

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

HUGO LEONARDO DE QUADROS E TONON

Percepção e imaginação na tela *A Noite Estrelada* de Vincent van Gogh

MARINGÁ

2017

HUGO LEONARDO DE QUADROS E TONON

Percepção e imaginação na tela *A Noite Estrelada* de Vincent van Gogh

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção o título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Perius.

MARINGÁ

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá, PR, Brasil)

T666p Tonon, Hugo Leonardo de Quadros e
Percepção e imaginação na tela *A Noite Estrelada*
de Vincent van Gogh / Hugo Leonardo de Quadros e
Tonon. -- Maringá, 2017.
101 f. : il. color., figs.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Perius.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação
em Filosofia, 2017.

1. Gogh, Vincent van, 1853-1890. 2. Ontologia. 3.
Epistemologia. 4. Fenomenologia. 5. Arte. 6.
Ciência. I. Perius, Cristiano, orient. II.
Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes. Departamento de Filosofia.
Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 23.ed. 121.68
Mariza Nogami
CRB 9/1569

HUGO LEONARDO DE QUADROS E TONON

Percepção e imaginação na tela *A Noite Estrelada* de Vincent van Gogh

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção o título de Mestre em Filosofia.

Aprovada em ____/____/____

Prof(a). Dr(a). Gisele Batista Candido – (USP)

Prof. Dr. Luiz Damon Santos Moutinho – (UFSCar)

Prof. Dr. Cristiano Perius
Orientador

À minha mãe
Nerilda de Fátima Domingues

Agradecimentos

Ao financiamento da Capes.

A liberdade que me foi dada, a coragem e ao esforço hérculeo empenhado na execução deste trabalho, ao meu orientador Cristiano Perius.

A atenção e aos ricos apontamentos dos membros da Banca, Gisele Miranda, Gisele Candido e Luiz Damon Moutinho.

A Wagner Félix.

Ao departamento

Aos meus professores da graduação, pilares de minha formação.

Agradeço a todos os amigos e pessoas queridas, que de alguma forma estão presentes na minha vida.

Ao suporte dado por minha família.

À minha mãe, por ter me aberto a todo universo imanente à existência.

E por último, mas não menos importante, à minha grande amiga e companheira, desta e de outras veredas, à Fran.

"O binômio de Newton é tão belo quanto a Vênus de Milo. O que há é pouca gente para dar por isso" Álvaro de Campos (heterónimo de Fernando Pessoa).

Percepção e imaginação na tela *A Noite Estrelada* de Vincent van Gogh

RESUMO

Este trabalho avalia a obra de Vincent van Gogh a partir da tela *A Noite Estrelada*. A razão desta escolha está em que, segundo a hipótese de um grupo de cientistas, nesta tela, van Gogh representa o movimento da turbulência – teoria científica segundo a qual há uma equação matemática que determina o movimento de partículas da natureza em turbulência com alto realismo. Para discutir o sentido da experiência de van Gogh, faz-se necessário o exame das faculdades mais importantes para a composição pictórica: a percepção e a imaginação. No entanto, a tradição filosófica, especialmente platônica e cartesiana, determina um prejuízo do corpo em relação ao espírito, razão pela qual, a fim de examinar o estatuto da percepção e da imaginação criadora, analisamos a fundamentação filosófica de Platão, Descartes e Merleau-Ponty. O pensamento de Merleau-Ponty é decisivo para, sem dicotomia entre conhecimento e arte, matéria e espírito, razão e loucura, avaliar o teor da obra a partir da perspectiva fenomenológica. A teoria da turbulência, apesar de hipotética, e a tela de Van Gogh mobilizam um estudo um pouco mais aprofundado, visando compreender a natureza da percepção e da imaginação seja a partir de prejuízos teóricos (Platão e Descartes), seja a partir de fenomenologia de Merleau-Ponty, que valoriza o sensível.

Palavras chave: Ontologia, Epistemologia, Fenomenologia, Arte, Ciência.

Perception and imagination on canvas Vincent van Gogh's *Starry Night*

ABSTRACT

This dissertation evaluates the Vincent van Gogh's work accordingly his paint 'Starry Night'. The reason for this choice justifies when, according to the hypothesis of a group of scientists, van Gogh represents the movement of turbulence on this canvas -a scientific theory which presents a mathematical equation representing the movement of particles of nature in turbulence and with high realism. To discuss the meaning of van Gogh's experience, it is necessary to examine the most important faculties for the pictorial composition: perception and imagination. However, the philosophical tradition, especially Platonic and Cartesian, determines a loss of the body in relation to the spirit, reason why, in order to examine the status of the perception and the creative imagination, we analyze the philosophical foundation of Plato, Descartes and Merleau- Ponty. Merleau-Ponty's thinking is decisive for, without dichotomy between knowledge and art, matter and spirit, reason and madness, to evaluate the content of the work from the phenomenological perspective. The theory of turbulence (although hypothetical) and Van Gogh's canvas mobilize a somewhat more in-depth study, aiming to understand the nature of perception and imagination either from theoretical damages (Plato and Descartes), or from phenomenology of Merleau-Ponty, who values the sensitive.

Keywords: Ontology, Epistemology, Phenomenology, Art, Science.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1.... Desenho da tela *A Noite Estrelada* de *van Gogh*... Página 9
- Figura 2 *Homem desenhando um alaúde* de *Albrecht Dürer* Página 57
- Figura 3 *Der Zeichner des liegenden Weibes* de *Albrecht Dürer*.... Página 57
- Figura 4 Movimento de dispersão de energia na água e no ar....Página 98
- Figura 5 Dispersão turbulenta do calor Página Página 98
- Figura 6 Experiência de Leonardo com a prancha na águaPágina 98
- Figura 7Experiência da turbulência na água gerada por obstáculos ...Página98

LISTA DE ABREVIACIONES

Platão

(Men) *Mênon*, Diálogos V – *O Banquete, Mênon, Timeu, Crítias* EDIPRO, 2010, tradução textos complementares e notas Edson Bini. Edição 1. ed.Bauru, SP.

(Rep.) *República*, Platão, Calouste, 9ª Edição. Tradução e Notas Maria Helena da Rocha Pereira

(Sof.) *Sofista*, Platão, Diálogos/ Platão (I – *Teeteto, Sofista, Protágoras*), EDIPRO, 2011, tradução textos complementares e notas Edson Bini. Edição 1. ed.Bauru, SP.

(Teet. 2011) Diálogos/ Platão (I – *Teeteto, Sofista, Protágoras*), EDIPRO, 2011, ed. Bauru, SP, tradução textos complementares e notas Edson Bini.

(Teet. 2010) *Teeteto*, Platão, Calouste, 2010, 3ª Edição. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Prefácio de José Trindade.

(Tim) *Timeu*, Diálogos V – *O Banquete, Mênon, Timeu, Crítias* EDIPRO, 2010, tradução textos complementares e notas Edson Bini. Edição 1. ed.Bauru, SP.

Descartes

(Dióp.) *Dióptrica*, Descartes, Edição eletrônica de Jean-Marie Tremblay, La Dioptrique, Descartes (1637), 22 de fevereiro 2002.

(Med.) *Meditações*, Descartes, Edição Os Pensadores, Nova Cultural, 1996.

(PA.) *As Paixões Da Alma*, Descartes, Edição Os Pensadores, Nova Cultural, 1996.

(DC.) *Discurso do Método*, Descartes, Edição Os Pensadores, Nova Cultural, 1996.

Merleau-Ponty

(PM) *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty, São Paulo: Cosac Naify, 2002.

(OE) *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty, Cosac Naify, São Paulo 2013.

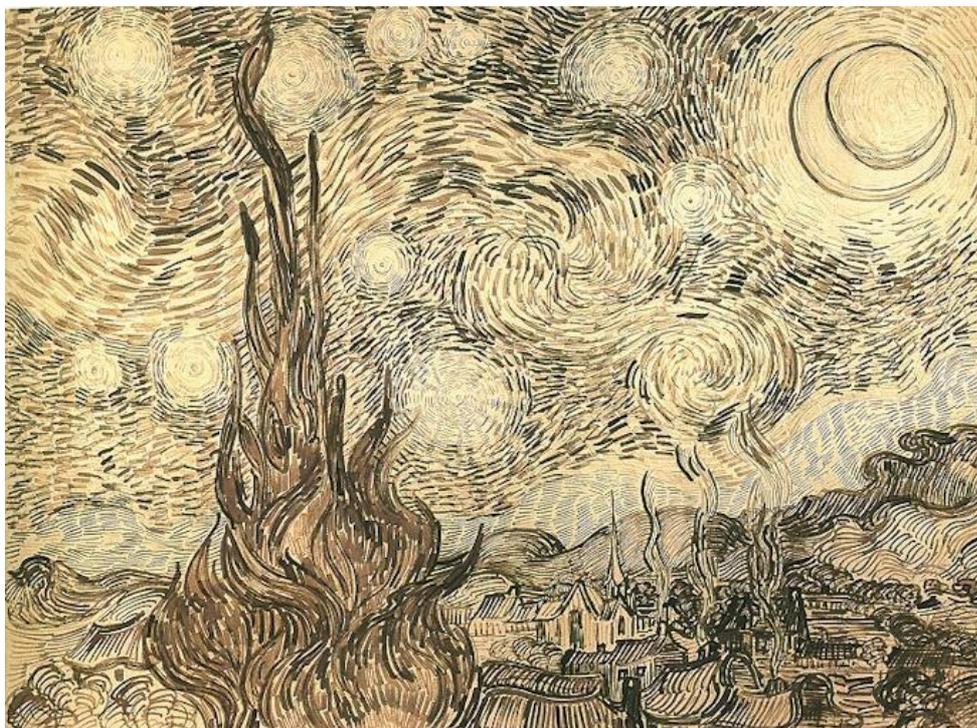
(VI) *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty, Perspectiva 2014.

(FP) *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty, Martins Fontes 1999.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1.1. O ESCOAMENTO TURBILHONAR EM CASCATA.....	13
1.2 O CONTEXTO.....	21
1.2 A TELA.....	29
1.3 A IMAGINAÇÃO CRIADORA	34
CAPÍTULO 1 - PERCEPÇÃO E IMAGINAÇÃO SEGUNDO PLATÃO.....	39
1.2 SOBRE A IDEIA DE PARTICIPAÇÃO E A DIALÉTICA	46
1.2.1 A dialética e a sensação	47
1.3 A DIALÉTICA E A IMAGINAÇÃO	50
1.4 LOUCURA, VIGÍLIA E SONO.....	52
CAPÍTULO 2 - PERCEPÇÃO E IMAGINAÇÃO SEGUNDO DESCARTES	54
2.1 O DESCRÉDITO DOS SENTIDOS	56
2.1.1 Um suposto caminho mais seguro que os sentidos	58
2.1.2 A radicalização do método.....	60
2.1.3 Sobre a natureza do cogito.....	61
2.2 A IMAGINAÇÃO NA VI E NA II MEDITAÇÃO	63
CAPÍTULO 3 - PERCEPÇÃO E IMAGINAÇÃO SEGUNDO MERLEAU-PONTY.....	65
3.1 O PENSAMENTO.....	69
3.2 A VISÃO / O VER	73
3.3 A CARNE.....	75
3.4 O QUIASMA E A REVERSIBILIDADE SENSÍVEL.....	76
3.5 A INTERCORPOREIDADE	78
3.6 A IMAGINAÇÃO	80
3.7 SONHO E LOUCURA	92
CONCLUSÃO.....	98
ANEXOS:.....	101
Bibliografia.....	102

INTRODUÇÃO



Desenho da tela *A Noite Estrelada* (1889) enviado ao irmão Theo anexado em carta.

Eis a noite, o cipreste, o céu, as estrelas. Como aparecem ao olhar? É o olho, enquanto órgão sensível, que vê, ou trata-se do espírito, ou de alguma faculdade superior, que opera através dos olhos? Como percebemos algo? Como compomos um sentido uno a partir de um conjunto de sensações tácteis, visuais, etc.? Como, a partir da visão do vento em movimento, podemos chegar à essência do movimento turbulento de dispersão no espaço-tempo, semelhante ao que propõe uma teoria científica, por exemplo, a teoria da turbulência de A. N. Kolmogorov¹? Há uma linha que separa os resultados do trabalho do pensador, do cientista e do artista? Se pensarmos em Leonardo da Vinci, veremos uma confluência entre o cientista e o artista, ou seja, não é visível a separação absoluta entre aquele que pensa e aquele que imagina. Mais ainda, a propósito de van Gogh, há uma linha que separa o artista, o matemático e o louco?

Há, engendrado no pensamento filosófico, a tendência genérica, de herança platônica e cartesiana, de limitar o papel do corpo no acesso à realidade. O real apenas estaria disponível ao pensamento e ao intelecto, considerados como os únicos capazes de atuar autonomamente e, assim, julgar o que é comum entre os fenômenos, ao passo que o corpo é reduzido à

¹ A teoria da turbulência será explicada a seguir.

passividade de retomar os múltiplos dados dos objetos que espontaneamente aparecem aos sentidos sem poder articular nenhuma unidade entre os mesmos. Este pensamento provoca um abismo entre as operações voltadas à sensibilidade e ao intelecto, isolando as atividades corporais, de um lado, e as intelectuais, de outro. Como consequência deste isolamento, podemos ver uma polarização, o posicionamento do cientista, em sentido baconiano, e do matemático/filósofo, de tendência platônica ou cartesiana, preocupados em desvendar a realidade pelo privilégio das sensações e do pensamento, respectivamente. O que acontece quando o artista busca desvelar o mundo através do corpo? Poderá expressar algo inteligível, um saber ou algo com sentido, como o filósofo e o cientista?

Um forte obstáculo a tal impedimento advém da hipótese de que há uma relação de homologia entre o sentido expresso pela pintura de Vincent van Gogh (1853-1890) e pelo cálculo estatístico de Andrei Nikolaevich Kolmogorov (1903-1987), ou seja, a hipótese de analogia entre o conteúdo expresso por uma imagem (no caso, a tela *A Noite Estrelada*) feita pelo pintor em 1890 e um modelo estatístico que explica a formação de vórtices em fluidos turbulentos, proposto por um matemático, em 1941. Ou seja, a tela *A Noite Estrelada*, tal é a hipótese que examinaremos, exprime um conteúdo científico, tendo sido feita pelo pintor no momento em que, por decorrência de um período de forte agitação psicótica, estava internado em um manicômio - em Saint-Rémy-de-Provence. Em outras palavras, a pergunta que inicialmente nos fazemos é: quais são os resultados da homologia entre as pinturas de van Gogh e a teoria matemática do movimento turbulento concebida por Kolmogorov? A razão desta pergunta está em que, se a homologia é possível, a separação entre arte, filosofia e ciência, segundo os moldes tradicionais, não se sustenta.

Antes de avaliarmos o sentido desta hipótese, verifica-se que, a partir do posicionamento da tradição filosófica, dificilmente uma mera imagem pictórica (composta por um artista que se engaja naquilo que a natureza espontaneamente doa aos seus olhos, ou até mesmo pelo que a sua imaginação compõe a partir de tal doação) poderia gerar algo cujo conteúdo fosse capaz de expressar um saber ou um sentido análogo ao conteúdo da própria essência da natureza. Mais ainda, a tradição filosófica e científica dificilmente concederia crédito ao trabalho de um louco, isto é, reconheceria a láurea de ter chegado, sozinho, em estado de forte surto psicótico, ao sucesso da expressão.

O artigo *Luminescência Turbulenta nas Exaltadas Pinturas de van Gogh*² afirma ter encontrado a ocorrência dos mesmos padrões da natureza em turbulência e dos padrões matemáticos de “turbulência na dinâmica dos fluídos”, como é concebida pelo matemático Andrei Nikolaevich Kolmogorov, com a turbulência adquirida pelo efeito da luminescência das cores cintilantes em alguns quadros de Vincent van Gogh. De acordo com Aragón *et al.*³, alguns quadros de van Gogh, como *A Noite Estrelada* (F 612 / JH 1731) de 1889, *Estrada com Ciprestes e Estrelas* (F 683 / JH 1982) de 1890, “pintadas durante períodos de prolongada agitação psicótica transmitem a **essência** da turbulência com alto realismo⁴” (grifos nossos). É importante notar que, para esses cientistas, além de van Gogh ter alcançado um resultado idêntico ao da teoria da turbulência pela mera sensação do movimento do vento, ele teria sido capaz de controlar a luminosidade de seus quadros a ponto de conseguir “expressar o sentido de turbulência” antes mesmo que o conceito de turbulência fosse estabelecido, isto é, (...) “sem ter consciência disso⁵”. Explicitamos a seguir a hipótese que afirma a convergência entre a imagem composta por van Gogh, a natureza em turbulência e a estrutura matemática do movimento do fluido turbulento. Os resultados desta análise nos levarão ao coração do diamante, a saber, aos fundamentos do gesto criador realizado por van Gogh, que necessita, para ser compreendido, categorias estéticas que contemplam a íntima união entre a sensibilidade e o entendimento, a consciência e as coisas, o corpo e o mundo. Ora, é esta unidade que as teorias clássicas, cujo escopo explicitaremos a seguir, não contemplam.

Quais as consequências filosóficas desta estranha convergência? Mera hipótese ou inusitada semelhança, a conclusão é a seguinte: das duas uma, ou van Gogh estava louco (no sentido figurado, pois há provas evidentes de delírio) ou necessita, para ser compreendido, de categorias filosóficas que pensem a imaginação criadora e a experiência perceptiva sem dicotomia. Ora, um caminho viável para pensar o gesto criador de forma a suprimir as dicotomias clássicas está presente em Maurice Merleau-Ponty, sobretudo nos livros *Fenomenologia da Percepção*, *O Visível e O Invisível* e *O Olho e o Espírito*, mais

² *Turbulent Luminance in Impassioned van Gogh Paintings*, publicado conjuntamente por J. L. Aragón, Gerardo G. Naumis, M. Bai, M. Torres, P. K. Maini, em 2008 pela JOURNAL OF MATHEMATICAL IMAGING AND VISION, Volume 30, Número 3, pág. 275–283.

³ J. L. Aragón, Gerardo G. Naumis, M. Bai, M. Torres, P. K. Maini.

⁴ “... painted during periods of prolonged psychotic agitation transmitted the essence of turbulence with high realism”, J. L. ARAGÓN, et. al. 2008, pág. 275–283. (grifos nossos.)

⁵ “... they transmit the sense of turbulence” (...) “without being aware of it” id. J. L. ARAGÓN, et. al. 2008, pág. 276.

especificamente nos conceitos de *corpo próprio*, *carne* e *quiasma*. Tais conceitos visam garantir o entrelaçamento e a reversibilidade ontológica, em contraposição à substancialidade dicotômica que coloca uma separação absoluta nas relações entre imaginação e intelectão, consciência e corpo, sujeito e objeto, interior e exterior, pensamento e coisa, loucura e razão. Segundo a perspectiva merleau-pontiana, não haveria mais uma relação entre substâncias distintas, mas uma consubstancialidade entre aquele que vê e o mundo que é visto, entre a consciência e as coisas do mundo, entre a imaginação e a realidade, ou seja, onde havia uma separação entre o entendimento e a percepção, estão “o interior e o exterior articulados um no outro⁶”. Isso significa que a operação do intelecto não se distingue drasticamente da experiência corpórea ou sensível, que não se pode traçar uma linha que separe objetivamente aquilo que é específico ao corpo e aquilo que é específico à alma, que não se pode separar uma faculdade totalmente passiva, de um lado, e uma faculdade ativa, de outro, enfim, que as fronteiras entre os conceitos de razão e loucura, realidade e ilusão, precisam ser refeitas. Por fim, a filosofia de Merleau-Ponty nos ajudará a pensar um conceito de imaginação que não conduz necessariamente a um mundo ilusório, pelo contrário, o sentido que ela cria é capaz de prolongar o conteúdo do próprio mundo. Em outras palavras, se a indicação do artigo *Luminescência Turbulenta nas Exaltadas Pinturas de van Gogh*⁷ estiver correta, a tendência platônica/cartesiana, segundo a qual o corpo e as capacidades a ele associadas não são capazes de operar uma síntese válida ao atuar de modo imanente ao sensível, deve ser revista.

