão engaja o corpo, os movimentos e as sensações em uma espécie de coreografia na qual os gestos criam novos esquemas corporais, novas maneiras de expressão e comunicação que se tornam então disponíveis e que ultrapassam a linguagem instituída, pois as sensações nos oferecem novos espaços de criação (*poièsis*) e de metamorfoses como por exemplo na expressão artística. A expressão tem no corpo sua fonte, dotada de uma intencionalidade operante que ultrapassa a oposição corpo e espírito. Na filosofia de Merleau-Ponty, a experiência da obra de arte mostra essa expressão que ultrapassa as oposições entre o mundo interno e o mundo externo, interioridade e exterioridade, sujeito e objeto. Nota-se que pouco a pouco a noção de expressão adquire um valor e uma característica que é atribuída ao próprio ser, alargando-se para outras experiências que não apenas a experiência da obra de arte. (MERLEAU-PONTY, 1995, 2000, 2003)

Para Vibert (2018), as análises precedentes de Merleau-Ponty poderiam criar uma ruptura entre o homem prosaico e os artistas. No entanto, uma leitura mais aprofundada da obra do filósofo mostra que o fenômeno da expressão contém uma inventividade que torna possível uma história, embora exista sempre uma diferença entre aqueles que exercem seu poder expressivo. Compreendemos que a expressão em Merleau-Ponty atravessa múltiplos domínios, incluindo a sexualidade, a doença, a aprendizagem, a ação política como percebemos no conjunto de sua obra filosófica.

Nesse caminho expressivo do corpo, Deleuze (2002) amplifica o acento sobre as sensações. A sensação é o que é transmitido diretamente, evitando o desvio ou

o tédio, conforme Deleuze, de uma história a ser contada. Essa unidade rítmica dos sentidos pode ser encontrada somente além do organismo. Para ele, o corpo vivido não é suficiente, devemos encontrar as diferenças por vezes violentas das sensações. Deleuze encontra em Artaud (1945 apud DELEUZE, 2002, p. 47) a noção de corpo sem órgãos. “O corpo é o corpo. Ele é único e não precisa de órgãos. O corpo não é jamais um organismo. Os organismos são os inimigos do corpo”.

O corpo é vivo e suas sensações atuam sobre o corpo em um “atletismo afetivo”. O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos que a organização que se chama organismo. O corpo sem órgãos é um corpo intenso, no qual a sensação não é qualitativa ou qualificada; ela não dispõe de uma única realidade intensiva que determina os dados mais representativos, mas sim é plena de variações alotrópicas. “A sensação é vibração”. (DELEUZE, 2002, p. 48) Como Merleau-Ponty, Deleuze fez um estudo sobre Cézanne, mas irá se concentrar sobre Francis Bacon e a relação entre corpo e as sensações. Com efeito, em Francis Bacon há uma dissolução da fisionomia em favor da sensação. “Também a sensação, quando ela atinge o corpo através do organismo toma uma aparência excessiva e espasmódica, ela rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela se realiza sobre a onda nervosa ou emoção vital”. (DELEUZE, 2002, p. 48)

Um outro exemplo dessa vibração da sensação: *O Grito de Munch*. Trata-se de uma densa espessura pictural. Não é um grito de horror provocado por uma dor exterior ao homem, a pintura parece ser formada a partir de uma boca que se torna símbolo da angústia de viver, um sofrimento existencial. O artista afirma “Eu senti uma espécie de grito através da natureza – Eu tive a impressão de escutar um grito”. (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 2012, p. 262) O gesto do artista transforma essa sensação em pintura e nos oferece um mundo expressivo que convida a entrar no espaço pictural para sentir as metamorfoses dessa corporeidade que sofre. Esse quadro não deixa o espectador indiferente, pois a angústia preenche nosso ser. O olhar nos conduz ao interior da cena, a partir de então estamos todos lá onde as sensações percorrem nosso corpo: sentimos ! Um horizonte se abre como potência de ser, de existir, de criar. Essa sensação que a pintura nos oferece também pode ser percebida na experiência com a dança. A dança configura-se assim como um espaço para a experimentação do corpo e movimento, articulando a carta do visível e do movimento como anuncia Merleau-Ponty em

relação à pintura, ao cinema e que aproximamos da dança como cartografia do movimento e dos gestos expressivos. Entramos na dança para sentir e assim ter a experiência e a compreensão do corpo estesiológico.