Para tratar desta questão, nos propomos a realizar duas tarefas: (I) Apontar os argumentos platônicos (momento 1) e cartesianos (momento 2) que separam drasticamente o entendimento, de um lado, e a imaginação criadora, de outro, estabelecendo, além disso, um abismo entre a razão e a loucura. (II) Buscar uma nova resposta a este problema a partir de categorias filosóficas diferentes, segundo as quais o ato do pintor não é oposto ou contrário ao do cientista. Para o exame desta alternativa abordaremos o pensamento do filósofo M. Merleau-Ponty (momento 3).

Para realizar esta tarefa, subdividida em três momentos, tomaremos como motivo de análise, em cada um dos três filósofos, o papel da sensação, da imaginação e da experiência psicótica no fenômeno da expressão, pois são funções que van Gogh teria usado para compor

⁶ *O Visível e o Invisível*, (VI), pág. 237. MERLEAU-PONTY, Perspectiva, 2014.

⁷ *Turbulent Luminance in Impassioned van Gogh Paintings*, publicado conjuntamente por J. L. Aragón, Gerardo G. Naumis, M. Bai, M. Torres, P. K. Maini, em 2008 pela JOURNAL OF MATHEMATICAL IMAGING AND VISION, Volume 30, Número 3, pág. 275–283.

a tela *A Noite Estrelada*. Nosso estudo de van Gogh examinará, portanto, em primeiro lugar, a interpretação clássica e dicotômica sobre o entendimento, o corpo, a imaginação e os fenômenos da consciência e da loucura; em seguida, com ajuda da ontologia do sensível de Merleau-Ponty, examinaremos a potência corporal e sensível do gesto expressivo.

Antes de mais nada, é preciso deixar claro que a escolha de Platão e de Descartes se deve ao fato de que eles marcam uma tradição conceitual que ignora a possibilidade de abertura a um mundo ante-predicativo, pois limitam as articulações operadas tanto pela imaginação quanto pelas vivências que o corpo forma com o mundo, ainda mais em estado de perturbação psicótica. Por esta razão, examinaremos os argumentos que, tanto da parte de Platão, quando da parte de Descartes, limitam a atividade da imaginação e do funcionamento corporal, não apenas racional, utilizado na pintura.

1.1. O ESCOAMENTO TURBILHONAR EM CASCATA

Antes de falarmos da turbulência de Kolmogorov, que propõe uma interpretação para o movimento da distribuição de energia em cascata em um fluxo turbulento, precisamos entender o que é um fluxo turbulento. Ou seja, precisamos compreender o que é um fluxo e, antes dele, precisamos entender o que é um fluido. Portanto, antes de entrarmos diretamente no tema da mecânica dos fluídos, precisamos retornar aos estados básicos da matéria.

De modo geral, encontramos a matéria em três estados: sólido, líquido e gasoso. Os gases são aglomerados desordenados de átomos ou moléculas, isto é, têm baixa densidade e, por isso, são muito instáveis e se dissipam facilmente. Já os líquidos, frente aos gases, são mais ordenados, pois eles têm seus átomos e moléculas arranjados de maneira muito mais próxima uns dos outros, embora são distintos dos sólidos, pois suas moléculas encontram-se constantemente se agitando livremente entre si. Ainda que o movimento das moléculas dê aos líquidos uma capacidade de dispersão maior que a dos sólidos, como quando tomam a forma de seu recipiente que preenchem, eles são mais densos que os gases, por isso, ainda que viscosos e parcialmente instáveis, eles são mais fáceis de serem comprimidos que os gases e de mais difícil expansão do que os sólidos. Por fim, temos os sólidos, o estado físico de ordem mais duradoura e de maior dificuldade de expansão, compressão e dispersão. Por terem uma maior estabilidade no arranjo de seus átomos, eles possuem forma rígida. Razão pela qual se tornam um tipo de matéria de fácil contensão, mas de difícil expansão e dispersão, de modo que eles não tomam a forma de seu recipiente e nem permitem o movimento através de si, a não ser em condições extremas.

Os estados físicos da matéria estão relacionados aos níveis das ligações entre as moléculas. Quanto mais livre as ligações das moléculas de algo, menor densidade e maior mobilidade entre as suas partículas; já no caso de aglomerados de ligações menos livres, temos os objetos mais densos, mais estáveis e de menor mobilidade. Sendo assim, quando se fala em mecânica dos fluidos, estamos exclusivamente no plano do movimento dos líquidos e dos gases, compostos materiais considerados de baixa densidade por terem suas partículas em constante movimento e permitirem o movimento de suas partículas e de outros materiais através de si. Portanto, quando se trata de analisar a turbulência, deveremos considerar que tal fenômeno possui como tema central a dispersão das partículas de um objeto em alta velocidade, ou seja, para testar a resistência do fluido, precisamos de matéria em um tal estado de densidade que possibilite um movimento através de si para podermos observá-la, descrevê-la ou pensá-la em seu estado de fluência⁸.

O cientista Osborne Reynolds (1842-1912) fez experimentos injetando tinta no escoamento de água em um tubo de vidro e identificou ali três tipos de movimentos: o escoamento laminar, intermediário e o turbulento. Ele observou que em um escoamento de baixa vazão “as listras de tinta formam uma linha reta e suave nas baixas velocidades” e que, a partir do momento em que se aumentava um pouco a força do escoamento, o fluxo apresenta trepidações; aumentando ainda mais o escoamento, aparecem “rajadas de flutuações no regime de transição, que faz um zigue-zague rápido e aleatório [que é] quando o escoamento [é aumentado e] torna-se completamente turbulento. Esse zigue-zague e a dispersão de tinta indicam as flutuações no escoamento principal e a mistura rápida das partículas de fluido das camadas adjacentes”⁹. Temos assim, fora o escoamento intermediário ou de transição, dois tipos principais de escoamento de um fluido:

O laminar, [que é] caracterizado pelas linhas de corrente suaves e em movimento altamente ordenado, e o turbulento, no segundo caso, que é caracterizado por flutuações de velocidade e movimento altamente desordenado. (...) A maior parte dos escoamentos encontrados na prática é turbulenta. O escoamento laminar é comumente encontrado em fluidos de baixa velocidade ou altamente viscosos, como

⁸ Diferente apenas do movimento de algo no vácuo total, como Galileu diz no famoso exemplo da pena e da bola de boliche que chegam ao chão com a mesma velocidade, pois onde não há resistência do ar, não há turbulência.

⁹ Pág. 365, cap. 6-5- Escoamento laminar e turbulento. Çengel, Yunes A., *Transferência de calor e massa: uma abordagem prática* / Yunes A. Çengel; tradução Luiz Felipe Mendes de Moura; revisão técnica Kamal A. R. Ismail. São Paulo: MacGraw-Hill, 2009.

os óleos, capazes de escoar em pequenos tubos ou passagens estreitas (*Ibid. Ibidem.*).

Ora, a mecânica básica do escoamento de um fluido pode ser facilmente observada em pequena escala em nosso dia a dia. Como no movimento da água que escorre de uma torneira ou no movimento ascendente que faz a fumaça de um incenso, de uma vela ou de um cigarro, se observamos com atenção o movimento da fumaça quando ela começa a subir ou da água que cai quando a torneira está aberta com uma vazão bem pequena, vemos o movimento de um único fio - de forma ascendente no caso da fumaça do cigarro ou descendente no caso da água. Por outro lado, após breves instantes, a fumaça que sobe começa a trepidar, pois sofre uma maior ação da resistência do ar. Quando trêmula, o movimento de único fio de fumaça passa de laminar para intermediário e de intermediário para turbulento repentinamente, ele então se torna caótico e sua dispersão, que escoar aleatoriamente para todos os lados, difícil de ser compreendida ou até mesmo descrita. Fenômeno semelhante ocorre quando abrimos mais a torneira e aumentamos a vazão de seu escoamento, conseqüentemente, as partículas na corrente passam a fluir com mais velocidade e a conflitar mais entre si, pois elas então deixam de se mover de modo regular ou simples, com um único fio ou linha corrente regidas pelo mesmo ritmo dito pelo escoamento e começam a se agitar e a sofrer uma espécie de atrito ou resistência como consequência do contato das partículas em alta velocidade com as outras partículas em baixa velocidade e, conseqüentemente, passam a demonstrar alterações na forma de vórtices e turbilhões que se direcionam a todas as direções de forma aleatória ou caótica em seu movimento de dispersão.

A turbulência ocorre quando a energia do escoamento se torna muito grande e as moléculas começam a conflitar entre si com a resistência e a viscosidade do meio onde o movimento flui, que tende a frear o movimento de energia mais fraca. Tal resistência ou atrito entre as moléculas transforma o ordenado escoamento laminar de energia em um movimento turbulento altamente caótico de vórtices e turbilhões que se expandem aleatoriamente, de acordo com a combinação da energia do fluido e da viscosidade, a todas dimensões espaciais. Sendo assim, as grandes velocidades e as pequenas viscosidades favorecem que haja turbulência, ao passo que as grandes viscosidades e pequenas velocidades dificultam sua formação. Portanto, os fluidos de pouca resistência (como gases em geral e H^2O líquida), escoando em alta velocidade, dão condições favoráveis para encontrarmos turbulências em forma de redemoinho ou de vórtices de escoamento de energia.

Assim, ainda que os movimentos sigam uma média de flutuações semelhantes, ou que escoamento faça um desenho no espaço ao longo do tempo, a alta velocidade e o nível da resistência tornam o escoamento turbulento um movimento muito aleatório e, portanto, de difícil compreensão e previsibilidade, ao ponto de que, na “análise de escoamentos turbulentos, temos de nos apoiar fortemente em teorias semi-empíricas e em dados experimentais¹⁰”. A turbulência é, então, com todos os seus vórtices, turbilhões e rodamosinhos de energia, um movimento muito difícil de ser compreendido e de difícil expressão; seja ao se descrever qualitativamente ou quantitativamente, portanto, não é menor a dificuldade de ser expresso visualmente.

A ideia do escoamento turbulento na forma de cascatas de energia propõe que os turbilhões em larga escala produzem sucessivamente, a partir da energia que flui de si, outros turbilhões menores que, por sua vez, dependendo da energia e do meio onde flui, produzem outros turbilhões ainda menores, formando assim, uma espécie de escoamento turbilhonar de energia em cascata. Ou seja, é o movimento onde turbilhões maiores formam turbilhões menores a partir do escoamento de sua energia, até que ela se dissipe totalmente pela resistência ao escoamento em seu atrito com a viscosidade onde flui. Andrey Kolmogorov, se baseando nos números de Reynolds em alta escala e na noção de cascata de energia originalmente introduzida por Richardson, propôs uma teoria estatística que visa prever estatisticamente como seria a caótica distribuição de energia em cascata entre os vórtices gerados nos escoamentos turbulentos de larga escala. Kolmogorov teria obtido uma resposta muito satisfatória, ainda que limitada, ao complexo problema de como a energia se distribui entre os turbilhões, os quais, podem se fragmentar de diversos modos e se distribuir em vários tamanhos¹¹.

¹⁰ *Introdução à Mecânica dos Fluidos*, pág. 39, Robert W. Fox, Alan T. McDonald, Philip J. Pritchard, 2010, LTC, 2013.

¹¹ Aragón *et al.* (2008) descrevem deste modo o modelo e a matemática estatística de previsão do movimento de turbulência de Kolmogorov: “O modelo estatístico de Kolmogorov é uma base para a teoria da turbulência moderna. A principal ideia é que em números muito grandes de Reynolds, entre a grande escala de entrada de energia (L) e a escala de dissipação (η), nas quais as fricções viscosas se tornam dominantes, há uma miríade de pequenas escalas onde a turbulência exibe propriedades universais independentes das condições iniciais e de limite/fronteira. Em particular, na faixa inercial, Kolmogorov prevê uma propriedade de escala famosa da função de estrutura de segunda ordem, $S_2(R) = (\delta v_R)^2$, onde $\delta v_R = v(r+R) - v(r)$ é o aumento de velocidade entre dois pontos separados por uma distância R e v é o componente da velocidade na direção de R . Em seu primeiro artigo de 1941, Kolmogorov postula duas hipóteses de similaridade que levaram à predição de que $S_2(R)$ escalasse como $R^{-2/3}$, onde ϵ e ϵ significam/representam a taxa média de dissipação de energia por unidade de massa. Sob os mesmos pressupostos, em seu segundo documento de turbulência de 1941, Kolmogorov encontrou uma expressão exata para o terceiro momento $\langle (\delta v_R)^3 \rangle$, que é dado por $S_3(R) = -4/5 \epsilon R$. Além disso, ele hipotetizou que esse escalada resulta em generalização da estrutura de função de qualquer ordem, ou seja,

Entretanto, este modelo estatístico de predição de escoamento de alta energia teve tanto sucesso que é usado para prever e explicar o movimento das formações de nuvens, dos grandes turbilhões que se formam na grande mancha vermelha de Júpiter e o movimento das partículas de poeiras ao redor das estrelas. Foi, inclusive, a partir de uma fotografia do movimento da poeira ao redor de uma estrela distante que fazia um movimento análogo ao que propõem os cálculos de Kolmogorov, que chamou a atenção do grupo de cientistas (do nosso artigo em questão) pela semelhança com o movimento que a tela *A Noite Estrelada* de Vincent van Gogh apresenta. Tal foto foi capturada no dia 8 de fevereiro de 2004 pelo telescópio Hubble. Esta estrela distante é denominada de V838 Monocerotis (V838 Mon) e está localizada a 20.000 anos-luz de distância da Terra, em direção a constelação Monoceros, a constelação do Unicórnio, na borda externa da Via Láctea¹². A semelhança instigou um grupo de cientistas a analisarem digitalmente tal possível confluência entre algumas outras telas do pintor, a imagem fotografada e a fórmula de Kolmogorov.

A proposta do artigo é aplicar a função de probabilidade da distribuição (Probably Distribution Function, ou PDF) proposta pelo cálculo de Kolmogorov das diferenças de

onde $S_n(R) = \langle (\delta v_R)^n \rangle \propto R \xi_n$. Medidas experimentais mostram que Kolmogorov chegou notavelmente próximo da verdade, no sentido de que as quantidades estatísticas dependem da escala de comprimento R como uma lei de força. No entanto, a natureza intermitente da turbulência (alternância no tempo de movimento turbulento e não turbulento do fluido) faz com que os valores numéricos de ξ_n se desviem progressivamente de $n/3$ quando n aumenta, seguindo uma curva côncava da linha $n/3$. Em 1962, Kolmogorov e Obukhov reconheceram que a turbulência é demasiado intermitente para ser descrita por simples leis de poder e propôs um refinamento com uma forma log-normal da probabilidade de densidade de ϵR , a taxa de dissipação de energia por unidade de massa média em escala R ". Aragón *et al.* (2008) pág. 276.

Original: "The statistical model of Kolmogorov is a foundation for modern turbulence theory. The main idea is that at very large Reynolds numbers, between the large scale of energy input (L) and the dissipation scale (η), at which viscous frictions become dominant, there is a myriad of small scales where turbulence displays universal properties independent of the initial and boundary conditions. In particular, in the inertial range, Kolmogorov predicts a famous scaling property of the second order structure function, $S_2(R) = (\delta v_R)^2$, where $\delta v_R = v(r + R) - v(r)$ is the velocity increment between two points separated by a distance R and v is the component of the velocity in the direction of R . In his first 1941 paper, Kolmogorov postulates two hypotheses of similarity that led to the prediction that $S_2(R)$ scales as $(\epsilon R)^{2/3}$, where $R = R$ and ϵ is the mean energy dissipation rate per unit mass. Under the same assumptions, in his second 1941 turbulence paper Kolmogorov found an exact expression for the third moment, $(\delta v_R)^3$, which is given by $S_3(R) = -4/5 \epsilon R$. Furthermore, he hypothesized that this scaling result generalizes to structure functions of any order, i.e. $S_n(R) = (\delta v_R)^n \propto R \xi_n$, where $\xi_n = n/3$. Experimental measurements show that Kolmogorov was remarkably close to the truth in the sense that statistical quantities depend on the length scale R as a power law. However, the intermittent nature of turbulence (alternation in time of turbulent and non-turbulent motion of the fluid) causes that the numerical values of ξ_n to deviate progressively from $n/3$ when n increases, following a concave curve below the $n/3$ line. In 1962, Kolmogorov and Obukhov recognized that turbulence is too intermittent to be described by simple power laws and proposed a refinement with a log-normal form of the probability density of ϵR , the energy dissipation rate per unit mass averaged at scale R ".

¹² Tal imagem está disponível no site da Nasa, como aponta a nota 2, da pág. 282 do artigo trabalhado e nos apresenta como regência: "Space Phenomenon Imitates Art in Universe's Version of van Gogh Painting. HUBBLESITE newscenter, News Release Number STScI-2004-10. <http://hubblesite.org/newscenter/archive/releases/2004/10/>. Acces date: October 1, 2007".

velocidade em um fluxo turbulento, que aproxima notavelmente bem a imagem da estrela a uma matriz do computador que servirá de modelo, e então compara, pixel por pixel, com o PDF obtido da flutuação de luminescência de algumas pinturas digitalizadas de van Gogh¹³. A conclusão da comparação entre os dados obtidos foi a seguinte: “Nossos resultados mostram que *A Noite Estrelada*, e outras pinturas exaltadas de van Gogh, pintadas durante períodos de prolongada agitação psicótica, transmitem a **essência** da turbulência com alto realismo¹⁴” (grifos nossos).

Curiosamente, Vincent van Gogh teria articulado tal escoamento mais "vividamente" na *A Noite Estrelada* (junho de 1889 - F 612 / JH 1731), mas ele aparece também em outros do mesmo período, como *Estrada com Ciprestes e Estrelas* (maio de 1890 - F 683 / JH 1982), *Duas mulheres cavando em um campo de neve* (março-abril de 1890 - F 695 / JH 1923) e *Campo de Trigo com Corvos* (julho de 1890 - F 779 / JH 2117)¹⁵, que foram pintados em um período onde o pintor experimentava grande exaltação psicológica, embora ele não apareça em quadros como *Auto Retrato com Cachimbo e Orelha Cortada* (janeiro de 1889 - F 529 / JH 1658), onde a fumaça que sobe do cachimbo não se assemelha a essência do movimento do fluído turbulento. No entanto, se os resultados da comparação estiverem corretos, abre-se a hipótese de que alguns quadros de van Gogh, como *A Noite Estrelada* e *Estrada com Ciprestes e Estrelas*, “transmitem o sentido de turbulência¹⁶”, havendo assim a possibilidade de uma confluência entre o movimento turbulento na natureza, a imagem composta pelo pintor e a estrutura matemática do fluído turbulento.

Contudo, há de ser notar que, apesar de van Gogh poder ter conseguido com sucesso transmitir vividamente o sentido de turbulência, os movimento dos fluídos não são um tema novo ou exclusivo à sua pintura, pois Vermeer, Monet, Leonardo da Vinci, e muitos outros pintores se lançaram nesse complexo desafio. Como se sabe, o pintor impressionista Claude Monet (1840-1926) ficou famoso por pintar suas telas a partir das fugazes impressões que as coisas o causavam e por combinar as cores de modo causarem a sensação de movimento. Renunciava ao procedimento habitual dos pintores, como fazer esboços na natureza e a tela, de fato, em estúdio; ele fazia tudo ao ar livre, aplicava as regras de composição e de

¹³ Id. J. L. ARAGÓN, et. al. 2008, pág. 275.