QUANDO O CORPO SE PÕE A DANÇAR: UM MOVIMENTO ESTESIOLOGICO

A dança se inscreve no corpo, sendo o sentir a dimensão na qual o corpo estesiológico se anima e se dirige ao mundo na criação da obra coreográfica em particular e da experiência dançante de modo mais amplo. No conjunto da obra de Merleau-Ponty, compreendemos que o sentir se relaciona com a experiência corporal e com a espessura do mundo, por isso mesmo está longe do “positivismo fenomenológico”, limitado ao estudo da sensação como dado puramente físico ou fisiológico. O sentir não se reduz aos estímulos físicos, nem aos órgãos dos sentidos, não é da ordem da causalidade física ou biológica, mas sim uma recriação ou reconstituição do mundo que envolve os afetos e os acontecimentos da vida social e histórica, subjetiva e intersubjetiva.

Merleau-Ponty inventa uma nova maneira de praticar a filosofia, liberando-se dos resíduos das filosofias da consciência – nas quais a própria fenomenologia em geral se inscreve – e das ontologias do objeto presentes no cientificismo inclusive aquele das ciências humanas, tema de suas lições na Sorbonne no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Ele praticou uma filosofia fundada no mundo vivido, no corpo, na expressão repleta de gradientes sensíveis que envolvem a sensação, o sentimento e o sentido semântico como nos mostra Didi-Huberman (2012), ao explorar o sentido do *pathos*, das paixões, dos afetos.

Para Merleau-Ponty, Cézanne e os artistas modernos possuem o espírito do ser selvagem, ou seja, o ser da criação. A existência é, pois como a obra de arte moderna, um esboço no qual os contornos são fluidos, a matéria é diversa e os

motivos os mais variados. (MERLEAU-PONTY, 1996) O artista, assim como a criança representa esse espírito da criação, o espírito do ser selvagem, posto que não está determinado inteiramente pelos padrões sociais instituídos. A vida nos desafia a criar novas formas de viver e a arte nos oferece um espaço de criação, de inspiração no qual podemos apreender a expressividade da existência. A obra de arte desloca o nosso olhar e nos faz ver de outros modos situações do cotidiano, oferecendo-nos outros pontos de vista sobre as coisas, sobre as pessoas, sobre nós mesmos, sobre a cultura e a história.

Nessa atmosfera, nuançamos a experiência da dança como expressão do corpo estesiológico. Segundo Merleau-Ponty (1945) a percepção estética abre uma nova espacialidade e uma nova percepção do corpo em sua subjetividade. Para ele,

na dança o sujeito e seu mundo não mais se opõem, não mais se destacam um sobre o outro, que, por conseguinte aqui as partes do corpo não são mais acentuadas como na experiência natural: o tronco não é mais o fundo de onde se originam os movimentos e onde eles soçobram uma vez terminados [ballet clássico]; é ele que dirige a dança e os movimentos dos membros estão a seu serviço.¹⁵ (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 340, tradução nossa)

Essa nota nos indica a relação do filósofo com a arte moderna e com a dança em seu uso expressivo do espaço e do corpo. Em um trabalho anterior, investimos na dança como ato expressivo que mobiliza um espaço corporal interno criado pela obra e que se desdobra expressivamente no espaço e no tempo. (NÓBREGA, 2016)