¹⁴ “In summary, our results show that *Starry Night*, and other impassioned van Gogh paintings, painted during periods of prolonged psychotic agitation transmitted the essence of turbulence with high realism” (id. J. L. ARAGÓN, et. al. 2008, pág. 282, **grifos nossos**).

¹⁵ Ver Id. J. L. ARAGÓN, et. al. 2008, pág. 275-276.

¹⁶ “... they transmit the sense of turbulence” (id. J. L. ARAGÓN, et. al. 2008, pág 276).

iluminação ainda de frente a seu modelo. Assim, como evitava fundir as cores com o branco e o preto para compor o claro e o escuro em nome do uso da combinação das cores puras entre si, justapostas diretamente na tela através de rápidos toques na tela por pinceladas que buscam capturar e expressar a impressão que as luzes e o movimento das coisas, tanto nas águas como no ar, causam em nossa visão. Em Paris, Monet fez uma série de telas da Estação Sainte-Lazare (1876-7), que tinha como tema a estação, a locomotiva e o movimento caótico que a sua fumaça faz ao subir no ar e se dissipar em seu escoamento em turbilhões. Em 1890, quando já não se encontrava em dificuldades para vender seus quadros, ele compra a casa onde mora em Giverny, e lá projeta e constrói um jardim aquático. Dois acres de terra onde ele faz uma ponte japonesa, algumas estufas, jardins floridos (inclusive por lírios flutuantes [ou lírios-d'água]), e onde irriga um lago a partir de um braço do Rio Epte para se dedicar às suas pesquisas pictóricas, tanto acerca do movimento das águas e as mudanças no reflexo da luz pelo tempo. Dentre uma das telas desta sua nova série, temos a "Canoa sobre o Epte" (c. 1890) onde, além do jogo cintilante de luminescência, entre a canoa vermelha e o verde da água, ele pinta em regiões da tela o movimento da água do Epte mais forte, algo que oscila entre o movimento do escoamento laminar e o intermediário, e que se assemelham ao movimento normalmente observado no mar.

Leonardo da Vinci (1452-1519), que deixava muito de seus trabalhos inacabados para fazer estudos e experiências extraordinárias, muitos anos antes de Monet, já se dedicava ao estudo e a desenhos onde tentava compreender e expressar a estrutura do movimento dos fluídos; embora, como se sabe, não visava a sensação pelo arranjo de cores, como Monet. Curiosamente, Leonardo da Vinci, ao longo de sua vida, demonstrou grande interesse no que hoje vem a ser conhecido como a ciência mecânica dos fluidos. Tanto estudou “as formas de ondas, redemoinhos, quedas d’água, vórtices e correntes de ar¹⁷” - “observou o curso de rios e marés, desenhou mapas belos e precisos de bacias hidrográficas inteiras, investigou a correnteza de lagos e mares, fluxos em açudes e cachoeiras, o movimento das ondas, bem como o fluxo por canos, esguichos e orifícios. Suas observações, desenhos e ideias teóricas preenchiam centenas de páginas em seus cadernos de notas¹⁸”, fazendo que chegasse à velhice produzindo “sofisticados diagramas matemáticos, apresentando um catálogo visual de fluxos

¹⁷ A ciência de Leonardo da Vinci, pág. 139, Fritjof Capra, Cultrix, São Paulo 2008.

¹⁸ Ibid. pág. 187.

turbulentos que não pareceriam fora de lugar em um livro didático moderno sobre dinâmica dos fluídos¹⁹”, nos diz o físico teórico Fritjof Capra.

Em seus estudos do movimento das águas²⁰, Leonardo entendia a similaridade do movimento na água e no ar²¹. Já reconhecia o movimento turbulento feito pelo sangue nas veias e a sua relação com a temperatura do corpo²². Estudou tanto a turbulência que, além de alguns autores atribuírem a ele o primeiro uso devido do termo turbulência, ainda que primitivo, ele já demonstrava saber que ele poderia ser provocado por desvios no fluxo água corrente. Como nas experiências onde colocou pranchas em um fluxo corrente (laminar) em dois ângulos e fez aparecer a turbulência com efeitos distintos onde, além de desenhar, ele também busca descrever tais experiências²³. Sobre as experiências de Leonardo, Capra nos diz:

Que ele tenha desenhado de modo errado muitos padrões de turbulência e imaginado alguns fenômenos de fluxo que não ocorrem na realidade não diminui suas grandes façanhas, especialmente em vista do fato de que até hoje cientistas e matemáticos encontram enormes dificuldades em suas tentativas de prever e elaborar um modelo dos complexos detalhes de turbulência.

Leonardo foi o primeiro a entender em detalhe o movimento dos vórtices de água, muitas vezes desenhando-o com precisão mesmo em situações complexas. Distinguiu corretamente entre redemoinhos circulares planos, nos quais a água gira essencialmente como um corpo sólido, e vórtices espiralados (como o redemoinho em uma banheira) que formam um espaço vazio, ou funil em seu centro. “A espiral ou movimento de rotação de todo líquido”, anotou, “é mais veloz quanto mais próximo do centro de revolução. O que estamos propondo aqui é um fato digno de admiração, uma vez que o movimento circular do disco é mais lento quanto mais

¹⁹ Ibid. pág 139.

²⁰ Como no desenho *Água caindo sobre água*, de 1508-1509, vide página 189 do livro de Capra.

²¹ Leonardo estudou “os padrões de turbulência na água que levaram-no a observar padrões similares nas correntes de ar”; similaridade “entre padrões de turbulência na água e no ar” 178, analogia como demonstra aquela imagem da gota da água e a bomba atômica em um atual livro sobre fluidos. Ver imagem 1 na seção Anexos.

²² Leonardo “Aplicou seu conhecimento da turbulência da água ao movimento do sangue no coração e aorta” pág. 191 Capra (2008) e ref. à Kelee, 1983, pág. 316. ... “Na ausência de qualquer conhecimento de química, Leonardo usou seu vasto conhecimento das turbulências da água e do ar, e do papel do atrito, em sua tentativa de explicar a origem tanto da mistura de sangue e ar como da temperatura do corpo” pág. 201, Capra (2008). Como demonstra o livro atual sobre a mecânica dos fluídos, ver imagem 2 na seção Anexos.

²³ Na página 189 de seu livro, Capra nos apresenta tal desenho de Leonardo, *Turbulências produzidas por uma prancha retangular* (1509-1511) (Coleção Windsor, Paisagens, Plantas e Estudos da Água), o qual, curiosamente, ainda que retrate a turbulência de uma perspectiva superior, se assemelha ao desenho de uma experiência de um livro atual sobre a mecânica dos fluídos, que também demonstra a turbulência gerada pelo movimento de arrasto detrás de um obstáculo (ver experiência no livro *Transferência de Calor e Massa*, 2009, pág. 362). Neste mesmo livro, mas na página 361, é mostrado um escoamento natural onde o ar mais quente sobe e o mais frio desce em uma pessoa, confirmando as suposições de Leonardo, como foi apresentado na nota anterior. Ver imagem 2 e 3 na seção Anexos.

próximo do cento do objeto em rotação” [ref. Codex Atlanticus, fólio 813] . Tais estudos detalhados dos córtices em água turbulenta só foram realizados novamente 350 anos mais tarde, quando o físico Hermann von Helmholtz desenvolveu uma análise matemática do movimento do vórtice em meados do século XIX²⁴.

Monet buscou fazer aparecer, em algumas de suas telas, a sensação do movimento das coisas fluentes ao olhar, a partir do efeito obtido através da cintilação gerada combinação justaposta de algumas cores específicas; Leonardo fez estudos, desenhos e descrições, onde tentou mostrar o movimento da turbulência no espaço, antes de qualquer conceptualização sobre a mecânica do fluido. Segundo a hipótese do artigo, Vincent van Gogh, em seu período turbulento, foi capaz de um duplo efeito: chegar à essência formal que o movimento do escoamento turbilhonar em cascata faz no espaço e fazê-lo cintilar pela manipulação da luminescência impregnadas na tela para causar a sensação de movimento ao olhar ao espectador.

1.2 O CONTEXTO

Há uma ambiguidade na imagem de van Gogh. Ao mesmo tempo em que ele é conhecido como um homem louco, ele também está associado à ideia de uma mente criativa. A tela *A Noite Estrelada*²⁵ foi pintada a partir do movimento do próprio vento que espontaneamente se doava aos olhos de van Gogh. O pintor que estava acostumado a pintar livremente *en plein air*²⁶, teve de pintar esta tela a partir do que viu pelas grades de ferro chumbadas na janela de sua cela quando esteve internado em Saint-Rémy-de-Provence, no sul da França. Tal afastamento se sucedeu por conta de um descarrilhamento de surtos psicóticos que se deram após a sua última desavença com o pintor Gauguin, no período em que viveram juntos na Casa Amarela, localizada na cidade vizinha de Arles. Tal desentendimento ocorreu na noite de 24 de dezembro de 1888 e desembocou em um surto que motivou aquele famoso episódio onde ele decepa uma parte de sua orelha e a entrega a uma prostituta. Um ano após

²⁴ CAPRA (2008), pág. 188.

²⁵ Van Gogh não se refere à tela com um nome definido. Por vezes, como na carta (806) de 28 de setembro de 1889, linha 17, ele se refere ao quadro como Efeito noturno (Effet de nuit) ou ainda, como estudo noturno (étude de nuit) linha 177 da carta (805) de 20 setembro de 1889. Traduzimos este e os demais trechos das cartas originais disponibilizadas pelo site: <http://vangoghletters.org>. Elas foram consultadas durante os anos de 2015-2017, e são a versão digital do livro: Vincent van Gogh - The Letters. Versão: Dezembro 2010. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. Leo Jansen, Hans Luijten, Nienke Bakker (2009). Todas as cartas originais de van Gogh serão referenciadas ao longo do texto com a sua numeração parênteses, desta maneira, (01), e seguem a ordem numérica de onde foram do site.

²⁶ Expressão que remete a pintura ‘ao ar livre’, atuação que ficou famosa com os pintores impressionistas que se recusavam a pintar em estúdio.

tal isolamento em Saint-Rémy, e após seu tratamento com o Dr. Gachet em Auvers-sur-Oise, van Gogh suicida-se, desferindo um tiro no peito.

Não se sabe ao certo o motivo da desavença e também o que de fato aconteceu na Casa Amarela. Temos apenas a versão em que Gauguin nos conta os fatos, mas não encontramos sua confirmação por parte de van Gogh, que não buscou retomar e nem descrever o ocorrido em suas cartas - o que chega até a ganhar um ar de mistério, como quando pede a Gauguin que ele fizesse uma longa reflexão antes de falar sobre o ocorrido²⁷. Sabemos apenas que eles pintam e convivem por dois meses, e o que, dos dois lados, a convivência e as discussões entre eles eram “eletrizantes”²⁸ e que era grande a incompatibilidade entre ambos²⁹. Mas o fato é que, mesmo para van Gogh que teve toda uma vida turbulenta, esse período revoltoso causou um grande impacto em sua estabilidade mental, tanto na sua vida pessoal quanto em sua obra. É este impacto que necessita ser explicitado agora.

Quatro dias após o famoso surto, no dia 29 de dezembro de 1888, o médico Félix Rey, que o recebeu no dia seguinte, diz que seu estado mental havia piorado e que era necessário

²⁷ Incomodado pelo fato de Gauguin não tê-lo lido escrito e nem visitado no hospital após o surto - como indica a carta (736) de 17 de janeiro -, em seu primeiro passeio fora do hospital van Gogh escreve ao “querido amigo Gauguin” (carta 730, 4 janeiro de 1889) poucas palavras “de sincera e profunda amizade”. Ao final da carta, onde confessa que havia pensado muito no amigo durante os momentos de febre e fraqueza, ele lhe pede quatro coisas: “eu gostaria que você dissesse boas coisas de minha parte ao bom Schoeffenecker [artista francês] - que se abstivesse à reflexão mais madura de ambos os lados e de falar mal de nossa pobre Casa Amarela - que você cumprimente por mim os artistas que conheci em Paris”... Ele então afirma “Desejo-lhe prosperidade em Paris” e finaliza a carta com um “bom aperto de mãos” e pedindo ao amigo, “responda-me, por favor”/“alors je désire que vous disiez bien des choses de ma part au bon Schoeffenecker – que vous vous absteniez jusqu’à plus mure réflexion faite de part et d’autre de dire du mal de notre pauvre petite maison jaune - que vous saluez de ma part les peintres que j’ai vu à Paris. Je vous souhaite la prospérité à Paris. avec une bonne poignée de main” ... “Répondez moi s.v.p.” Linhas : 22-38 ... 43 (730).

²⁸ Ele diz ao irmão sobre a relação de ambos na casa, “A discussão é de uma excessiva eletricidade. Às vezes nós saímos dela com a mente cansada como uma bateria depois de ser descarregada” / “La discussion est d’une électricité excessive. Nous en sortons parfois la tête fatiguée comme une batterie électrique après la décharge” linhas 39-42, carta (726) de 18 dezembro de 1888.

²⁹ Na nota 7 da carta 721, há uma carta de Gauguin ao pintor Emile Bernard onde ele comenta sobre sua relação com van Gogh durante a vivência deles na Casa Amarela: “Vincent e eu estamos bem pouco de acordo em geral, sobretudo na pintura. Ele admira Daudet, Daubigny, Ziem e o grande Rousseau, todas as pessoas que eu não aguento. E de outro lado, ele detesta Ingres, Raphaël, Degas, todas as pessoas que eu admiro; eu respondo, ‘brigadeiro’ você está certo’ para lhe dar razão. Ele ama muito meus quadros mas quando eu os faço ele sempre acha que eu estou torto deste lado, daquele. Ele é romântico e eu sou mais voltado ao estado primitivo. Do ponto de vista da cor ele vê a chance dos impastos como em Monticelli e eu detesto usar o pincel por ação contínua. / “Vincent et moi nous sommes bien peu d’accord en général, surtout en peinture. Il admire Daudet, Daubigny, Ziem et le grand Rousseau, tous gens que je ne peux pas sentir. Et par contre il déteste Ingres, Raphaël, Degas, tous gens que j’admire; moi je réponds brigadier vous avez raison pour avoir la tranquillité. Il aime beaucoup mes tableaux mais quand je les fais il trouve toujours que j’ai tort de ceci, de celà. Il est romantique et moi je suis plutôt porté à un état primitif. Au point de vue de la couleur il voit les hasards de la pâte comme chez Monticelli et moi je déteste le tripotage de la facture etc.” Referências: *Correspondance Gauguin 1984*, p. 284.

mantê-lo enclausurado em um quarto separado³⁰. Este é o motivo pelo o médico diagnosticou-o com insanidade generalizada a qual requeria tratamento especial em uma instituição, embora eles ainda aguardassem uma instrução do prefeito³¹. Após este laudo, entretanto, na carta enviada no dia seguinte, há uma melhora visível em sua condição, onde o médico diz: “Van Gogh está muito calmo e parece perfeitamente bem. Quando me viu entrando em seu quarto ele me disse que queria ficar o mais breve de tempo possível comigo”. Quando lhe foi perguntado sobre o motivo de ter cortado a orelha, ele respondeu “que era assunto puramente pessoal”. O médico informa a Theo que seu irmão pede para lhe informar sobre seu estado de sua saúde e para poder lhe escrever. E ainda, lhe diz que o relatório do chefe de polícia sobre o ocorrido havia sido suspenso e que, tento em vista a melhora em seu estado, eles então passam a considerar que sua recuperação ocorrerá em pouco tempo, embora seja mantida, ao final da carta, a possibilidade de transferência para outro asilo³².

No dia 2 de janeiro de 1889, Vincent consegue permissão para escrever sua primeira carta sobre o surto. Após o surto, seu irmão tinha ido a Arles visitá-lo depois de voltar, no dia de natal a Paris com Gauguin. Van Gogh então pergunta se havia assustado o amigo, pede desculpas pelos problemas causados e se demonstra confiante: “Eu ficarei mais alguns dias aqui no hospital - pois eu ousou voltar muito calmo para casa³³”. Ousadia a qual fora

³⁰ O que teria sido motivado, ao que parece, por seu mal comportamento: “dois dias antes ele teria ido a cama de outro paciente e se recusava a sair, perseguiu uma enfermeira idosa com seu pijama, e se recusava que alguém se aproximasse da sua cama. Mais ainda, no dia seguinte, teria se lavado no balde de carvão”. Trecho retirado da carta de Félix Rey à Theo van Gogh em 29 dezembro de 1888, ver a nota seguinte que expõe o trecho do enclausuramento e a carta completa que foi enviada pelo médico ao irmão, que está disponível na seção de ‘documentação’ do site: <http://vangoghletters.org/vg/documentation.html>.

³¹ Carta de Félix Rey para Theo van Gogh, de 29 dezembro de 1888 (FR b1055): “ ‘Dear Sir, As I promised you when you left Arles, I am hastening to give you the information you may wish concerning your brother’s condition: His mental state seems to have worsened since Wednesday. The day before yesterday, he got into bed with another patient and refused to leave, despite my comments. He then chased the nurse in his nightshirt, and refuses to allow anyone whatsoever to approach his bed. He rose yesterday to wash himself in the coal-bucket. I had no choice yesterday but to confine him to separate quarters. My superior drew up a certificate of mental illness today, in which he diagnosed general insanity and requesting special treatment in an institution. We await the mayor’s instruction to commit him to the regional asylum; he is being closely guarded in a room. With my sincerest regards, Félix Rey’ ”. Retirada do site : <http://vangoghletters.org/vg/documentation.html>.

³² Félix Rey para Theo van Gogh, de 30 dezembro 1888 (FR 1056). “He was very calm and seemed perfectly well. ... He asked me to write to you and to give you news of him ... A few days ago, we issued a certificate of mental disturbance. The mayor signed an order leaving him in the hospital for the time being, while awaiting his transfer to an asylum. During this time, the chief of police will carry out his enquiry, and then the Prefect will give instructions for him to be taken to Aix or Marseille. ... The matter has not progressed so far that it could not be halted, and for the chief of police to suspend his report”. Cf: <http://vangoghletters.org/vg/documentation.html>.

³³ “Je resterai encore quelques jours ici à l’hôpital – puis j’ose compter retourner à la maison très-tranquillement” linhas 10-12, (728).

fomentado pelas palavras adicionadas ao fim da carta de Vincent pelo Doutor Félix Rey³⁴. Recuperação que fora confirmada cinco dias depois, quando ele volta para a Casa Amarela.

Entretanto, no dia 9 de janeiro, Theo havia sido obrigado a noivar e, conseqüentemente, a diminuir drasticamente os gastos³⁵. Os irmãos começam então a planejar como farão com o dinheiro (carta 736, 17 de janeiro). Tendo fracassado em todos seus empregos anteriores, na *Companhia de Comércio de Artes “Goupil & Cie”* (1878), como na escola para se tornar pastor (1878) e como missionário em Borinage (1878-1880) - onde é considerado inapto e sem talento-, e ainda, sem ter autonomia financeira com a venda de seus próprios quadros – ao contrário de Gauguin por exemplo, que vendia bem em Paris e, ao que se sabe, van Gogh vendeu apenas um quadro em vida -, Vincent, que sempre dependeu da ajuda financeira do irmão para sobreviver, se vê em um momento de recuperação de sua frágil saúde psicológica e, outra vez, sem estabilidade financeira, em razão desta situação desfavorável, escreve na carta de 28 de janeiro (743):

Deixe me continuar meu trabalho tranquilamente, se isso é coisa de um homem louco, azar. Eu não posso fazer nada sobre isso. Em todo caso, as alucinações pararam por enquanto, se reduziram a simples pesadelos por causa da ingestão do potássio e do bromo, eu creio. Para mim é impossível tratar dessas questões de dinheiro agora³⁶.