Ao dançar modificamos o espaço intracorporal, despertando sensações, desbloqueando o corpo e o movimento, em um estado de invenção. Ressalto aqui a experiência dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, com essas capas criamos imagens moveis e rápidas, assim a obra se faz com a deformação e transformação dos movimentos e das sensações que se produzem em nosso corpo. O *Parangolé* não é para ver, é para dançar, O público penetra na obra, a ideia é que as pessoas transformem a vida em obra de arte, diz o artista. “Devo precisar que meu interesse pela dança, pelo ritmo, particularmente o samba, vem de uma necessidade vital de ‘desintelectualização’, uma necessidade de

15 “Le sujet et son monde dans la danse ne s’opposent plus, ne se détachent plus l’un sur l’autre, qu’en conséquence les parties du corps n’y sont plus accentuées comme dans l’expérience naturelle: le tronc n’est plus le fond d’où s’élèvent les mouvements et où ils sombrent une fois achevés; c’est lui qui dirige la danse et les mouvements des membres sont à son service”.

me exprimir livremente”. (OITICICA, 2011, p. 171) Ele retoma o sentido dionisíaco que Nietzsche atribuiu a dança, no sentido de ato expressivo direto, no qual predomina a improvisação ao invés de uma coreografia. Esse sentido de imanência do corpo por meio da dança permite a incorporação e a metamorfose do corpo como obra de arte. Nos Parangolés podemos observar o corpo estesiológico em estado de invenção. Não se trata apenas de contemplar o objeto, a coreografia, mas de entrar na dança, fazer corpo com o espaço através do movimento, do ritmo, da respiração, das sensações que percorrem todo o corpo.

Os *Parangolés* liberam a dança do corpo por meio dos contatos com os panos, as capas coloridas e a intensidade rítmica dos movimentos. A busca do supra-sensorial “é a tentativa de criar por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos [...] o dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais para a descoberta do centro criativo interior, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”. (OITICICA, 1986, p. 10) O artista propõe um mergulho no corpo para fazer emergir sensações que podem vir a constituir-se como poética da obra de arte. A experiência artística de Hélio Oiticica nos inspira em nossa relação com a dança: vestir-se de dança, liberar o movimento, ocupar o espaço, incorporar-se ao ambiente. Certamente, temos outras possibilidades na dança para expressar essa estesiologia do corpo, os *Parangolés* de Oiticica apresentam-se aqui como um exemplo e um horizonte de compreensão e de experiência com a dança.

Danseuse, solo autobiográfico de Muriel Boulay também expressa uma experiência estesiológica da dança na qual percebemos a sedimentação da cultura, da história e da memória, ao mesmo tempo que este fundo imemorial do corpo, de suas sensações, gestos, sentimentos. Neste solo, como em um diário, Muriel Boulay narra os sentimentos de uma artista, tendo como foco suas sensações, lembranças, sentimentos, técnicas e experiências em dança. Para Cappelle (2022), *Danseuse* expressa uma vida dançando em meio à partituras de Torgue e Houppin, Chopin e Berlioz que acompanham esta história real e sonhada, a partir da pergunta de Spinoza: “O que o corpo pode fazer? “Ninguém sabe nada sobre isso”, respondeu o filósofo. Exceto talvez uma dançarina. Sobre o seu solo autobiográfico, Muriel Boulay (2021) escreve:

O que um corpo pode fazer? pergunta Spinoza, ninguém sabe nada. A menos que talvez você tenha experimentado. É a história desta experiência que compartilho. Emocionante evidência de seu poder e sua beleza sob os holofotes e olhares, julgamentos íntimos e públicos de seus limites, suas dores e de suas deficiências. Uma história real e sonhada que entrelaça memórias. Uma história com várias vozes, uma história do corpo, do passado e do presente. Dizer e reviver, contar e experimentar. Não se trata apenas navegar em suas memórias como tantas reminiscências de um passado perdido, mas para torná-lo o terreno fértil de uma recriação.