Sua recuperação não se consuma. Na carta do dia 3 de fevereiro, menciona estar novamente doente, e ele tem uma nova crise no dia seguinte, a qual o faz retornar ao hospital cinco dias depois³⁷. Desta vez, o médico responsável espera até o dia 12 de fevereiro para dar notícias a Theo sobre o estado do seu irmão e afirma que, no primeiro dia, van Gogh estava altamente agitado e totalmente delirante, não havia o reconhecido e nem a Salles (o sacerdote que o acompanhava). Falava-lhe sobre pintura, mas perdia o rumo do pensamento de tempos

³⁴ “Estou feliz em te anunciar que minhas previsões foram realizadas e que esta excitação excessiva era passageira. Eu creio muito que ele estará recuperando em poucos dias” / “Je suis heureux de vous annoncer que mes predictions se sont réalisées et que cette surexitation n’a été que passagère. Je crois fort qu’il sera remis dans quelques jours” Ibid. Ibidem. linhas 34-38.

³⁵ Ver sessão cronologia da <http://vangoghletters.org/vg/chronology.html#>.

³⁶ “Puisque nous avons toujours l’hiver, écoutez. Laissez moi tranquillement continuer mon travail, si c’est celui d’un fou ma foi tant pis. Je n’y peux rien alors. Les hallucinations intolérables ont cependant cessé actuellement, se réduisant à un simple cauchemar à force de prendre du bromure de potassium je crois. Traiter dans les détails cette question d’argent m’est encore impossible” linhas 56-61 (743).

³⁷ No dia 18 de fevereiro o reverendo Salles teria avisado Theo de que seu irmão havia sido admitido no hospital no dia 7 de fevereiro, ver nota 1 da carta 747, onde há também o seguinte relato: “Há três dias ele crê ter sido envenenado e vê por todo lado envenenadores ou envenenados. Recusa-se a comer ainda que pouco; ontem e na manhã de hoje ele pouco falou” / “Depuis trois jours il se croit empoisonné et ne voit partout que des empoisonneurs ou des empoisonnés. ... refusé à prendre la moindre nourriture; toute la journée d’hier et la matinée d’aujourd’hui il a peu parlé”.

em tempos, chegando a emitir apenas palavras incoerentes e sentenças confusas. Com seu retorno ao hospital em tal condição, o médico pensa agora em mantê-lo ali por um tempo maior ou enviá-lo ao asilo regional, caso o estado se agrave, entretanto, ele afirma ter esperança em sua melhora e que, se acontecer, voltará ao trabalho³⁸.

Contudo, alguns dias após seu retorno, no dia 27 de fevereiro, chega uma petição popular que pedia seu internamento. Era o relatório do chefe de polícia Joseph d'Ornano, em resposta a uma petição assinada por 30 moradores da região de Lamartine³⁹, e que ainda considerava um relatório anexado pelo doutor Delon (datado do dia 7) e as instruções do prefeito de Arles; estava ordenado que van Gogh deveria ter o grau de insanidade demonstrado⁴⁰. O relatório afirma que as mulheres, especialmente, não se sentiam mais confortáveis com a sua presença, porque ele se jogava sobre elas e as tocava inapropriadamente e lhes fazia propostas obscenas⁴¹. Após sua automutilação e o modo

³⁸ Ver site : <http://vangoghletters.org/vg/documentation.html> na data: 12 February 1889: “Félix Rey to Theo van Gogh. Arles, 12 February 1889 (FR b1057). ‘Dear Sir, When I saw that your brother was more fatigued, I had the Rev. Salles informed, in order to ask him what he thought should be done. I therefore admitted him, and have put him in a room, under observation. **The first day, he was highly agitated, and his delirium was general. He recognised neither me nor Mr Salles. Since yesterday, however, I have found him more aware. He is less delirious and he recognises me. He talks about his painting, although he loses his train of thought from time to time and utters only incoherent words and confused sentences.** I have received the engraving that you were kind enough to send me. Thank you for that. I apologise for not having written to you sooner to acknowledge receiving it, but on the day when Vincent brought it to me, I noticed that his mental state was once more deteriorating and I wished to wait a few days before writing to you, so that I could give you news of him. This is what I have decided for the time being. **We will keep Vincent in the hospital for some time longer. If we see him returning to health we will continue to treat him here. If not, we will send him to the regional asylum. I hope, however, that this improvement that we have noted will continue, and that in a few days your brother will be able to return to his work.** With my sincerest regards, Rey Félix” (grifos nossos).

³⁹ E não 80 como ele chegou a dizer na linha 10 da carta (750) de 19 de março.

⁴⁰ “Report drawn up by Joseph d’Ornano, Chief of Police, in response to the petition from local residents. Arles, 27 February 1889 (ACA). D’Ornano also signed each statement. Reproduced in exhib. cat. Amsterdam 2016, pp. 149-151. ‘The year eighteen hundred and eighty-nine and the twenty-seventh of February; We, Joseph d’Ornano, Chief Inspector of Police in the city of Arles, officer of the criminal police, assistant to the Public Prosecutor; Considering the enclosed petition of the residents of place de Lamartine, concerning the behaviour of Mr Vincent van Gogh, a Dutch subject, suffering from mental disturbance; Considering the attached report by Doctor Delon dated the 7th of this month and the instructions of the Mayor of Arles, ordering that van Gogh’s degree of madness be established; Have opened an inquiry and interviewed those named below:” Relatório completo e as três notas seguintes tem como origem na data de 27 de fevereiro de 1889 e estão no mesmo site : <http://vangoghletters.org/vg/documentation.html>.

⁴¹ Estavam anexadas cinco declarações ao relatório. A primeira delas era do Sr. de Bernard Soulè, seu locatário de 63 anos: “Como agente gerente da casa ocupada por Vincent van Gogh, tive ocasião de falar com ele ontem e de observar que ele está sofrendo de distúrbios mentais, porque sua conversa é incoerente e sua mente permanece vagando. Além disso, eu ouvi dizer que este homem é propenso a tocar inadequadamente as mulheres que vivem no bairro; tenho até a certeza de que elas realmente não se sentem à vontade em suas casas, porque ele entra em suas residências. Em suma, é urgente que esse homem insano seja confinado em um asilo especial, especialmente tendo em vista que a presença de Van Gogh em nosso bairro compromete a segurança pública”. Outra foi a da comerciante Marguerite Favier, nome de casada Crévoulin de 32 anos e sua vizinha, a quem van Gogh seria “verdadeiramente insano”. Ela diz que ele vai a sua loja e se faz incomodo, que ele insulta seus

imprevisível que tomou seu comportamento após este fato, sua fama e presença na vizinhança geram temor às pessoas da pacata região de Arles. O veredicto é o seguinte:

Vincent van Gogh está realmente sofrendo de distúrbio mental; contudo, nós notamos que esse homem louco tem vários momentos de lucidez. Van Gogh ainda não é um problema a saúde pública, mas há temores de que isso ocorra. Toda sua vizinhança está assustada e com boa razão, porque poucas semanas atrás o homem louco tratou de cortar uma orelha em um golpe de insanidade, uma crise como essa pode se repetir e ser prejudicial a alguém em sua vizinhança. (...) Ele deveria ser tratado para segurança pública, pois nós temos a opinião de que há meios para deter o paciente em um asilo especial⁴².

Trata-se de um veredicto ambíguo, que atesta um homem duplo, louco mas também lúcido, que tem momentos furiosos mas que são seguidos de momentos de sanidade e tranquilidade, embora, em razão das queixas da sociedade e do fato extremo da mutilação, recomenda claramente a internação do pintor.

Ao sentir que uma nova crise estava se aproximando, no dia 4 de maio, o pintor pede ao irmão para mudar-se ao asilo de Saint-Rémy⁴³, onde é admitido no dia 8 de maio, aos

clientes e que é propenso a tocar inadequadamente as mulheres do bairro, as quais segue até suas residências. A seguinte declaração foi feita por Maria Ortoul, nome de casada Viany, uma vendedora de tabaco de 40 anos que confirmava a declaração anterior. Havia também a declaração da Sra. Jeanne Corrias, nome de casada Coulomb, uma costureira de 42 anos, que vive na mesma vizinhança que ele e afirmava que o pintor estava se tornado mais louco e que toda a vizinhança estava assustada: “As mulheres, especialmente, já não se sentem confortáveis, porque ele é propenso a tocá-las de forma inadequada, e faz observações obscenas na presença delas. No meu caso, eu fui apreendida em volta da cintura, fora da loja do Sr. Crévoulin, antes de ontem, segunda-feira, e fui erguida. Em suma, esse louco está se tornando uma ameaça para a segurança pública, e todos estão exigindo que ele seja confinado em um estabelecimento especial”. E, por fim, o Sr. Joseph Ginoux, dono de um café de 45 anos, que concordou com os fatos contados pela mulher anterior como sendo verdadeiros e genuínos. Relatório completo na data de 27 de fevereiro de 1889 no site <http://vangoghletters.org/vg/documentation.html>.

⁴² “Concerned: **Findings: Mr Vincent van Gogh is truly suffering from mental disturbance; however, we have noted on several occasions that this madman has moments of lucidity. Van Gogh is not yet a threat to public safety, but there are fears that he may become so. All his neighbours are frightened, and with good cause, because a few weeks ago, the madman concerned cut off an ear in a fit of insanity, a crisis that could be repeated and be harmful to somebody in his vicinity.** Chief of Police, D’Ornano. **Conclusions:** Given that the foregoing enquiries and our personal observations show that Mr Vincent Van Gogh is suffering from mental disturbance, and that **he could become a threat to public safety; we are of the opinion that there are grounds for detaining this patient in a special asylum.** Chief of Police, D’Ornano. In view of which I have written this report, to be submitted for the purposes of the law, and have signed; Arles, third March eighteen hundred and eighty-nine, Chief of Police, D’Ornano” 27 de fevereiro de 1889 no site <http://vangoghletters.org/vg/documentation.html>.

⁴³ “Eu não me sinto capaz de julgar o modo que tratam os enfermos aqui, eu não me sinto mais em condições de entrar nos detalhes - mas quero te lembrar que há mais ou menos seis meses te adverti que se uma crise semelhante me retomassem eu desejaria mudar de casa e eu já me atrasei muito permitindo ataques de tempos em tempos, eu estava no meio de um trabalho e queria terminá-lo, caso contrário eu não estaria mais aqui” / “Je ne me sens pas compétent pour juger la façon de traiter les malades ici, je ne me sens pas d’envie d’entrer dans des détails – mais veuilles te souvenir que je t’ai averti il y a 6 mois à peu près que si une crise me reprenait avec le même caractère je désirais changer de maison et j’ai trop tardé déjà ayant laissé passer une attaque entre temps,

cuidados do doutor Théophile Peyron⁴⁴. Segundo o relatório transcrito 24 horas e duas semanas após sua entrada em Saint-Rémy:

Ele sofreu um ataque de mania com **alucinações visuais e auditivas que levaram ele próprio se mutilar cortando fora a sua orelha**. Hoje ele aparece ter recuperado sua razão, mas ele não sente que tem força ou coragem para viver independentemente, mesmo sendo admitido em casa, baseado em tudo acima, eu considero que o Sr van Gogh está sujeito a ataques de **epilepsia, separado por longos intervalos**, e que é aconselhável colocá-lo sob longo tempo em observação na instituição⁴⁵ (grifos nossos).

Este foi seu o diagnóstico, afirmando que a causa de sua instabilidade e de suas crises seriam geradas por uma epilepsia que estaria a longa data na família. Moléstia a qual, segundo Vincent, também teria abatido sua mãe. Entretanto, este longo tempo recomendado pelo Dr. Peyron dura um ano e dezoito dias. Van Gogh sai de Saint-Rémy no dia 16 de maio. E é nesse ambiente físico (asilo) que, no mês de julho, pinta a tela *A Noite Estrelada* e, no mês seguinte, é também onde ele começa a sofrer de uma série de crises mentais⁴⁶, antes de ir para sua nova casa em Auvers-sur-Oise, quando se instala no Auberge Ravoux (em 20 de maio), a fim de se tratar com o Dr Paul Gachet (1873, 1874), famoso médico por tratar de pintores, e onde viverá até sua última crise que o levou a desferir um tiro contra si no dia 27 de julho de 1890 - um ano após pintar tela *A Noite Estrelada*.

Mas este homem duplo, capaz de ter uma espécie de abundância criativa e de momentos de crise psicótica, fora assim diagnosticado pela sua vizinhança de Arles, pelo chefe de polícia, que fez a petição que pedia seu internamento, por Gauguin, no período que viveram na Casa Amarela⁴⁷ e, inclusive, por seu irmão, quando moraram juntos em Paris⁴⁸:

j'étais alors en plein travail et je voulais finir des toiles en train, sans cela je ne serais déjà plus ici". Linhas : 17-25, carta (868) 4 maio 1890.

⁴⁴ O seu registro no asilo de Saint-Rémy afirma a entrada espontânea de um pintor no dia 8 de maio de 1889, van Gogh, de 36 anos, que "sofreu um ataque agudo de mania com delírio generalizado", mas que "atualmente sua condição havia melhorado muito, mas ele no entanto acredita que seria útil ser tratado em um asilo mental" / "suffered an attack of acute mania with generalised delirium" ... "At present his condition has greatly improved, but he nevertheless thinks it helpful to be cared for in a mental asylum" 8 maio 1889 Le grand registre de l'asile de Saint-Rémy. Em 27 de fevereiro de 1889 no site <http://vangoghletters.org/vg/documentation.html>.

⁴⁵ ... "suffered an attack of acute mania with visual and auditory hallucinations that led him to mutilate himself by cutting off his ear. Today he appears to have regained his reason, but he does not feel that he has the strength or the courage to live independently and has himself asked to be admitted to the home. Based on all the above, I consider that Mr Van Gogh is subject to attacks of epilepsy, separated by long intervals, and that it is advisable to place him under long-term observation in the institution" *Ibid. Ibidem*.

⁴⁶ Como no dia 16 ou 17 de julho (793, 798), entre 24-30 de dezembro (833, 836) onde chega a se envenenar comendo tinta, entre 21-31 de janeiro de 1890 (846), e entre 22 de fevereiro e 17 de março (857).

⁴⁷ A fala de Gauguin à Bernard menciona o fato de não suportar viver com van Gogh, em uma breve carta no dia 11 dezembro 1888: "Eu o serei grato se me enviar uma parte do dinheiro dos quadros. Tomando tudo em conta eu sou obrigado a voltar para Paris; Vincent e eu absolutamente não podemos viver lado a lado sem problema

É como se houvessem duas pessoas nele, o maravilhosamente talentoso, sensível e gentil, e o outro egoísta e insensível. Eles aparecem em alguma ocasião, então o primeiro ouve de uma maneira racional e depois o outro, e sempre com ambos argumentos tanto a favor e contra. É uma pena que ele seja seu próprio inimigo, porque ele não apenas torna a vida difícil para os outros, mas também para ele⁴⁹.

Impulsivo, mas de notável inteligência, passando de alucinado a lúcido, de insano a calmo, confinado a celas de manicômios, mas que pede e ganha liberdade para pintar ao ar livre; tratando com medicamentos psiquiátricos, mas a quem o irmão pede, em sua carta de aceitação em Saint-Rémy, que ele tenha a liberdade durante seu tratamento de tomar meio litro de vinho durante as refeições⁵⁰; alguém que, quando esteve em Saint-Rémy, tentou

por decorrência de incompatibilidade de temperamento e tanto ele como eu temos a necessidade de tranquilidade para trabalhar. É **um homem de notável inteligência** que estimo bastante e que eu deixo com pesar, mas eu lhe repito que é necessário” (grifos nossos).

⁴⁸ Quando mora com o irmão em Paris, ainda no começo de junho de 1886, Theo diz em carta à sua irmã Anna Cornelia como vão as coisas com Vincent: “Você não reconheceria mais a Vincent, ele mudou tanto, e isso impressiona os outros ainda mais do que a mim. ... Ele também está muito mais alegre do que antes, e ele vai bem com as pessoas aqui. Para lhe dar um exemplo, dificilmente um dia se passa sem que ele seja convidado a visitar os estúdios de pintores de reputação, ou sem que as pessoas chegam a ele. ... Se pudermos manter isso, então penso que o seu período difícil será deixado para trás e que ele irá encontrar seus passos (1)”. Mas, como na vida de van Gogh tudo parece haver dois momentos, esse primeiro contato aos poucos vai o enfasiando, somando a sua personalidade explosiva e seus abusos com o absinto, sua relação com Theo e com as outras pessoas ao redor acaba se complicando: “Houve um tempo em que eu amei muito Vincent e ele era meu melhor amigo, mas agora acabou. Parece ser ainda pior quando lhe diz respeito, pois ele não perde nenhuma oportunidade de me deixar ver que ele me despreza e que eu inspiro aversão a ele. ... Ninguém mais quer vir porque ele sempre dita as regras, e ele é tão imundo e descuidado que a casa parece qualquer coisa menos convidativa.”(2).

1 "You would no longer recognize Vincent, he has changed so much, and that strikes others even more than me. ... He is also much more cheerful than before, and he goes down well with the people here. To give you an example, hardly a day passes without him being invited to visit the studios of painters of repute, or people come to him. ... If we can keep this up then I think that his difficult period will be behind him and that he will go on to find his feet." Carta de Theo à irmã Anna Cornelia van Gogh-Carbentus, entre junho e julho de 1886, e está disponível na seção de 'documentação', dentro da seção 'Concordância, listas e bibliografia' : vangoghletters.org/vg/documentation.html

2 “There was a time when I loved Vincent very much and he was my best friend, but that’s over now. It seems to be even worse as far as he is concerned, for he loses no opportunity to let me see that he despises me and that I inspire aversion in him. ... No one wants to come by any more because it always leads to rows, and he’s so filthy and slovenly that the household looks anything but inviting. What I just hope is that he’ll go and live on his own, he’s spoken about that for a long time, because if I told him that he had to go it would be the very reason for him to stay.”. Carta de Theo à irmã Willemien, 14 março 1887, disponível na seção de 'documentação', dentro da seção 'Concordância, listas e bibliografia' : vangoghletters.org/vg/documentation.html.

⁴⁹ “It’s as if there are two people in him, the one marvellously gifted, sensitive and gentle, and the other self-loving and unfeeling. They appear by turn, so that first one hears one way of reasoning and then the other, and always with arguments both for and against. It’s a pity that he’s his own enemy, because he doesn’t just make life difficult for others but for himself as well”. Carta de Theo à irmã Willemien, 14 março 1887: vangoghletters.org/vg/documentation.html.

⁵⁰ Na divisão dos documentos que o site vangoghletters.org disponibiliza, na data de 24 de abril de 1889, Theo pede a admissão de Vincente ao diretor de Saint-Rémy Théophile Peyron da seguinte forma: “Eu te peço para admiti-lo com a sua 3ª classe de residentes. Desde que seu confinamento seja requisitado principalmente para evitar a recorrência de crises passadas, e não por que seu estado mental esteja comprometido ao presente, eu

cometer suicídio ingerindo tinta e bebendo a parafina que usava para pintar, fazendo de sua pintura uma arma mortal contra si próprio, mas que também teve momentos de devoção pela pintura⁵¹, tal é a duplicidade de van Gogh. Faz da pintura uma forma de gratidão ao mundo pela dádiva de sua existência⁵², faz também dela seu modo de tentar sobreviver aos seus momentos de crises no mundo. Tal é a miscelânea de combinações e de ingredientes contraditórios que compõe a estrutura de Vincent van Gogh e seu ambiente, tanto mental quanto físico, no momento em que pinta a tela *A Noite Estrelada* em Saint-Rémy.

1.2 A TELA

A primeira vez que ele menciona a existência da tela é na carta (782, linha 72) em 18 de junho de 1889, quando diz apenas que tem “um novo estudo do céu estrelado”. Na tela podemos observar um campo de trigo, uma pequena cidade e uma igreja na parte inferior; a lua, diversas estrelas, Vênus (que estava especialmente brilhante naquele ano⁵³), a luz em

espero que você não tenha objeções em permiti-lo pintar livremente fora do instituto quando ele quiser. Além disso, sem aperfeiçoar a atenção que ele requer, mas a qual o presumo que seja igualmente dada a todos os residentes, eu lhe peço para ser gentil e permitir que ele tenha 1/2 litro de vinho com suas refeições”. ... I ask you to admit him with your 3rd-class residents. Since his confinement is requested primarily in order to prevent a recurrence of past crises, and not because his mental state is compromised at present, I hope you will have no objection to allowing him the freedom to paint outside the institution when he wishes to do so. Further, without elaborating on the attention that he will require, but which I assume is given with the same care to all your residents, I ask you to be so kind as to allow him to have at least 1/2 litre of wine with his meals”.

⁵¹ O relatório de dispensa de Saint-Rémy está escrito deste modo: “Durante sua estadia na casa, este paciente, que era calmo a maior parte do tempo, teve muitos ataques ultimamente durando entre duas semanas e um mês ; durante estes ataques, o paciente está sujeito a medos terríveis, e em muitas ocasiões ele tinha tentado envenenar a si mesmo, seja pela ingestão de cores que ele usava para pintar, ou ingerindo parafina, a qual ele tinha tomado do menino enquanto ele estava preenchendo suas lâmpadas. O último ataque ocorreu seguindo uma jornada que ele fez a Arles, e durou aproximadamente dois meses. No intervalo entre os os ataques o paciente estava perfeitamente calmo e lúcido, e apaixonadamente devotava-se a pintar. Ele está pedindo para ser dispensado hoje, para ir viver ao norte da França, esperando que o clima lhe faça melhor” / “During his stay in the home, this patient, who was calm for most of the time, had several attacks lasting for between two weeks and a month; during these attacks, the patient is subject to terrifying fears, and on several occasions he has attempted to poison himself, either by swallowing colours that he used for painting, or by ingesting paraffin, which he had taken from the boy while he was filling his lamps. The last attack he had occurred following a journey that he made to Arles, and it lasted approximately two months. In the interval between attacks the patient is perfectly calm and lucid, and passionately devotes himself to painting. He is asking to be discharged today, in order to go to live in the north of France, hoping that that climate will suit him better.” Nota de licença de Saint-Remy datado em 16 de maio de 1890 pelo Dr. T. Peyron, Em 27 de fevereiro de 1889 no site <http://vangoghletters.org/vg/documentation.html>.

⁵² Logo que decidiu se tornar pintor, em agosto de 1883, van Gogh decide dedicar sua pintura como uma forma de gratidão ao mundo pelo fato de sua existência, “Estou [preocupado/interessado] com o mundo no qual eu tenho uma certa obrigação ou dever, se preferir - pois eu andei a terra por 30 anos - de deixar uma lembrança de gratidão na forma de pinturas ou desenhos” / “I’m concerned with the world only in that I have a certain obligation and duty, as it were — because I’ve walked the earth for 30 years — to leave a certain souvenir in the form of drawings or paintings in gratitude” (371).

⁵³ “Esta manhã eu vi a campanha de minha janela muito tempo antes do sol nascer sem nada mais senão a estrela da manhã, que aparecia muito grande”/« Ce matin j’ai vu la campagne de ma fenêtre longtemps avant le lever du

movimento e o vento em turbulência, que tomam toda parte superior. Ora, o que ele viu propriamente através da janela foi: o campo de trigo⁵⁴, a lua, as estrelas, Vênus e, talvez, o vento em movimento. Ele adiciona na tela, por um trabalho de memória e de imaginação, um vilarejo com as luzes de algumas casas acesas, uma igreja e um cipreste, que além de incrementarem a tela, dão-lhe a noção de profundidade. Esta composição - metade modelo ou sensação e metade imaginação ou memória - van Gogh aprendeu a usar com os pintores franceses Bernard e Gauguin, como nos evidenciam suas cartas. Em sua primeira fase - a holandesa - van Gogh não pintava usando a imaginação ou a memória⁵⁵, contudo, após uma de suas idas a Paris, fora encorajado por Emile Bernard (575⁵⁶) e principalmente por Gauguin. À sua irmã Willemien, van Gogh diz o seguinte sobre Gauguin: “ele me encoraja muito a trabalhar seguidamente em plena imaginação⁵⁷”. Ou ainda, à Bernard, ao falar que estava aprendendo a pintar com Gauguin, van Gogh diz “... trabalhamos metade com a imaginação e metade com um modelo⁵⁸”. Na tela *A Noite Estrelada* há um duplo jogo de contrastes cujo tema principal é o movimento. De um lado, temos o sentido do movimento físico, de outro, o contraste colórico que gera a sensação de movimento na própria visão do espectador. O contraste no movimento físico diz respeito, por exemplo, à distinção da parte inferior e

soleil avec rien que l'étoile du matin laquelle paraissait tres grande» diz van Gogh na carta 777 (GOGH. V., 2010) enviada a Theo entre a sexta-feira, 31 de Maio e a quinta-feira, 6 de Junho de 1889, linhas 45-47. Estrela da manhã, no caso, é Vênus, como indicam também as informações da nota 4 do trecho no site 'vangoghletters.com'.

⁵⁴ Na carta (776) de 23 de maio 1889, ele descreve a visão que tem da janela de seu quarto “através da janela com barras de ferro eu percebo um quadrado de trigo em um cercado, uma perspectiva à *van Goyen* [pintor holandês (1596 - 1656)] sobre a qual, pela manhã, eu vejo o sol se levantar em sua glória” linhas 70-73 / « à travers la fenêtrée barrée de fer j'aperçois un carré de blé dans un enclos, une perspective à la v. Goyen au-dessus de laquelle le matin je vois le soleil se lever dans sa gloire. » 70-73.

⁵⁵ “Eu raramente trabalho da imaginação - eu quase nunca pratico isso.” Diz van Gogh ao pintor holandês van Happendel na carta 473 (linhas 132 - 133, GOGH. V., 2010) / “I very seldom work from the imagination — I almost never practise that.”

⁵⁶ Na carta 598 de 12 de abril de 1888, à Emile Bernard, eles já conversam sobre o uso da imaginação na pintura: “Eu me arrependo às vezes de não ter trabalhado do que está ante à minha vista e de fantasia. Certamente - a imaginação é uma capacidade que se deve desenvolver e só ela pode nos fazer chegar a criar uma natureza mais exaltante e mais consoladora do que essa que piscam os olhos sobre a realidade (que nós percebemos mudando, passando viva como um relâmpago) nos faz enxergar. ... Um céu estrelado por exemplo, possui - é uma coisa que eu devo ensaiar a fazer mesmo que o dia eu ensaie a pintar verde um prado estrelado de dentes de leão”. (GOGH. V., 2010, linhas 16-20). Original : « Je regrette parfois de ne pas pouvoir me résoudre à travailler davantage chez moi et de fantaisie. Certainement - l'imagination est une capacité qu'il faut développer et elle seule peut nous faire arriver à créer une nature plus exaltante & plus consolatrice que ce que le clin d'oeil seul sur la réalité (que nous apercevons changeante, passant vite comme l'éclair) nous fasse apercevoir.- 4-15 Un ciel étoilé par exemple, tiens - c'est une chose que je voudrais essayer à faire de même que le jour j'essayerai à peindre une verte prairie étoilée de pissenlits ». 16 “... il m'encourage beaucoup à travailler souvent en pleine imagination”, (GOGH. V., 2010, carta 720, linhas 83-84).

⁵⁷ “il m'encourage beaucoup à travailler souvent en pleine imagination”, (GOGH. V., 2010, carta 720, linhas 83-84).

⁵⁸ “... nous travaillerions moitié d'imagination moitié avec un modèle”, (GOGH. V., 2010, carta 684, linhas 71-73).

superior. Enquanto a inferior está quase solidificada, com suas imagens reforçadas por traços pretos - como a igreja, as casas e todo o terreno -, há a contraparte superior em plena fluidez – o brilho das estrelas e da luz, e o movimento do vento em espiral. Curiosamente, no centro mais à esquerda, há uma figura intermediária, o cipreste, que sobe do chão e balança ao ar; ele não está totalmente estático e nem está fluindo livremente, mas preso ao chão com suas folhagens e galhos a se moverem ao vento. Na parte superior, onde temos uma total dinamicidade, todo o céu alude ao movimento, a dispersão do brilho das estrelas, da lua e de Vênus, livremente entregues à dispersão luminosa que propaga a todos os lados⁵⁹ e também, é claro, o movimento de turbilhão em cascata, onde o fluxo de energia que escoava de um redemoinho grande formando outros redemoinhos menores.

O contraste ocorre enquanto um efeito luminoso cintilante, que salta à visão do espectador por efeito de uma combinação entre cores complementares. Michel Eugène Chevreul, em seu livro *Da lei dos contrastes simultâneos das cores / De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839), afirma que quando se justapõe cores específicas, selecionadas por uma combinação de seus contrastes, pode-se fazer com que elas se exaltem, cintilando simultaneamente, ou se anulem entre si, de acordo com a manipulação de sua luminescência, que é a intensidade de cada cor. Esse jogo dos contrastes das cores ocorre pela manipulação do que ele chamou de “a lei do contraste simultâneo das cores”/“la loi du contraste simultané des couleurs”.

Nos primórdios do impressionismo, quando os artistas buscavam dar um novo efeito à pintura para que ela se diferenciasse da fotografia que estava nascendo e instantaneamente capturava as imagens do mundo, as pesquisas de Chevreul se espalharam entre os pintores. Sabia-se que, controlando a luminosidade das cores justapostas nas telas, poder-se-ia gerar um efeito diferenciado, que causa a sensação de movimento na visão dos espectadores. A justaposição de uma cor clara em um fundo escuro, por exemplo, torna a cor mais clara mais viva, e, ao mesmo tempo, inversamente, o tom mais escuro ganha mais intensidade ao complementar a sua cor pela justaposição. Por exemplo, a combinação de duas cores quentes faz com que elas se esfriem, e, ao contrário, duas cores frias, que se aqueçam. Já a combinação de uma cor fria e uma cor quente gera um efeito na visão que faz com que elas cintilem. Por exemplo, violeta (cor fria) é a complementar do amarelo (cor quente), laranja

⁵⁹ Podemos contrastar ainda, com este céu fluído, outra tela, com o céu totalmente diferente pelo efeito adquirido das pinceladas empastadas da tela *Noite Estrelada sobre o Ródano* (F 474 / JH 1592), descrita ao irmão na carta (693) de 2 de outubro, antes da chegada de Gauguin.

(cor quente) é a complementar do azul (cor fria), verde (cor fria) é a complementar do vermelho (cor quente), quando colocadas uma ao lado da outra elas como que cintilam entre si, trazendo movimento a visão do espectador que observa a tela onde esteja tal combinação.

No quadro *A Noite Estrelada* há basicamente um jogo de contrastes entre o azul da Prússia e o amarelo limão. Cores não puras, motivo pelo qual elas não aparecem em discos cromáticos, mas mantém a contraposição da cor quente (de um amarelo claríssimo) e fria (de um azul profundo). O azul da Prússia é um tom derivado do azul. Ele tem um tom de azul bem profundo, estando assim, muito próximo ao violeta no disco cromático, cuja cor complementar é o amarelo. De modo que, por tal proximidade, o amarelo limão, que é um amarelo claríssimo, ainda contrasta com o escuro azul da Prússia. Assim, a mistura de azul da Prússia com o amarelo limão mantém o contraste entre uma cor quente e uma cor fria. Por isso, o efeito do levíssimo amarelo limão, ao ser colocado ao lado do azul da Prússia, deixa-o ainda mais profundo, de modo que ele fica mais intenso e ainda ressalta a claridade do amarelo limão. Para ressaltar mais ainda o contraste e o cintilar das cores entre si, em certas partes do céu, van Gogh deixa o azul ainda mais profundo, complementando o azul da Prússia com pinceladas de preto. A não ser pelo Cipreste marrom, verde e preto, e algumas pinceladas de preto no céu, entre o brilho das estrelas e da lua, que é usado para aumentar o contraste entre os tons das cores, toda a tela é primordialmente um jogo colórico entre tons de azul da Prússia e de amarelo limão, com seus respectivos neutros que fazem a imagem parecer em movimento. A densidade de azul, complementado pelo preto, é tão elevada que precisou ser reduzida por uma faixa diagonal em tons de branco, que sai do meio esquerdo inferior para o extremo meio da direita superior, passando entre o chão, as montanhas e o céu.

A utilização deste contraste não é nova para van Gogh⁶⁰. Entretanto, tanto nas telas de van Gogh⁶¹, como na pintura de Delacroix, por exemplo, pintor muito admirado por ele, já se

⁶⁰ “Assim, toda encomenda que eu já fiz, em outras palavras os 3 cromas (o laranja, o amarelo, o limão), o azul da Prússia, o esmeralda, os lacas de garança, o verde Veronese, o laranja grafite, todos estes não se encontram muito nas paleta holandesa, Maris, Mauve et Israels. – Somente será encontrada sobre as de Delacroix, que tinha um furor pelas duas cores mais condenadas e pelas melhores razões, o limão e o azul da Prússia. No entanto, me parece que ele fez coisas esplendidas com elas, alguns azuis e alguns amarelos limões.” / « Ainsi toute la commande que j’ai faite, soit les 3 chromes (l’orangé, le jaune, le citron), le bleu de prusse, l’émeraude, les laques de garance, le vert veronese, la mine orange, tout cela ne se trouve guère sur la palette hollandaise, Maris, Mauve et Israels.– Seulement cela se trouvait sur celle de Delacroix qui avait la rage des deux couleurs les plus condamnées et pour les meilleures raisons, le citron et le bleu de Prusse.–Cependant il me semble qu’il en aie fait de superbes avec cela, des bleus et des jaunes citron». (GOGH, V., carta 595 de 11 abril 1888, linhas 100-112).

⁶¹ A combinação reaparece em telas de van Gogh, como *O velho Moinho* (F 550 / JH 1577) e *Iris no vaso* (F 678 / JH 1977).

encontrava o jogo entre estas cores quentes e frias; até mesmo entre o levíssimo amarelo limão e no profundo azul da Prússia - como estão presentes na tela *Cristo dormindo durante a tempestade* de 1853. Em uma carta ao irmão Theo, van Gogh diz: “O barco do Cristo – eu falo do desenho azulado e verde com toques de púrpura e vermelho e um pouco de amarelo limão para o halo, a auréola: fala uma linguagem simbólica através da própria cor⁶²”. O uso dos estudos de Chevreul demarca uma mudança no paradigma usual da pintura. Os pintores passaram a fazer um uso autônomo e simbólico da cor, sem ter em vista a representação objetiva de algo. As cores deixam de ser misturadas pelo pintor na paleta, tendo em vista a busca da cor exata para a representação de um objeto – como faziam os pintores realistas, Millet, por exemplo, que trabalhava apenas os contrastes entre o claro-escuro na busca de uma representação exata do retratado; no caso, os trabalhadores do campo. Esta mudança de paradigma leva as telas a deixarem de ter uma linguagem que pretende a representação fiel e objetiva do mundo. E neste jogo a cor ganha independência de poder expressivo, o qual, passa a encerrar em si mesma, pois ela então começa a ser empregada na tela de modo autônomo frente o retratado. Isto é, as tintas passam a não serem mais diluídas na paleta pelo pintor, na busca de encontrar o tom exato de um objeto dado a ser representado na tela e passam a responder apenas uma à outra, organizadas em vista do efeito ao olhar do espectador que observa o quadro. O sentido da tela não é a mera representação ou efeito da intenção do artista que combina as cores na paleta em busca do tom exato antes de pintar algo, mas, ao contrário, ele é posterior, pois é efeito do próprio olhar daquele que observa a tela a partir do contraste entre as cores. Pelo recurso ao efeito da tela sobre o olhar do espectador, a pintura ganha um poder de independência em relação à representação da realidade segundo a inteligência prévia do artista e passa a ter uma linguagem própria, demarcando, assim, uma mudança de paradigma na tradição pictórica.

Além das cores presentes em *A Noite Estrelada* não serem a representação de uma natureza positivamente dada, não parece haver sinais de desenho sob a tinta. Há apenas marcas de pinceladas empastadas, pesadas, rítmicas e estruturais. Que todavia, não preenchem toda a tela, que perdura com cantos e partes que não foram totalmente preenchidas pela tinta, dando à tela um aspecto de obra inacabada.

⁶² “La barque du Christ – je parle de l’esquisse bleue et verte avec taches violettes/ rouges et un peu de jaune citron pour le nimbe, l’aureole: parle un langage symbolique par la couleur même.” (GOGH, V., 2010, carta 634, linhas 38-41).

Contudo, a incompletude da tela, que não pretende ser a representação exata de algo e nem alcançar um objeto geometricamente acabado, não impossibilitou van Gogh de ter produzido o efeito de movimento turbulento do ar pela luminescência das cores na tela. Muito pelo contrário, ele teria conseguido manipular o brilho da luz em sua tela, motivo pelo qual gera a sensação ímpar de movimento a quem a observa, além de apresentar, segundo o artigo científico já citado, o movimento padrão dos redemoinhos previstos pela dinâmica dos fluídos de Kolmogorov, que visam explicar, de modo matemático, o provável movimento de escoamento de energia da turbulência na natureza.

Para que seja possível a van Gogh alcançar o sentido do quadro sem a utilização de categorias exteriores à própria densidade da cor e ao uso dos contrastes, é necessário uma compreensão do gesto criador livre de certas prerrogativas clássicas, segundo as quais o traçado e a cor são secundários em relação a essências predeterminadas. A perspectiva clássica pressupõe, sobre o desenho das figuras e da paisagem pictórica, a prepotência formal e ideal do retratado. Explicitaremos a seguir a origem desta motivação de teor prioritariamente intelectualista. Explicitaremos também a compreensão filosófica de Merleau-Ponty, a qual o traçado do pintor prefigura uma totalidade arcaica e originária do mundo vivido.