No espetáculo Muriel narra sua vida dançada, evocando memórias que resgatam o passado e confrontam-no com o presente. Entre a narrativa e performance, evoca o seu cotidiano, os seus sonhos e os seus encontros artísticos. Ela nos fala com simplicidade e emoção sobre seu corpo, sua relação com o esforço físico, suas sensações, as emoções sentidas no palco e durante os ensaios, tais como: prazer, alegria, mas também sofrimento e dor. Ao longo do espetáculo, fotos e vídeos são projetados enquanto ela desenha reminiscências dançantes de coreografias, brincando com sua imagem de antes e de hoje, vinculando sua memória e corpo na experiência da dança.¹⁶

No tempo de escrita deste ensaio, apreciamos no cinema o filme *En Corps*, do diretor Cédric Klapisch, recentemente lançado. O filme conta a história de Elise, 26 anos, dançarina clássica da Ópera de Paris. Ela se machuca durante um espetáculo e descobre que não pode mais dançar, conforme o diagnóstico médico. A partir de então, ela terá que aprender a se reparar, fazendo face a seu corpo: um corpo de dançarina. Diferentes cenas do filme, notadamente os diálogos com o pai da personagem principal, interpretada pela bailarina Marion Barbou, mostram o dualismo do corpo e do espírito. O pai de Elise não considera a dança como expressão intelectual. Para ele, somente a literatura guarda relações com o espírito. No decorrer do filme, o corpo toma conta da tela e a personagem reinventa sua relação com sua corporeidade, com a dança, com seu pai, sentindo-se viva e seu pai a vê, como se pela primeira vez: no corpo.

16 Poderíamos citar ainda o trabalho Anna Halprin, Angel Viana, Jérôme Bel que se apoiam em elementos autobiográficos para dançar suas vidas, experiências e memórias de modo a nuançar a nossa compreensão do corpo estesiológico. Guardada as devidas proporções, também entramos na dança, para expressar momentos de nossa trajetória de vida, em uma recriação do solo *Petrus*, originalmente criado pelo coreógrafo Edson Claro. (NÓBREGA, 2015)

Essas referências advindas da arte aguçam nossa percepção para narrar, relatar, compreender a dança e sua relação com o corpo estesiológico. Em *Fenomenologia da dança*, Leroy (2021) descreve algumas obras coreográficas do ponto de vista da empatia cinestésica, notadamente a respeito das relações corporais que se estabelecem entre o espectador e o dançarino. O espectador mergulha no movimento dançante e experimenta sensações e sentimentos que engajam o corpo no gesto cênico, sendo o corpo o lugar de conversão entre emoção e movimento.

Em *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar* (2015), investimos nessa relação cinestésica entre o corpo e a obra coreográfica, considerando a ubiquidade do esquema corporal. Assim, quando vemos um filme ou um espetáculo experimentamos com nosso corpo a experiência estesiológica. (NÓBREGA, 2015) Gosto de dizer que a pintura, a de Cézanne em particular, ensinou Merleau-Ponty a pensar e a praticar um estilo singular em filosofia por meio do gesto expressivo, do corpo e de suas sensações, do movimento em sua reflexividade. Guardadas as devidas proporções eu digo que a dança ensina a sentir. Quando o corpo se põe a dançar, o espaço e o tempo ganham uma outra dimensão: uma dimensão estesiológica na qual a sensação, o sentimento e a significação se entrelaçam em um mesmo movimento para quem dança e para quem aprecia a dança.

A reflexão de Didi-Huberman (2014) sobre a questão da apreciação da obra de arte em sua relação com o corpo, corpo a corpo, no corpo é fundamental para compreender que não há estética sem estesiologia. Ele se refere à compreensão do “ver” no sentido de encontrar um acordo entre o olhar e a sua duração quando lemos um livro, vemos um filme ou admiramos um quadro ou uma escultura; ou, ainda, o acordo da palavra diante do que nossos olhos veem, como no teatro ou entre o olhar e os gestos na dança. Olhar envolve essa parcela de energia corporal, do movimento e da emoção do corpo e da alma. Para ele, diante de uma obra, não se trata de dizer a verdade, mas de acentuá-la, ou seja: “Acentuar as palavras para fazer dançar as faltas e dar potência, consistência do meio em movimento. Acentuar as faltas para fazer dançar as palavras e dar-lhes potência, consistência de corpo em movimento”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 9)

A esse movimento acrescenta-se a fórmula do *pathos* como um instrumento também ligado à memória e à empatia. Sobrevivência, fórmula do *pathos* e

empatia formam um círculo indissociável na análise de Warburg. Considero esse aspecto da montagem do tempo e do sentido como elemento para apreciar e compreender as imagens da arte, inclusive no espaço cênico da arte coreográfica. Didi-Huberman (2015) nos faz compreender os movimentos emocionantes, como, por exemplo, os acessórios da ninfa que vemos nos quadros de Botticelli. Essas fórmulas de movimento são formas fluentes que são o *pathos* fundamental da imagem.¹⁷ De acordo com Didi-Huberman (2015), a corporeidade, sua brisa imaginária, as turbulências do desejo que animam os gestos dos personagens e de seu entorno nos quadros *O nascimento de Vênus e a Primavera*, nos fazem compreender essa montagem de tempo e de sentido; bem como o aspecto da empatia, dos movimentos, das forças vivas e das metamorfoses de cada obra.

Em sua fenomenologia da obra de arte, Didi-Huberman (2015) reflete sobre a empatia como possibilidade de articular sentimento e forma, imagem e tempo psíquico, imagem e desejo. Para o autor, os gestos antigos do ditirambo ou das bacanais; bem como, o estudo do movimento em suas formas de fluidez física ou fisiológica, na cronofotografia de Étienne-Jules Marey, podem ser reencontrados nas danças gregas e nos movimentos fluídos das ninfas. Mas, segundo o filósofo e historiador da arte, essas ninfas também podem ser vistas nas coreografias de Isadora Duncan ou Loïe Fuller, de forma fantasmagórica, em sua fluidez, como metamorfose e montagem de tempos e de sentidos. “Elas [as ninfas] vivem desse movimento de ressaca que nos tornam ao mesmo tempo tão próximos (acariantes, íntimos) e tão distantes (misteriosas, em retirada)”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143)

Do ponto de vista de uma estética fenomenológica, a obra coreográfica com seus personagens, suas histórias, suas técnicas, seus gestos e movimentos guardam não apenas um valor anacrônico, mas se atualizam a cada vez que dançamos, a cada vez que olhamos para elas e não negligenciamos nosso olhar para perceber suas nuances, sua profundidade e a maneira como essas imagens dançantes nos afetam, nos dão a ver, a sentir, a pensar e a existir. Nesse sentido, as ninfas são rastros de memória como diria Didi-Huberman. Em nossa compreensão, elas também configuram um fundo imemorial do corpo que se atualiza na experiência da dança: de nossa dança, daquela de Anna Halprin, Angel Viana, Maria Fux, Pina Bausch, Jérôme Bel, Israel Galvan, Muriel Boulay, Hélio Oiticica e em outras experiências.¹⁸

17 Em um estudo sobre a dança, Viana (2020) apresenta uma relação entre corpo, imagem e obra coreográfica a partir de uma fenomenologia do corpo e da fórmula do *pathos*, notadamente a partir do estudo de coreografias de Jérôme Bel.

18 Sobre a experiência estesiológica da dança e sua relação com a temporalidade recomendo a leitura do ensaio de Karenine Porpino *Em três atos: para pensar o corpo, velhice e a morte* (2020).

Trata-se de um movimento do corpo no espaço e na duração de nossas experiências, memórias, devaneios, criações, invenções nas quais a cultura se sedimenta e a história adquire sentidos. Esse tema da memória e de seu fundo imemorial atravessa a temporalidade e a historicidade na experiência fenomenológica. Nesse contexto, Merleau-Ponty (1991, 1964a, 1964b, 2006) destaca que a sedimentação da cultura dá aos gestos um fundo comum, uma inscrição na historicidade que é atualizada em cada percepção estética e a cada experiência vivida que nos permite sentir. Com efeito, o sentir apresenta-se como modo expressivo de nossa experiência não apenas no domínio da dança, mas da existência de modo mais amplo como já mencionado anteriormente neste ensaio. A experiência do corpo nos oferece a ocasião de nos colocar em movimento, de transformar atitudes, pensamentos, sentimentos. As crianças compreenderam muito bem essa potência, em suas cambalhotas, jogos e expressões nos quais não se separa o corpo e o pensamento do corpo; assim como os artistas, os pintores, os funâmbulos, os dançarinos.