1.3 A IMAGINAÇÃO CRIADORA

Quem percebe? Como compomos e expressamos algo com sentido? Pretendemos, nesta primeira parte da análise, entender como Platão e Descartes concebem a expressão de algo com sentido a partir do recurso à imagem. O sentido de fazer essa pergunta a Platão e a Descartes, a saber, qual é o estatuto da percepção e da imaginação, é capital para compreender *A Noite Estrelada* de van Gogh. Ou seja, buscaremos compreender qual o poder atribuído aos sentidos e à imaginação, meios que van Gogh utiliza para compor sua tela, e que teriam sido capazes de articular a ‘*essência* do movimento turbulento com alto realismo⁶³’, isto é, buscaremos compreender qual o poder expressivo que o sentido perceptivo e a imaginação criadora do artista, mesmo em estado de distúrbio psicológico, podem exprimir a composição

⁶³ Que se leia, a título de exemplo sobre o alcance de nossa hipótese, uma citação da conclusão do artigo Luminescência Turbulenta nas Exaltadas Pinturas de van Gogh, quando é dito que em telas como *A Noite Estrelada*, “In summary, our results show that *Starry Night*, and other impassioned van Gogh paintings, painted during periods of prolonged psychotic agitation transmitted the *essence* of turbulence with high realism” (pág., 282, grifos nossos)., *Turbulent Luminance in Impassioned van Gogh Paintings*, publicado conjuntamente por J. L. Aragón, Gerardo G. Naumis, M. Bai, M. Torres, P. K. Maini, em 2008 pela JOURNAL OF MATHEMATICAL IMAGING AND VISION, Volume 30, Número 3.

de algo ao mesmo tempo imaginado e de teor científico. A questão pela patologia do artista não é menor, pois, conforme ficará claro a seguir, as categorias de Platão e de Descartes, além de inviabilizarem as operações corpóreas e imaginativas, também inviabilizam a operação de um sentido sem o controle das faculdades do espírito, isto é, sem o predomínio intelectual sobre o gesto expressivo. Em outras palavras, não é, via de regra, possível, apenas pelas capacidades corpóreas e em estado de distúrbio psicótico, pensar que a pintura de van Gogh associa ciência e arte, como a teoria de Kolmogorov – aqui tomada de modo hipotético –, tão bem sugere.

CAPÍTULO 1 - PERCEPÇÃO E IMAGINAÇÃO SEGUNDO PLATÃO

Em seu diálogo com *Teeteto*, interlocutor que nomeia o livro, Platão, através da voz do personagem Sócrates, questiona: é através de partes do corpo ou com a alma que percebemos a semelhança e a diferença, a identidade e a diversidade, a unidade e a multiplicidade, o belo e o feio, o bom e o mau, o quente e o frio, o duro e o mole, etc.? (PLATÃO, *Teeteto*, Edipro, 2011, 84e-186b (Teet. 2011)⁶⁴). A questão geral que permeia todo o diálogo é: "o que na verdade é o saber?" (PLATÃO, *Teeteto*, 145e Calouste, 2010, 145e (Teet. 2010)⁶⁵). A palavra saber retoma o termo grego *ἐπιστήμη* (PLATÃO, *Teeteto*, Perseus, site consultado em 2017, 145e), que pode ser traduzido por *saber* e, de modo geral, remete à ideia de *conhecimento* que se opõe a um saber irrefletido, supostamente atribuído ao senso comum. Dessa forma, a ideia geral do diálogo é tentar entender como é possível constituir uma epistemologia, isto é, um conhecimento científico que remeta a um saber sobre algo de modo efetivo. Em consequência a essa busca dos componentes ou condições essenciais que definem o conhecimento, uma das vias amplamente analisadas é o papel da sensação (Teet., 151e), e, até mesmo, da imaginação (Teet., 152c); temas caros para analisarmos a possibilidade de articulação da turbulência pelo modo de engajamento de van Gogh na composição da tela *A Noite Estrelada*.

Segundo Teeteto, "quem sabe algo apercebe aquilo que sabe e, tal como agora parece, saber não é outra coisa senão a percepção (*aisthēsis*)" (Teet., 2010, 151e). A tese de Teeteto é que a percepção de algo é capaz de constituir um saber sobre este algo. Ela está de acordo com a teoria de Protágoras que funda a existência ou o ser de todas as coisas na percepção individual de cada homem: "o ser humano é a medida de todas as coisas, da existência das coisas são e da não existência das coisas enquanto não são" (Teet., 2011, 152a). Sendo o homem a medida da existência de todas as coisas que *são* e que *não são*, as coisas seriam do modo que aparecem à percepção de cada um: "as coisas individuais são para mim o que (a)parecem ser para mim, e para ti, por teu turno, tal como (a)parecem⁶⁶ para ti" (Teet., 2011, 152a). Deste modo, o vento, por exemplo, não é frio ou quente em si mesmo, mas ele "é frio para quem sente frio e não frio para quem não sente frio" (Teet., 2011, 152b). Sendo assim, o

⁶⁴ Diálogos/ Platão (I – *Teeteto*, *Sofista*, *Protágoras*), EDIPRO, 2007-2011, tradução textos complementares e notas Edson Bini. Edição 1. ed. Bauru, SP. A partir de agora vamos nos referir a este texto por (Teet., 2011).

⁶⁵ PLATÃO, *Teeteto*, Calouste, 2010, 3ª Edição. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Prefácio de José Trindade dos Santos. A partir de agora vamos nos referir a este texto por (Teet., 2010).

⁶⁶ O termo grego é *φαίνεται* (*fainetai*) (Teet., 152a PLATÃO: site Perseus, 2017), pode significar, ao mesmo tempo, *aparecer* e *parecer*.

saber do sensacionismo - que se baseia nas sensações pessoais daquele que sente/percebe - implica um saber relativo, pois ‘um mesmo vento’ pode aparecer *frio* a alguém e *quente* a outro que percebe ‘o mesmo vento’, mas de modo diferente. Todavia, uma vez que cada um pode perceber o vento com qualidades distintas, dá-se a dificuldade de encontrar uma identidade essencial, um mesmo sentido ou um mesmo saber que se sustente sobre os diferentes perceptíveis do vento.

Em seguida à apresentação da tese de Teeteto, segundo a qual aquilo que espontaneamente aparece a alguém pela percepção constitui um modo de saber sobre as coisas que são, Platão, visando esmiuçar o que seu interlocutor está tomando como percepção, questiona: “este ‘aparece’ é aperceber-se?” (Teet., 2010, 152b)⁶⁷. Ou seja, aquilo que espontaneamente me aparece (*fainetai*) seria equivalente ao ato de perceber (*aistávestai*) pelos sentidos corpóreos, isto é, aquilo que espontaneamente aparece e o *aperceber/perceber* seriam semelhantes? Teeteto responde: “Sim” (*ibid*). De modo que Platão se vê obrigado a concluir: “Então aparição⁶⁸ e percepção são a mesma coisa no que toca ao calor e todas as coisas desse tipo. Conclui-se que *as coisas são* para o indivíduo tais como elas espontaneamente *lhe aparecem*” (Teet., 2011, 152c, grifos nossos)⁶⁹. Ou seja, ele conclui que aquilo que espontaneamente aparece compõe o *ser* de algo que é e, assim, trata-se de um modo de acesso às qualidades das coisas que são, as quais seriam suficientes para compor um saber sobre algo. O termo “aparição”, tal como apresenta a citação acima, é traduzido como “aparência” por Edson Bini, na edição da Edipro, e “aparência”, por Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri, na edição da Calouste (Teet., 152c). Entretanto, no original, o termo usado é *φαντασία* (*phantasia*) (como aparece na edição original da Perseus), isto é, a capacidade de compor imagens de coisas mesmo sem a sua presença efetiva aos órgãos sensoriais⁷⁰, que, aqui, também está ligada àquilo que espontaneamente aparece (*fainetai*). Deste modo, além de Platão estar associando o que (espontaneamente) aparece (*fainetai*) e a percepção de algo

⁶⁷ Conforme a edição da Edipro: “Mas *parece* significa *perceber*?” (Teet. 2011, 152b). No original: “... τ ὁδὲ γὰρ φαίνεται αἰσθάνεσθαι ἔστιν;” (*fainetai aistávestai estin*) (Teet., 152b, Theaetetus, PLATÃO: Perseus, 2017).

⁶⁸ O termo no grego antigo é *φαντασία*, *fantasia*, cujo sentido está associado a imaginar (Teet., 152c PLATÃO: Perseus, 2017).

⁶⁹ Dentre as possibilidades de tradução, preferimos a segunda versão sugerida pela nota 20 do trecho na ed. Edipro em razão do termo *espontaneamente*. Eis a tradução da Calouste: “Então aparência e percepção são o mesmo, no que respeita ao calor e em todos os outros casos, pois tal como cada um se apercebe, assim também é provável que seja para cada um” (Teet., 2010, 152c.).

⁷⁰ Segundo a nota 20 da edição Edipro, o motivo da escolha de aparição ao invés de imaginação se dá porque a imaginação teria um caráter mais *extraordinário*, enquanto aparição remeteria *a tudo que aparece indiscriminadamente*. Contudo, o termo imaginação só é mais desenvolvida por Platão no diálogo *Sofista*.

(*aisthêsis*) (Teet., 152b), também associa os dois termos à fantasia, ou seja, à capacidade de imaginar (Teet., 152c). Teeteto dá continuidade ao diálogo confirmando que, de fato, este seria seu posicionamento (Teet., 152c); isto é, *aquilo que espontaneamente aparece*, tanto a quem *sente* ou a quem *fantasia/imagina*, (*fainetai*, *aisthêsis* e *fantasia*) são modos idênticos de conhecimento das coisas que são e, ainda, que tal associação compõe um mesmo sentido sobre o ser das coisas do mundo.

Todavia, falta examinar se tais capacidades - *fainetai*, *aísthêsis* e *fantasia* - que atuam de modos semelhantes, são capazes de compor um saber epistemologicamente válido para mais de um percipiente. Platão está pressupondo uma distinção que Teeteto não estaria levando em consideração. *Fainetai* é um termo ambíguo⁷¹. Por isso, ele pode estar associado tanto *a algo* que se doa de modo espontâneo – como quando alguém sente, seja pela visão ou pelo tato, e algo lhe *aparece* sem que seja necessário algum ato específico para isso-; quanto pode estar associado a concepção produzida *a quem* este algo “*parece*” - como quando alguém, depois de um longo tempo de reflexão (análise, operação de pensamento ou julgamento), constrói/cria uma concepção sobre o que lhe *aparece*. Ora, este algo que *parece* a quem o concebe, não lhe *aparece* espontaneamente pelo simples abrir dos olhos, mas *parece* por ser uma concepção racionalizada àquele que percebeu por se engajar em um ato operativo do pensamento articulado sobre o que lhe *aparece* espontaneamente. Nesse caso, aquele que percebe/sente algo que espontaneamente lhe *aparece*, por não refletir sobre o que lhe é dado, é passivo em relação à multiplicidade do dado.

Esta nuance ou ambiguidade do conceito de aparecer/parecer (*fainetai*) é importante, pois há uma diferença entre um ato passivo operado pelo corpo e um ato autônomo articulado pela operação do pensamento sobre o que lhe é espontaneamente dado. Ora, Platão buscará mostrar que aquilo que espontaneamente *aparece* não é capaz de *constituir* uma identidade de algo e, assim, somente por ele, não se poderia chegar as propriedades que constituem uma mesma essência ou um sentido *uno* a partir da multiplicidade do dado, ou seja, aquilo que espontaneamente aparece não compõe um saber sobre algo. Sendo assim, *aisthêsis* e *fantasia*, enquanto termos associados à espontaneidade de que aparece, seriam capacidades passivas e, assim, não seriam capazes de julgar e formar autonomamente uma concepção ou um

⁷¹ Tal ambiguidade em *fainetai* possibilita duas traduções, isto é, ela pode remeter tanto ao que espontaneamente *aparece* quanto ao que *parece* a alguém, e é apontada na nota 19 do trecho citado (Teet., 152b, 2011) do Teeteto na edição da Edipro e também está presente no verbete do dicionário grego-português da Ateliê Editorial, 2007; Cotia, SP: equipe de coordenação Daisi Malhadas, Maria Celeste Consolin Dezotti, Maria Helena de Moura Neves.

conhecimento sobre algo que *é*. Pelo contrário, aquele que se fixa ou se baseia em algo que espontaneamente lhe é dado pela aparência corpórea basear-se-ia passivamente em algo que lhe aparece com múltiplos predicados sem unidade ou sentido uno entre si, de modo que, sozinho, unicamente pela passividade do que lhe espontaneamente aparece - seja pela percepção ou pela imaginação -, não se conseguiria atuar de modo produtivo e chegar à essência de algo ou a uma unidade efetiva ao que espontaneamente *aparece*. Sendo assim, será necessário uma capacidade superior, apta a atuar de modo operativo e autônomo de forma a dar unidade à multiplicidade do dado, e, assim, formular uma concepção de algo que *parece* a partir do que espontaneamente *aparece*, para, então, chegar-se às propriedades essenciais e gerar um saber efetivo sobre algo.

Contudo, o relativismo do saber baseado nas sensações faz com que o sentido experimentado de maneira espontânea seja referente a quem percebe, portanto, quando Teeteto se coloca a par do saber corpóreo proposto pelo sensionismo, ele esbarra no problema de como encontrar uma unidade de sentido entre duas pessoas diferentes. Assim, mesmo que dois indivíduos percebam o mesmo vento, por exemplo, suas percepções não teriam necessariamente uma unidade/identidade entre si, antes disso, um indivíduo poderia sentir um vento frio, enquanto o outro sente o mesmo vento como quente. Sendo que as coisas são do modo que aparecem a quem as percebe, cada um poderia compor um sentido que não teria nenhuma unidade entre si, e, conseqüentemente, duas pessoas chegariam a ‘saberes’ essencialmente diferentes. Além disso, Teeteto precisará dar conta de resolver o fluxismo de Heráclito problematizado por Platão (Teet., 152d-153d). O fluxismo heraclitiano afirma que o homem não pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois não encontra o mesmo rio e nem a si próprio em suas transposições; sendo assim, nada seria uno, ou em si mesmo, uma vez que as coisas podem *aparecer* possuindo múltiplos predicados opostos entre si. Assim, por exemplo, mesmo que duas pessoas sintam o mesmo vento, a experiência faz com que o vento possa aparecer com propriedades ainda mais diversificada a um único percipiente em diferentes momentos de tempo em que ele sente o vento. Enfim, se, com o sensionismo, já há um descompasso entre diferentes pessoas que sentem o mesmo vento de múltiplos modos, com o fluxismo, o descompasso passa a ocorrer no plano do próprio percebente, já que acaba fazendo com que uma mesma pessoa perceba uma mesma coisa de modo ainda mais múltiplo, variando de acordo com seus diferentes momentos no tempo. Logo, Teeteto precisará mostrar como o sensionismo dá conta da unidade entre distintos sujeitos que percebem algo de modo múltiplo e, ainda, ele precisará resolver o problema da multiplicidade associada ao próprio sujeito que sente de modo diversificado pelo fator do tempo, tal como defende o fluxismo.

Platão, não satisfeito com o caminho que associa o sensacionismo, o fluxismo e o saber, diz a Teeteto, pela voz de Sócrates, o seguinte: “Se nada é um, por si e em si, não poderias nomear algo com correção, nem indicar alguma qualidade”, pois, “se chamares a algo grande, também aparecerá pequeno, se chamares pesado, aparecerá também leve, e assim também todas as coisas, dado que nada é unidade, algo ou qualidade” (Teet., 2010, 152d.). A dificuldade de Teeteto está posta quando ele precisa explicar como ocorre a unidade de sentido quando se está baseado na multiplicidade que espontaneamente se apresenta pelas capacidades ligadas aos sentidos. Sócrates incita Teeteto: “Com que se vê o branco e o preto e se ouve o agudo e o grave?” (Teet., 2010, 184b). Em sua pergunta, ele já pressupõe uma possível resposta de seu interlocutor ao acrescentar a seguinte resposta: “Dirias, segundo penso - ‘Com os olhos e com os ouvidos?’” (*ibid*). Teeteto lhe confirma a suposição de que, para ele, seria com órgãos do corpo que se comporia tal unidade de sentido (*ibid*). Então, Sócrates pergunta: “os **olhos são aquilo com que vemos** ou **por meio** de que vemos, e os **ouvidos são aquilo com que ouvimos** ou **por meio** de que ouvimos?” (Teet., 2010, 184c.). Esta pergunta é fundamental, pois Sócrates está questionando a Teeteto “quem” é que percebe. Seriam órgãos sensoriais, que, sozinhos, percebem as diferenças e as semelhanças e distinguem a identidade e a disparidade da multiplicidade de tons mais agudos e graves, ou, ao contrário, eles seriam apenas um meio ou instrumento de uma outra capacidade superior que atua através deles para perceber as coisas? A resposta de Teeteto é a seguinte: “**É por meio dos olhos** que nos apercebemos de cada coisa, **mais do que com eles**, é o que me parece, Sócrates” (Teet., 2010, 184c grifos nosso).

A partir desta resposta, fica claro que os órgãos sensíveis e as capacidades a eles associados são apenas o *meio* com os quais percebemos e não o *modo* que operamos para perceber as coisas. Consequentemente, Teeteto está se aproximando da ideia de Sócrates segundo a qual os órgãos dos sentidos e as capacidades a eles associados seriam meros instrumentos, canais ou caminhos que serviriam como meio ou via para que, por outra capacidade superior a eles, percebamos as coisas corretamente. Assim, se faz necessário a existência de uma faculdade superior ao corpo, que atuaria através ou por meio dos órgãos dos sentidos e suas capacidades, para que pudéssemos perceber algo efetivamente. Sócrates continua:

- Seria bem terrível, meu rapaz, se as diversas percepções estivessem instaladas em nós, como em cavalos de madeira, sem que tudo isso não convergisse para uma forma única, quer se lhe chame **alma**, quer como haja de se chamar, pela qual, por meio dos sentidos, que são como instrumentos, experimentamos as percepções de tudo o que apercebemos (Teet., 184d, grifos nossos).

Platão aponta que não há convergência que possibilite uma unidade entre as imagens captadas pelos olhos e a tangibilidade sentida pelas mãos. Consequentemente, não haveria a possibilidade de troca e nem de comparação entre aquilo que é sentido por um sentido e aquilo que é sentido pelo outro. Em contraposição aos diversos órgãos dos sentidos sem unidade entre si, temos a concepção socrática de que há no interior de nós mesmos “uma única e mesma faculdade pela qual percebemos o preto e o branco através dos olhos (...) quer a chamemos de alma ou de outra coisa” (Teet., 2010, 184d). Para Sócrates, a alma seria este lugar de convergência de todos os órgãos dos sentidos que, por sua vez, não se unem entre si senão através dela⁷². Enquanto os órgãos do corpo não comparam, a alma, por seu papel privilegiado de operação sobre os órgãos dos sentidos, é a única que poderia tomá-los conjuntamente, comparando-os entre si, e, assim, fazê-los instrumentos para a composição de um saber.

Temos então uma drástica mudança em relação ao posicionamento inicial do diálogo. Após reconhecer a autonomia da alma frente aos órgãos dos sentidos (Teet., 185e-186e) e da dissociação da relação sensação e conhecimento (Teet., 164b), a alma torna-se a única capaz de dar uma unidade a multiplicidade dos sentidos (Teet., 184d). Enquanto o corpo é formado de órgãos sensoriais que funcionam como partes que não se comunicam entre si (Teet., 185a-c), a alma seria a única capaz de atuar de modo independentemente, sobrevoando, desconstruindo, distinguindo e agrupando os múltiplos dados esparsos no tempo e coletados espontaneamente pelos órgãos do corpo (Teet., 185e-186e). O saber se torna resultado de uma análise privilegiada da alma, seja por si (Teet., 186a) ou através do corpo (Teet., 185e). A conclusão, por fim, é que a percepção corpórea não é capaz de alcançar a verdade, a entidade/natureza, nem construir um saber e, assim, a percepção é algo distinto do saber (Teet., 187a)⁷³.

⁷² Em Teet., 185a-c é rejeitada a possibilidade de sinestesia, pois os sentidos não se mostram capazes de trabalhar conjuntamente, de modo que aquilo que é percebido por um sentido não pode ser percebido por outro. “Sóc. -E estarias também disposto a concordar que é impossível perceber através de um sentido o que percebes através de outros. Por exemplo, perceber através da visão o que percebes através da audição, ou através desta o que percebes através da visão? Tee. -Certamente estaria disposto a concordar com isso” (Teet., 2011, 185a). Note-se que, não havendo intercâmbio entre os sentidos, não há a possibilidade sinestesia, a não ser por uma faculdade superior, isto é, pela atuação da alma sobre os mesmos.