A experiência da arte nos dá emblemas que anima nossa filosofia do corpo e não estamos sozinhos neste movimento. Ao apreciar a dança de Israel Galvan, Didi-Huberman (2006) afirma que não há estética sem estesia. Com efeito, a dança nos permite experimentar o corpo estesiológico no quadro das obras de arte e na experiência vivida de modo mais amplo. Neste artigo, remarcamos uma inteligibilidade que se encontra na reflexividade do corpo e de suas sensações internas e externas como aquelas que configuram o tocar ou o ver, como percebemos na experiência da dança. Sentir e dançar aportam um suplemento de sentido para nossa pesquisa e experiência do corpo estesiológico na sedimentação da cultura, na inscrição de sentidos históricos, na perspectiva subjetiva e intersubjetiva ao dançarmos nossas vidas e a o entrar na dança dos outros como faz Anna Halprin (2009, p. 15) em sua dança planetária:

A sabedoria da dança e do corpo contém nelas mesmas os meios que asseguram a perenidade da vida sobre esse planeta. Nossa conexão com a terra e com os outros, em formas de Terra, é a etapa seguinte, essencial. Para mim, essa é a maravilhosa alternativa oferecida pela dança hoje. Graças a ela, nós podemos recuperar a identidade espiritual e o sentido coletivo que perdemos. Eu

considero como crucial abrir-se a essa dança do presente, imediata e necessária. Nesse momento, eu aprendo enormemente com a natureza, é a voz aís clara que guia minha dança. Sentir fisicamente a Terra me coloca em contato com a profundidade de minha natureza humana. É na direção desse teatro intemporal e infinito que eu oriento o essencial de minha prática.

Uma dessas experiências estesiológicas narradas pela artista é emblemática. Diagnosticada com um câncer, ela começou a dançar sua própria imagem em vias de cura:

Eu imaginei que minha respiração era de água e que meus movimentos atravessavam meu corpo como água e a água me purificava. Eu tinha na cabeça a imagem de uma cascata lavando as montanhas perto de minha casa e a água me atravessava antes de juntar-se a imensidão do mar, levando minha dança. Eu penso que fiz a experiência das forças da natureza em meu corpo, o que me deu a sensação profunda de uma verdadeira conexão entre meu corpo e o mundo em torno. (HALPRIN, 2009, p. 80)

No filme *O sopro da dança*,¹⁹ realizado em 2010, por Ruedi Gerber, Anna Halprin (2010, grifo nosso) conta sua história de vida e sua profunda ligação com a natureza:

Minha paixão é dançar a natureza [...]. Quando danço religo-me ao mundo que me circunda. Se estendo meu braço, sinto uma ligação com a árvore que está ali. Se elevo meu braço em um grande movimento, sinto a ligação com céu. Se me abaixo, sinto a ligação com a terra [...]. O fato de trabalhar em meio a natureza [referência ao *plateau* de dança construído ao ar livre, em sua casa] permite estudar a natureza de seu corpo e deixar o estilo do movimento evoluir a partir da expressão que ele [o corpo] nos aporta.

Essa fala falante de Anna Halprin, carregada de palavras que dançam e que despertam o desejo de dançar, fazendo vibrar o corpo estesiológico. O testemunho da artista nos faz perceber os aspectos filosóficos e expressivos do seu trabalho

19 Título original: *Le souffle de la danse* (2010).

em dança, ligando em um mesmo fio o corpo e a natureza de forma intensa e poética. A dança é compreendida como vida, ampliando sua configuração sensorial e trazendo à tona a expressão de sentimentos, desejos, medos e esperanças. A dança como sopro da vida, animação do corpo no mundo em estado de comunhão e de celebração, é assim que percebemos o trabalho de Anna Halprin como experiência do corpo estesiológico que ultrapassa os quadros estéticos convencionais da coreografia e do espetáculo em um processo de *ecologização* na criação de *ecoreografias*. A noção de *ecocoreografia* desloca-se pois do quadro tradicional da coreografia como escrita da dança em termos de controle do movimento no espaço e no tempo ou de uma gestualidade circunscrita a domínios estéticos já estabelecidos para compor novos espaços de sensibilidade e de movimento que possibilitam a imersão no corpo e o despertar de sensações profundas da corporeidade. (ANDRIEU; NÓBREGA, 2020; NÓBREGA, 2015)

Essas referências nuançam uma filosofia do corpo estesiológico que buscamos construir ao longo deste ensaio com base na filosofia de Merleau-Ponty em diálogo com a experiência da dança como movimento que se faz gesto, no corpo.

Desde que sabemos nos mover, desde que sabemos olhar. Esses movimentos simples já contém o segredo da ação expressiva: eu movo meu corpo sem mesmo saber quais músculos, quais trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria necessário procurar os instrumentos dessa ação, como o artista faz brilhar seu estilo até as fibras da matéria que ele trabalha [...]. Tudo se passa a meus olhos no mundo da percepção e do gesto, mas meu corpo 'geográfico' ou 'físico' obedece às exigências desse pequeno drama que não cessa de suscitar nele mil prodígios. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 82-83)

A dança se inscreve no corpo como sensível exemplar e pode criar mil prodígios. O sentir está em sincronia com a experiência corporal e com a espessura do mundo e com a experiência da dança. Ao dançar despertamos um fundo imemorial do corpo e do movimento e cujos ecos podemos ouvir, sentir: viver uma experiência, criar, inventar mundos e sentidos que se inscrevem em uma história breve ou longa...

REFERÊNCIAS

- ANDRIEU, B.; NÓBREGA, T. P. *Emergir na natureza: ensaios de ecologia corporal*. São Paulo: Liber Ars, 2020.
- BOULAY, M. *Danseuse*. Solo autobiographique. [S. l.]: [Gallota], 2021. Disponível em <https://docplayer.fr/205268062-Danseuse-creation-muriel-boulay-creation-solo-autobiographique-un-spectacle-accompagne-par.html>. Acesso em: 7 abr. 2022.
- CAPPELLE, L. Muriel Boulay. *Danseuse*. *Montpellier Danse*, [s. l.], 2022. Programme. Disponível em: <https://www.montpellierdanse.com/spectacle/danseuse>. Acesso em: 7 abr. 2022.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Edvard Munch l'œil moderne*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2012.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon*. Logique de la sensation. Paris: Seuil, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Essayer voir*. Paris: Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Le danseur des solitudes*. Paris: Minuit, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Ninfa fluida: essai sur le drapé-desir*. Paris: Gallimard, 2015.
- DOSSE, F. *História do estruturalismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2019.
- EN corps. Direction: Cedrik Klapisch. France: Studio Canal, 2022.
- HALPRIN, A. *Le souffle de la danse*. Film, 2010.
- HALPRIN, A. *Mouvements de vie*. Bruxelles: Contredanse, 2009.
- HUSSERL, E. *Méditations cartésiennes*. Paris: Vrin, 2000.
- IMBERT, C. L'écrivain, le peintre et le philosophe. In: SIMON, A; CASTIN, N. *Merleau-Ponty et le littéraire*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1997. p. 53-80.
- IMBERT, C. *Merleau-Ponty*. Paris: ADPF, 2005.
- IMBERT, C. *Ver em movimento: uma nova inteligibilidade do olhar*. São Paulo: Liber Ars, 2020.
- KRISTEVA, J. A sensação é uma linguagem. *IDE*, São Paulo, n. 28, p. 64-77, 1996.
- LEFORT, C. Préface. In: MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- LEFORT, C. *Sur une colonne absent: écrits autour de Merleau-Ponty*. Paris: Gallimard, 1978.
- LEROY, C. *Phénoménologie de la danse: de la chair à l'éthique*. Paris: Hermann, 2021.
- LE SOUFFLE de la danse. Direction: Ruedi Gerber. France: Paradis, 2013.
- LE SOUFFLE de la danse. [Direction: Anna Halprin]. [S. l.: s. n.], 2010.
- MAUSS, M. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1950.
- MELANÇON, J. *La politique dans l'adversité: Merleau-Ponty aux marges de la politique*. Genève: Métis Presses, 2018.
- MERLEAU-PONTY, M. *A Prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002a.