⁷³ Sócrates. “—Então, o saber não está nas sensações, mas no raciocínio **sobre** elas; pois por aí, pelo que parece, é possível alcançar a entidade e a verdade, mas por ali é impossível. Teeteto. —É evidente.” (Teet., 186d, PLATÃO: 2010, Calouste, grifos nossos).Sóc. “... avançamos o bastante para não o buscar [o saber] de modo algum na sensação, mas naquilo — chame-se-lhe como se quiser — em que a alma em si e por si se ocupa das coisas que são” (Teet., 187a, PLATÃO: 2010, Calouste, acréscimos nossos).Sóc.—“Então, que nome dás àquilo: ao ver, ao ouvir, ao cheirar, a ter frio e a ter calor?” [186d/e] Teeteto.—“Chamo ter uma percepção. Que outra coisa poderia ser?” S.—“Chamas ao conjunto percepção?” TEET.—“Necessariamente.” S.—“À qual, dissemos,

De modo que, no fim, todo o debate sobre a capacidade humana de compor algo com sentido fica exclusivamente dependente não de uma síntese *do* corpo, mas da atividade exclusiva *da alma sobre ele*. Sobre tal afirmação, José Trindade Santos na introdução do Teeteto da edição da Calouste, diz:

O que Platão aí demonstra é a irredutibilidade da função unificadora e sintetizadora da experiência à sensação, uma vez que os sentidos são canais incommunicantes, por si, incapazes de construir a unidade do objeto da experiência, ao qual chegam parcial e atómicamente, de perspectivas complementares. A função unificadora do pensamento é consubstanciada na alma, que no Teeteto perde o carácter polimórfico com que se manifesta noutros diálogos, para ganhar a individualidade funcional que permitirá a sua identificação com aquilo a que a partir da modernidade se chamará ‘a mente’ (Teet., PLATÃO: 2010, Calouste pág. 116).

Mas é o conteúdo do argumento que faz dele o modelo de uma estratégia reflexiva, diversas vezes seguida na tradição filosófica: a da **desconstrução do mundo da aparência**. (Teet., PLATÃO: 2010, Calouste pág. 114, grifos nossos).

As consequências desta orientação determinam o futuro da História da Filosofia: a epistemologia torna-se independente da ontologia, convertendo-se uma e outra em disciplinas filosóficas autónomas (...) Ao refletir sobre as percepções, pelo simples facto de as reconhecer como tal, comparando-as com experiências passadas, a mente imobiliza o fluxo sensível, fixando-o em noções inteligíveis, às quais os sentidos não têm acesso. Por esta síntese, “sensível” e “inteligível” deixam de ser encarados como domínios onto-epistemológicos opostos (alma/inteligível vs. corpo/sensível) para se converterem em produtos de operações distintas: umas cabendo à sensibilidade, outras à mente (Teet., PLATÃO: 2010, Calouste pág. 108-109).

Note-se que o estatuto da percepção será retomado nos parágrafos 188e-189b do Teeteto, mas não com o intuito de determinar que a aparência sensível é irreal ou ilusória, ou seja, o que *não é*, mas apenas para sustentar que quem percebe algo sempre percebe o que existe, portanto algo que *é*, em sentido ontológico. Trata-se de garantir que sustentar uma opinião baseada no que foi sentido, no que se percebeu, nunca é opinar sobre algo totalmente ilusório, falso, algo que *não é* ou um *nada*, mas sempre sobre algo que *é* minimamente real. Entretanto, o intuito desta afirmação (Teet., 188e-189b) não é associar sensação e saber, que foram dissociados (em Teet., 164b), seu objetivo é apenas o de dar um atributo ontológico infalível tanto à opinião quanto à percepção pessoal (Teet., 188d-189b).

Portanto, contrariando alguns intérpretes de tradição medieval, que tomam a posição de Platão como homóloga a de Parmênides, contra o movimento incessante de todas as coisas no universo proposto por Heráclito, defendemos a interpretação do corpóreo como parte fundamental para o homem assentar as bases do saber em Platão. Contudo, ainda que não haja saber sem a percepção, ainda que o corpóreo não seja totalmente descartável, ele é um meio

não corresponde alcançar a verdade, nem a entidade.” TEET.-“Pois não.” S.— “Nem o saber.” TEET.-“Também não.” S.— “Portanto, Teeteto, percepção e saber não seriam o mesmo”. T.—“Parece que não, Sócrates. Agora parece bastante evidente que saber é algo diferente de percepção” (Teet., 187a, PLATÃO: 2010, Calouste).

fundamental para se ascender ao conhecimento verdadeiro; entretanto, não é pela passividade e pela incapacidade de síntese atribuída ao corpo e às capacidades a ele associadas que o conhecimento pode ser efetivado, mas é apenas pela atividade autônoma da alma, pelo pensamento e pelo raciocínio, ao atuarem desconstrutivamente sobre o sensível.

A infalibilidade ontológica e a validade de opiniões baseadas na percepção (188e-189b do Teet.) são fundamentais para a constituição do saber, segundo Platão. Pois, dessa relação, entre o que é ontologicamente válido e a realidade existencial das proposições atribuídas ao que é percebido, podemos tirar dois termos caros à concepção platônica de conhecimento: a ideia de participação e a dialética.

1.2 SOBRE A IDEIA DE PARTICIPAÇÃO E A DIALÉTICA

Para Platão, a característica do mundo sensível tal como se dá à experiência é a de ser imperfeito, efêmero e mutável, ao passo que o mundo suprassensível das Formas inteligíveis é perfeito, eterno e imutável. Isso é o que propõe a sua ideia de participação (*méthexis*). O mundo sensível teria sido ordenado pelo Demiurgo, “criador natural deste objeto e de todas as outras coisas” (Timeu, 51 a, PLATÃO: 2010, EDIPRO), que plasmou o mundo como conhecemos hoje a partir da imitação do arquétipo, isto é, a partir da imitação ou representação (*mímesis*) das Formas Reais e suprassensíveis que lhe serviram como modelo para tal ordenação. Portanto, o mundo das aparências sensíveis participa do mundo suprassensível (Tim. 28a-b), uma vez que ele é consequência do mundo inteligível, Formal, Ideal e perfeito - pois os corpos são “imagens dos seres eternos” (Tim., 50c) -, deste modo, ainda que a realidade seja dita pelas Formas Universais que existem como Substâncias (*ousía*) acabadas, independentes e separadas das coisas sensíveis, o corpóreo torna-se parte fundamental para construção do saber ao **participar** das ideias.

Se o mundo sensível é participante do inteligível, visto que as Substâncias, que são as Realidades perfeitas, absolutas e eternas, são o modelo (*parádeigma*), o arquetípico (*arkhétypos*), daquilo que é sensível, isto é, do imperfeito, relativo e temporal, assim, em algum sentido, copiar, imitar ou representar a aparência das coisas sensíveis é uma forma de acessar a Realidade suprassensível. Isso quer dizer que, em algum sentido, a percepção do vento quente ou frio, assim como a visão do movimento do vento, além de serem mais fáceis de serem observados, abrem ao sentido de algo cujo conteúdo participa da própria Realidade suprassensível.

Ora, se toda imitação abre a algo que participa da realidade suprassensível, o argumento de Teeteto, que associava sensação e saber (Teet., 152c), deveria ser suficiente, uma vez que basta a imitação de uma aparência sensível para participar, ainda que minimamente, de um conteúdo análogo ao do saber suprassensível. Entretanto, essa ideia não se verifica. Platão tenta evidenciar, ao longo de todo debate com Teeteto, que essa aparência espontaneamente dada ao corpo não é suficiente para compor um saber *uno* sobre algo e, por essa razão, a imitação do conteúdo das aparências não é análogo à imitação do conteúdo das Formas que constituem a própria Realidade⁷⁴. Portanto, ainda que o sensível seja um passo fundamental para a formulação do saber em Platão, permanece a necessidade de um ato superior que seja capaz de operar sobre as sensações, tendo em vista apenas o seu conteúdo Formal suprassensível; isto é, para atingir a contemplação da essência das coisas, se faz necessário a sublimação das aparências dadas espontaneamente ao corpo em nome de propriedades formais. A operação pela qual é suficiente o acesso às Formas é devido a uma capacidade superior que Sócrates chama de alma e Platão chama de processo dialético.

1.2.1 A dialética e a sensação

O que é a dialética? Qual o papel da sensação, dos órgãos do corpo e as capacidades a eles associados (como a imaginação), nesta operação?

A dialética consiste em um caminho de depuração, ascensão ou purificação (kátharsis) das opiniões (dóxa) em direção ao saber (epistéme). Dialética é um adjetivo que associa a preposição *diá*, que dá a ideia de separação, e o verbo *légo*, falar. Tal termo está associado a diferentes afirmações (sejam de conteúdos fundados em conjecturas, crenças, concepções etc.) tanto no diálogo oral com outra pessoa quanto em um diálogo silencioso, por seu próprio pensamento uma pessoa pergunta e responde a si mesma⁷⁵. A opinião é descrita como uma espécie de conhecimento relativo, fundado nas sensações e onde o sujeito que opina não tem certeza integral sobre o conteúdo daquilo que enuncia. Ainda que a opinião tenha validade quanto a algo que alguém vivenciou, entretanto, a opinião é descrita como um conhecimento mediano (*República*, 477d-479d, PLATÃO, Calouste (Rep.) 2001). A opinião é algo que está

⁷⁴ Como Platão buscou mostrar na hierarquização das produções em 507b-601c da *República*, o Demiurgo e o artesão se voltam à própria Forma inteligível para compor o objeto imitado, portanto, estariam no primeiro e no segundo degrau de criação, respectivamente, enquanto o artista, ao imitar partindo das aparências das coisas já criadas, e que já são imitações das Formas Verdadeiras, estaria em um terceiro degrau e de produção.

⁷⁵ “... chamo o opinar a fazer um discurso e à opinião um discurso dito e dirigido não a outra pessoa, em voz alta, mas em silêncio a nós mesmos” (190a Teet.), conteúdo que se repete no *Sofista* (Sofista, 263e).

entre a total ignorância (*agnosía*) e o saber científico (*episteme*). Portanto, ela não é a ignorância, uma proposição sobre um não-ser, e nem ainda pode ser compreendida como a evidência de um Ser, cujo objetivo é o saber, mas ela remete a todo um campo intermediário, isto é, a um não-ser relativo. Ou seja, ainda que a opinião sobre algo da experiência não seja uma ilusão ou algo totalmente irreal, ainda que ela não remeta a um nada, entretanto, por se fixar em uma aparência espontaneamente dada, por ser objeto da sensação de algo, ela apenas participa indiretamente da Realidade suprassensível, tornando-se algo de conteúdo insuficiente e que precisa ser examinado para que se possa, de fato, chegar ao conteúdo da Realidade Suprassensível. Assim, a opinião sobre algo da experiência deve passar a objeto da reflexão, objeto que, por sua vez, tem em vista a construção de um saber.

A dialética é apresentada em 509d-511e e em 532-a-534c da *República* por um movimento que distingue um mundo visível do mundo inteligível e é descrita como uma ascensão que ocorre em quatro etapas, as quais podem ser divididas em duas partes fundamentais (opinião e pensamento - *dóxa* e *noésis*), e subdivididas respectivamente em mais duas. Ela é um movimento que parte das opiniões (*dóxa*) irrefletidas, que seriam o grau mais baixo do saber, onde estão fundadas, primeiramente, as conjecturas que têm como objeto as imagens sensíveis e que são conhecidas por meio das suposições ou ilusões (*eikasia*). Posteriormente, temos as crenças acerca dos seres vivos e dos objetos sensíveis do mundo que são conhecidos por meio da fé (*pistis*). A partir daí entramos no âmbito dos saberes associados ao pensamento (noésis/nóeta) e que também podem ser subdivididos em dois, um inferior e outro superior, de acordo com o grau abstrato de seus conteúdos. Ao primeiro grau, onde se contempla a imagem do inteligível, temos a operação do entendimento ou razão discursiva (*dianóia*), onde encontramos as noções e as hipóteses que estão associadas ao saber. Posteriormente, temos a razão intuitiva (*nóesis*), que produz os princípios inteligíveis cujo conteúdo é totalmente intelectual, isto é, sem aspectos sensíveis e que, por ser mais abstrata que o saber científico, é tida como mais elevada e está associada à filosofia⁷⁶.

A dialética deflagra-se assim, como um movimento de ascensão articulado por uma disciplina intelectual e que visa desenvolver o pensamento abstrato pela purificação articulada *sobre* o conteúdo das aparências sensíveis do mundo concreto em nome de um conteúdo puramente inteligível⁷⁷. Portanto, sendo a dialética um processo dialógico operado por meio de perguntas e respostas que visa “aprender a essência (οὐσία) de cada coisa” (Rep., 534b),

⁷⁶ Ver Rep. VII 533e-534a.

⁷⁷ Ver Rep., 511b.

ela é um processo que não pode ser articulado apenas pelas sensações ou pelas capacidades associadas a elas, pois visa uma ascensão autônoma a um sentido de uma natureza não imanente, mas transcendente, suprassensível⁷⁸. Tal objeto suprassensível nos aparece pela imagem do Sol, na *Alegoria da Caverna* – inacessível aos sentidos para aqueles que estão aprisionados ao fundo da caverna determinados a contemplar apenas as sombras refletidas por ele -, e à ideia de Bem, ao pensamento, tais são como dois sóis “que reinam, um na espécie e no mundo inteligível, o outro no visível” (Rep., 509d).

Tal movimento reflexivo de purificação ou depuração do sensível em nome de um inteligível puro proposto por Platão na operação da dialética fica mais evidente com a imagem de ascensão na *Alegoria da Caverna*⁷⁹. Nela, os homens são descritos como escravos presos ao fundo de uma caverna, condenados a contemplar apenas as sombras das coisas. Para que eles contemplem a Realidade, como ela de fato é e não apenas suas sombras, os prisioneiros precisam se engajar em um ato autônomo e exclusivo ao pensamento racional. Assim, ainda que o mundo visível participe do inteligível, o sentido obtido pela contemplação das imagens sensíveis das sombras não é análogo ao sentido obtido pela contemplação racional da essência das coisas como elas de fato são. Ou seja, não basta a contemplação ou a imitação das imagens ou das sombras para captar o sentido das coisas reais; é necessário ir além, é necessário um engajamento puramente racional que vise desprender o prisioneiro do conteúdo das sombras em nome do conteúdo das Formas puras que só podem ser contempladas fora da caverna, cujo conteúdo é transcendente ao sentido imanente de sua aparição.

Ainda na *República*, Platão chega a dizer que a produção do artista é semelhante a um espelho, onde temos objetos que apenas “são aparentes, [cujos conteúdos são] desprovidos da existência real” (Rep., 596e, acréscimos nossos). Tomando em consideração a ideia de participação e a operação do artista que visa um sentido imanente e não transcendente ao sensível, Platão considera que “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (Rep., 598b). De modo que, mesmo que o artista gere a imagem de algo que exista, como uma cama, a existência do que é produzido retoma o conteúdo do que é apenas

⁷⁸ “O método da dialética é o único que procede, por meio da destruição das hipóteses, a caminho do autêntico princípio, a fim de tornar seguro os seus resultados, e que realmente arrasta aos poucos os olhos da alma **do lodo bárbaro em que está atolada e elevo-as às alturas, ...**” (Rep., 533d, grifos nossos).

⁷⁹ Apresentada em Rep., 514a-518b e 532b-d.

aparente, pois, ele baseia o sentido do que imita em algo sensível (Rep., 601c-602a), e não o conteúdo da própria Realidade suprassensível.

Assim, por imitarem a “aparência e não a realidade” (Rep., 596c-e), os pintores são concebidos por Platão como aqueles que não calculam, não pesam, nem medem, pois “tais operações são do elemento racional de nossa alma” (Rep., 602d-b). A conclusão de Platão é a de que “a pintura e, em geral, toda espécie de imitação, realiza sua obra longe da verdade, [uma vez] que ela tem comércio com um elemento de nós próprios distantes da sabedoria, e não se propõe, nesta ligação e nesta amizade, nada de são nem de verdadeiro” (Rep., 603 b-c). O artista não parte da Realidade Formal essencial/substancial das coisas, da matriz transcendente das coisas do mundo, mas apenas do que lhe é iminente, das aparências das coisas sensíveis, que são apenas imagens aparentes. Consequentemente, ele considera que a produção do artista “toca apenas uma pequena parte de cada um, a qual, não é, aliás, senão uma sombra” (Rep., 597d-e) e, assim, aquilo que os artistas criam “são fantasmas e não seres reais” (Rep., 599a).

Portanto, ainda que o sensível seja parte fundamental para a ascensão ao saber, temos em Platão o saber como um movimento exclusivamente racional, onde o papel do sensível é ser mero objeto a ser desconstruído pelo pensamento na busca de depurá-lo e elevá-lo ao seu conteúdo essencial inteligível. Ainda que tenhamos a ascensão do sensível ao inteligível, há a necessidade de uma depuração exclusivamente reflexiva, que visa fundar o conteúdo. Assim, o invisível é algo cujo conteúdo não é análogo, muito menos homólogo, ao visível, mas algo exclusivamente transcendente a ele. Tal posicionamento platônico, que pensa o visível e o inteligível como distintos e distantes, acaba gerando uma especialização na produção daquele que usa do corpo e das faculdades a ele associadas, frente aos que usam a alma. Com isso, ainda que o artista se engaje por seu corpo em um sentido imanente ao sensível, sua produção é essencialmente oposta ao sentido do cientista, do matemático, do filósofo, que se engajam em um ato exclusivamente racional, se voltando às ideias puras e distantes dos aspectos relacionados ao sensível.