- MERLEAU-PONTY, M. *Causeries – 1948*. Paris: Seuil, 2002b.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'institution dans l'histoire personnelle et publique. problème de la passivité: le sommeil, l'inconscient, la mémoire: Notes de Cours au Collège de France (1954-1955)*. Paris: Bellion, 2003.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964a.
- MERLEAU-PONTY, M. *La nature*. Notes Cours au Collège de France. Établi et annoté par Dominique Ségler. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le monde sensible et le monde de l'expression*. Cours au Collège de France, notes 1953. Texte établi par Saint-Aubert, Emmanuel et Kristensen, Stefan. Genève: Metis Presses, 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964b.
- MERLEAU-PONTY, M. *Parcours deux (1951-1961)*. Paris: Verdier, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY, M. *Psicologia e Pedagogia da Criança*. Cursos da Sorbonne 1949-1952. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *Résumés de Cours Collège de France 1952-1960*. Paris: Gallimard, 1968.
- MERLEAU-PONTY, M. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MOÇA com Brinco de Pérolas. Direção: Peter Webber. EUA: Imagem filmes, 2004.
- NÓBREGA, T. P. A palavra é um certo lugar do meu mundo linguístico: notas sobre corpo, linguagem e expressão em Merleau-Ponty. *Conexões, Campinas*, v. 19, p. 1-17, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8665342>. Acesso em: 2 abr. 2022.
- NÓBREGA, T. P. *Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty*. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/jj/epsic/a/4WhJkzJ77wqK6XCvHFwsqSD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 abr. 2022.
- NÓBREGA, T. P. *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar*. Natal: Ed.IFRN, 2015.
- NÓBREGA, T. P. *Uma fenomenologia do corpo*. São Paulo: Livraria da Física, 2010.
- NÓBREGA, T. P. Corpo e natureza em Merleau-Ponty. *Movimento*, São Paulo, v. 20, n. 3, p. 1175-1196, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/42753>. Acesso em: 2 abr. 2022.
- OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OITICICA, H. La danse dans mon expérience. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, E. (ed.). *Danser sa vie: écrits sur la danse*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011. p. 171-176.
- PEILLON, V. *La tradition de l'esprit: itinéraire de Merleau-Ponty*. Paris: Grasset, 1994.
- PORPINO, K. O. Em três atos: para pensar o corpo, a velhice e a morte. In: NÓBREGA, T. P.; SILVA, L. A. N. (org.). *Olhar e ver: corpos em movimento*. São Paulo: Liber Ars, 2020. p. 75-87.

REVEL, J. *Foucault avec Merleau-Ponty: ontologie politique, présentisme et histoire*. Paris: Vrin, 2015.

SAINT-AUBERT, E. *Être et chair. Du corps au désir: L'habilitation ontologique de la chair*. Paris: Vrin, 2013.

SAINT-AUBERT, E. *Être et chair. L'épreuve perceptive: Avancées ultimes de de la phénoménologie de Merleau-Ponty*. Paris: Vrin, 2021.

VIANA, A. C. *A obra coreográfica como experiência poética e educativa*. 2020. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/29326>. Acesso em: 4 abr. 2022.

VIBERT, P. *Merleau-Ponty*. Paris: Ellipses, 2018.