1.3 A DIALÉTICA E A IMAGINAÇÃO

No diálogo Teeteto, em nenhum momento os termos *fainetai*, *aisthêsis* e *fantasia*, (*aparecer*, *percepção* e *imaginação*), deixam de ser descritas como capacidades que foram associadas à passividade atribuída ao corpo e a sua maneira espontânea de sentir. Ou seja, em momento algum tais capacidades são associadas a alguma forma de engajamento produtivo

que fosse apto a ascender do conteúdo espontaneamente dado a algo que fosse homólogo ou mesmo análogo ao conteúdo da própria Realidade, isto é, pela imaginação não se ascenderia ou se chegaria às essências suprassensíveis. E ainda que o estatuto da imaginação, que foi apenas insinuado ao fim do *Teeteto*, reapareça no diálogo *Sofista*, cujo conteúdo é complementar ao diálogo *Teeteto*, nos argumentos de Platão, em nenhuma das situações, as capacidades de *sentir* e *imaginar* deixam de ser associadas a passividade do corpo às aparências espontaneamente dadas. No diálogo *Sofista* ele a descreve como um “estado silencioso que é experimentado e produzido em alguém não por si só, ou seja, não independentemente da percepção, mas através dela⁸⁰” (*Sofista*, (Sof.) 264a, PLATÃO: 2001, EDIPRO). Ou seja, a imaginação não ocorre de modo autônomo, mas é uma atividade que sempre depende de retornar a alguma sensação espontaneamente dada ao corpo; de modo que imaginação é concebida como a combinação de sensação e opinião (Sof., 264a-b). Isso quer dizer que, ainda que a imaginação possa compor imagens de coisas quando elas não estão mais presentes, quando Platão descreve a imaginação, ele a concebe como aquela capacidade que compõe passivamente imagens retomando o conteúdo de coisas sensíveis. **Sendo assim, não haveria possibilidade alguma de síntese, de escolha autônoma ou de ascensão do sensível ao inteligível que fosse operada por aquele que imagina.**

⁸⁰ Retiramos este trecho citado da edição da Edipro: “E quando esse estado que é experimentado é produzido em alguém não por si só, ou seja, não independentemente da sensação, mas através dela, poderíamos conferir-lhe um nome mais correto do que aparição (*fantasian*)?” (Sof., 264a, PLATÃO: 2001, EDIPRO), E Teeteto responde ao estrangeiro, seu interlocutor, “Não” (Sof., 264^a, PLATÃO: 2001, EDIPRO). Entretanto, o termo original traduzido por aparição na edição original é “*φαντασίαν*”, isto é, fantasia - imaginação; segue o trecho original: Estrangeiro: “Ξένος τί “-δὲ ἔταν μ ἡκαθ’ αὐτὰ ὀλλ’ ἀδι αἰσθήσεως παρ ἡτινι, τ ὁτιοῦτον α ὑπάθος ἄρ’ οἶόν τε ὀρθῶς εἰπεῖν ἕτερόν τι πλὴν **φαντασίαν**,” E Teeteto, “οὐδέν” Perseus 264a, grifos nossos. Entretanto, diferente da tradução da Edipro, encontramos nas versões em português de *Os pensadores* e na versão em espanhol *Gredos*, o termo imaginação, de acordo com o texto original. Os Pensadores: “Quando, ao contrário, ela se apresenta não mais espontaneamente, mas por intermédio da sensação, este estado de espírito poderá ser corretamente designado por **imaginação**, ou haverá outra palavra” (Sof, 264a, PLATÃO: 1987, Pensadores, grifos nossos), e mais a frente, “designamos por imaginação, que é a combinação de sensação e opinião” (Sof, 264a-b, PLATÃO: 1987, Pensadores) (Platão, Diálogos, *O Banquete, Fédon, Sofista, Político*, Os Pensadores, Nova Cultural, 1987, Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa). Gredos: “Y cuando ella se presenta a alguien no de por sí, sino a través de la sensación, ¿habría una forma más correcta de denominar a esta experiencia que com el nombre de **imaginación**?” (Sof., 264a, PLATÃO: 1988, Gredos, grifos nossos), e, mais a frente, é dito, “Y que llamamos “imaginar” a una mezcla de sensación e pensamiento” (Sof., 264a-b, PLATÃO: 1988, Gredos) (Platão, Dialogos V, pág. 472, *Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Gredos, Madri, 1988, traduções e notas por, M.^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero).

1.4 LOUCURA, VIGÍLIA E SONO

Já no início do diálogo *Teeteto*, Sócrates já falava de uma dificuldade em distinguir, através do corpo, algumas situações, como, por exemplo, a vigília do sono, as sensações ilusórias, experimentadas na situação de doença, frente às experimentadas na condição de saúde (isto é, o vinho que Sócrates doente experimenta não tem o mesmo sabor, quando é experimentado na saúde) (Teet., 157e-159e). Os órgãos do corpo sempre foram tidos como incapazes de distinguir o sono da vigília, as sensações na condição de saúde e de doença, assim como o estado de loucura e sanidade (Teet., 158b), de modo que Platão chega a caracterizar o louco como aquele que acredita estar voando ou crê que é deus. Assim, aquele que se usa das sensações corpóreas, da imaginação, como o louco, está condenado à incapacidade de ascensão e, assim, incapacitado de construção de algum sentido válido epistemologicamente. Como vimos, apenas com a superveniência da alma sobre o corpóreo obtém-se orientação segura frente ao mundo efêmero das aparências, pois o corpo e suas capacidades ficam reduzidos a passividade diante do que lhe é espontaneamente dado.

Deste modo, ao se voltar mimeticamente ao que lhe é espontaneamente dado e não à atividade racional, o artista não é dialético, isto é, está aquém da autonomia atribuída à alma⁸¹. Ainda que o corpo gere algo, a ascensão ao saber não pode ser operado de modo suficiente. Isto é, o corpo e as suas capacidades (como sentir e imaginar) seriam incapazes de gerar um sentido inteligível.

Podemos concluir, a partir do que foi dito, que a hipótese de uma expressão artística válida epistemologicamente está dada pelo fenômeno da turbulência, ou seja, esta hipótese, se verdadeira, coloca em questão a teoria platônica segundo a qual a imaginação não é ativa e não ascende às ideias. Tal impossibilidade de síntese criativa, operada pela imaginação, é ainda mais clara se aliada a condição psicótica do pintor, pois, segundo Platão, a atividade

⁸¹ Ainda que a alma investigue “umas coisas através de si própria e as outras através das potências do corpo” (Teet., 2010, 185e), e, assim, o corpo de algum modo participa da análise da alma, por outro lado, é apenas ela que calcula “em si mesma o passado e o presente, em comparação com o futuro” (186a-b), ela que analisa “o que há comum em tudo” (Teet., 2010, 185d). A noção de *ousia* (cujo o significado é simultaneamente essência e substância (que em Platão é transcendente às coisas sensíveis)), por exemplo, é a “alma [que] chega por si própria” (Teet., 2010, 186a). Ainda que o corpo participe, ele não analisa ou compara. É apenas um instrumento da alma enquanto único ponto de convergência e de comparação do que é dado aos órgãos dos sentidos. A autonomia vem de sua capacidade de atuar calculando e comparando (“calculando em si mesma o passado e o presente, em comparação com o futuro” (Teet., 2010, 186d) e, assim, ela pode atuar sobre as aparências e isolar a multiplicidade de dados “recapitulando e comparando umas com as outras, tenta esclarecer-nos, acerca da entidade, que ambas são, que estão em oposição uma à outra, e ainda sobre a realidade da oposição” (*Ibid.*); e, deste modo, ela não atuaria passivamente como o corpo, mas de modo exclusivamente autônomo, unindo e distinguindo todos os dados que espontaneamente chegam através de todos os passivos órgãos dos sentidos.

reflexiva não é suficiente, mas, necessária e exclusiva para desconstruir as aparências e operar sobre elas a produção do saber.

No caso de van Gogh, nestas estruturas concebidas por Platão, o sentido da turbulência composto a partir da sensação do vento seria insuficiente para atingir a essência do movimento da turbulência. Sua imaginação também não seria capaz de, sozinha, fazer a ascensão do conteúdo da sensação do vento espontaneamente dado aos seus olhos para o conteúdo essencial do movimento do vento em turbulência, pois, sendo a imaginação passiva a apenas combinar aspectos sensíveis espontaneamente dados, ela não seria capaz de acessar a essência sem a operação da dialética. Deste modo, ainda que van Gogh fizesse o uso de sua imaginação para compor sua tela, pelo poder que Platão atribui a tal capacidade, ela não o faria ir além do conteúdo das sensações, mas apenas retomar as propriedades daquilo que espontaneamente aparecem a seus olhos. Portanto, ainda que a sensação e a imaginação criem uma imagem, elas não seriam as responsáveis pela ascensão de tal sentido ao teor das Ideias Suprassensíveis, mas apenas a fornecer uma imagem sensível cujo conteúdo seria semelhante a de uma opinião que, por sua vez, necessitaria de uma operação dialética a ser operada exclusivamente pelo pensamento reflexivo. Nem a *sensação*, nem a imaginação poderiam formular alguma hipótese válida epistemologicamente.

Enfim, pelos moldes platônicos, o pintor que se engaja ao sentido imanente do movimento do vento por seus olhos e por sua imaginação seria incapaz de ascender à natureza do sentido da turbulência, não comporia um sentido homólogo e nem mesmo seria capaz de compor um sentido análogo ao do cientista ou do matemático. Pior ainda seria se tomarmos em consideração o fator de sua fragilidade psíquica no momento em que ele compôs sua tela *A Noite Estrelada*; portanto, nem na dupla (sensação e imaginação), menos ainda nesta tripla condição (controle da consciência) ele seria, de fato, capaz de formular algo válido.

CAPÍTULO 2 - PERCEPÇÃO E IMAGINAÇÃO SEGUNDO DESCARTES

Neste capítulo pretendemos analisar como Descartes concebe a expressão de algo com sentido, levando em conta o estatuto da percepção e da imaginação. A teoria cartesiana será de grande utilidade para pensar a crítica que Merleau-Ponty endereça à tradição.

Assim como Platão questionava como percebemos o semelhante e o dissemelhante, façamos ao filósofo moderno René Descartes a seguinte pergunta: Quem vê ou percebe? Seu posicionamento frente a essa questão pode ser identificado no livro *A Dióptrica*, onde afirma que "é a alma que vê, e não o olho"⁸².

Nós muito bem sabemos que é a alma que sente, e não o corpo: por que, se vê que quando ela se entretém por um êxtase ou forte contemplação, todo o corpo perdura sem sentir, ainda que hajam diversos objetos que o toquem⁸³.

Descartes aplica o conceito metafísico de alma, enquanto centro reflexivo humano, ligado a uma posição anatômica privilegiada, a "glândula pineal". Reservada a um 'cantinho' específico do corpo onde está o elo de ligação entre o corpo material e a mente, enquanto substância imaterial responsável pela reflexão:

A razão que me persuade de que a alma não pode estar, em todo o corpo, nenhum outro lugar, **exceto essa glândula**, onde exerce imediatamente suas funções é que considero que **todas as outras partes de nosso cérebro são duplas, assim como temos dois olhos, duas mãos, duas orelhas, enfim todos os órgãos de nossos sentido são duplos**; e que, dado que não temos senão um único e simples pensamento de uma mesma coisa ao mesmo tempo, **cumpra necessariamente que haja algum lugar onde as duas imagens que nos vêm pelos dois olhos**, onde as duas outras impressões que recebemos de um só objeto pelos duplos órgãos dos outros sentidos, **se possam reunir em uma antes que cheguem à alma**, a fim de que não lhe representem dois objetos de uma vez só. E **pode-se conceber facilmente que essas imagens ou outras impressões se reúnem nessa glândula**, por intermédio dos espíritos que preenchem as cavidades do cérebro, mas não há qualquer outro local no corpo onde possam assim unir-se, senão depois de reunidas nessa glândula⁸⁴.

Se é só na alma, em contato com o corpo na glândula pineal, que a visão obtida por cada um dos olhos ou o tato de cada uma das mãos se unem, então é ela a responsável por

⁸² « ... c'est l'âme qui voit, et non pas l'œil... »; Edição eletrônica de Jean-Marie Tremblay, *La Dioptrique*, Descartes (1637), 22 de fevereiro 2002. *Dióptrica* (Dióp.), 6º Discurso, Da Visão, pág. 51

⁸³ « On sait déjà assez que c'est l'âme qui sent, et non le corps: car on voit que, lorsqu'elle est divertie par une extase ou forte contemplation, tout le corps demeure sans sentiment, encore qu'il ait divers objets qui le touchent » *La Dioptrique*, (Diop.), 4º discurso, Dos sentidos em geral, pág. 29, DESCARTES : 1637, Jean-Marie Tremblay.

⁸⁴ Descartes, *As Paixões da Alma*, Artigo 32, grifos nossos, Os Pensadores: *Discurso do Método*, *As Paixões da Alma* e *Meditações*. Nova Cultural, 1996. Introdução: Gilles-Gaston Granger, notas e prefácio: Gérald Lebrun, Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior.

conduzir a bom efeito os órgãos dos sentidos que, por sua vez, são desligados entre si. O termo “*alma*” vem do francês “*âme*”, lembra o sentido usado em latim, “*anima*”, que, por sua vez, traduz a palavra grega “*anemos*”: vento, sopro divino. Assim, quando Descartes diz que é a alma que vê e não os olhos, não é no sentido de uma alma despreendida ou totalmente descolada de seu corpo, mas é no sentido da “alma no cérebro”⁸⁵. O local da alma (imaterial) numa cavidade específica do cérebro (material), denominada glândula pineal, onde supostamente o conteúdo dos nervos do corpo se encontrariam, é estratégica, pois, dali, ela está ligada, pelos nervos, a todo corpo⁸⁶. Descartes pode, assim, concebê-la em um ponto central de toda ligação dos órgãos que, por sua vez, são totalmente desligados entre si. O corpo, enquanto uma massa formada por duplos órgãos do corpo (dois olhos, dois ouvidos, duas mãos, etc.), sem prévia ligação entre seus nervos, é um mero conduto ou caminho passivo de transmissão de estímulos. Só através da atividade do espírito é possível unir todos os estímulos do corpo. Só ele é capaz de compor por meio deles uma significação unificada, uma experiência integrada. Portanto, enquanto os órgãos dos sentidos estão desligados entre si, a alma é a única responsável por atuar sobre o que se passa simultaneamente em todas as regiões de corpo que ela habita.

Tal ideia da passividade dos órgãos dos sentidos frente aos estímulos sensoriais é tamanha em Descartes que, no primeiro capítulo da *Dióptrica*, ele defende que não haveria distinção entre o estímulo sentido pela mão e aquele sentido pelo olho, pois quem tem consciência da percepção é o pensamento e não os órgãos do corpo. Ou seja, as propriedades que os estímulos sensoriais emanam das coisas e chegam às mãos e aos olhos são transferidos ao pensamento que os unifica e confere sentido. Os órgãos sensoriais seriam, assim, meros instrumentos passivos de transmissão de estímulos, semelhantes ao bastão do cego, que apenas passivamente transmite estímulos dos objetos ao corpo e, então, ao cérebro do

⁸⁵ «l'âme dans le cerveau», DESCARTES: 1637, (Diop.), 4º discurso, Dos sentidos em geral, pág. 29, Jean-Marie Tremblay, *Dioptrique*.

⁸⁶ Já no livro *As Paixões da Alma*, ele diz: “... a parte do corpo em que a alma exerce imediatamente as suas funções não é de modo algum o coração, **nem o cérebro todo**, mas somente a mais interior de suas partes, que é certa glândula muito pequena, situada no meio de sua substância, e de tal modo suspensa por cima do conduto por onde os espíritos de sua cavidades anteriores mantêm comunicação com os da posterior, que os menores movimentos que nela existem podem contribuir muito para modificar o curso desses espíritos, e, reciprocamente, as menores modificações sobrevém ao curso dos espíritos podem contribuir muito para alterar os movimentos dessa glândula” (Descartes, *As Paixões da Alma*, Artigo 31, Os Pensadores, 1996, grifos nosso). Tal mobilidade atribuída à glândula, em contraposição aos órgãos sensoriais, é demarcado pelo seu posicionamento privilegiado ao fim dos condutos superiores e inferiores e que possibilita um direcionamento mais atento às diversas partes duplas do corpo mesmo que à distância, sendo assim, o único ponto onde os dados adquiridos pelos duplos órgãos dos sentidos se uniriam em um mesmo e único lugar.

percepiante. Se é o espírito que unifica os dados sensíveis, não haveria diferença entre as propriedades emanadas pelas mãos ou pelos olhos do corpo com o objeto ou até mesmo pelo contato do corpo ao objeto através de um bastão, como acontece com o cego. Assim, o cego, usando a bengala para tatear as coisas, procede da mesma maneira como aquele que não é cego, pois aquilo que é conduzido das coisas ao bastão, às mãos e ao cérebro, teria propriedades percebidas pelo espírito semelhantes ao que foi emanado das coisas aos olhos. Assim, uma vez que quem unifica a percepção é o espírito e não o corpo, o bastão nas mãos, para o cego, e os olhos, para os que enxergam, recebem o mesmo tratamento, pois são reduzidos a meros receptores de estímulos. Com essa espécie de função unificadora atribuída exclusivamente ao espírito, ele torna-se o único capaz de apreender simultaneamente o sentido dado aos dois olhos, às duas mãos, aos dois ouvidos, às duas narinas, às diversas papilas gustativas, ou a qualquer outro instrumento (como o bastão, a luneta, etc.), reunindo os múltiplos dados do mundo que espontaneamente aparecem pelos órgãos dos sentidos, conjugando-os ou distinguindo-os entre si e conduzindo-os a uma única experiência.

Se a percepção depende da atividade exclusiva do espírito e não dos órgãos dos sentidos, Descartes aproxima-se de Platão⁸⁷, cujos órgãos dos sentidos seriam meros instrumentos especializados em apenas transmitir as propriedades das coisas. Assim, a expressão da capacidade de ver e de perceber, operada pelo pintor, depende de uma atividade autônoma que, por sua vez, é realizada pelo espírito, o único capaz de atuar sobre os órgãos sensoriais do corpo e constituir uma experiência integrada e una.

2.1 O DESCRÉDITO DOS SENTIDOS

O modelo de teoria que privilegia a sobreposição da alma sobre o corpo aparece em diversos livros de Descartes. Nas *Meditações*, Descartes esboça uma resposta diferente às bases da ciência de sua época (principalmente a da escolástica), que propunha um saber científico fundado na contemplação da natureza. Insatisfeito com a prática de uma pseudo-ciência, Descartes busca formular uma resposta séria ao que seria o conhecer e, conseqüentemente, altera o modo de entender a estrutura do sensível. Por esse motivo, ele já inicia suas *Meditações* considerando que “recebera muitas falsas opiniões como verdadeiras” por se basear no que era “duvidoso e incerto”, de modo que ele se vê obrigado a tentar

⁸⁷ Em Platão, o saber se torna resultado de uma análise privilegiada da alma, seja por si (Teet., 186a, Platão) ou através do corpo (Teet., 185e, Platão), e não *dele*.

“estabelecer algo de firme e de constante nas ciências” (*Meditações*, I, parágrafo 1, DESCARTES: (Med.) 1996⁸⁸). Para responder a tal problema, Descartes estabelece a dúvida hiperbólica como parte do método de busca da verdade. Tal método consiste em questionar todas as afirmações, sejam elas falsas ou verdadeiras, onde “o menor motivo de dúvida que eu nelas encontrar bastará para me levar a rejeitar todas”, permanecendo neste estado até que algo lhe pareça “certo e indubitável” (Med. I, 2.). Ora, segundo o autor, “os sentidos nos enganam às vezes, no que se refere às coisas pouco sensíveis e muito distantes⁸⁹” (Med. I, 4), pois há uma instabilidade atribuída a eles, que, por sua vez, é muito semelhante ao sensorialismo criticado por Platão no diálogo Teeteto: “se chamares a algo grande, também aparecerá pequeno, se chamares pesado, aparecerá também leve, e assim também todas as coisas, dado que nada é unidade, algo ou qualidade” (Teet., 2010, 152d).

Entretanto, mesmo que existam coisas relacionadas à sensibilidade que “não se pode razoavelmente duvidar⁹⁰” (Med. I, 4), pois que “o mais verdadeiro e seguro, aprendi-o dos sentidos ou pelos sentidos” (Med. I, 3), Descartes constata que, por vezes, eles enganam e, por esse motivo, até que se encontre uma via mais estável, os sentidos devem ser suspensos, já que se “experimentei algumas vezes que esses sentidos eram enganosos, e é de prudência nunca se fiar inteiramente em quem já nos enganou uma vez” (Med. I, 3). Pois, como se poderia ter certeza pelos sentidos de que eu não sou um louco, que experimento falsas sensações e as tomo como verdadeiras (Med. I, 4)?⁹¹ Mais ainda, se as coisas representadas no sono são muito semelhantes às que experiencio na vigília, como poderia ter certeza de que não estou sonhando agora (Med. I, 4-9)? O que me garante que eu não seja louco, tendo sensações que creio serem reais, mas que de fato não o são?

Para Descartes, uma vez que as informações recebidas pelos sentidos foram tidas como falíveis, os órgãos dos sentidos são as primeiras capacidades do homem que devem ser

⁸⁸ DESCARTES, René. *Discurso do Método, As Paixões da Alma e Meditações* (Med.). Edição Os Pensadores, Nova Cultural, 1996. Introdução: Gilles-Gaston Granger, notas e prefácio: Gérald Lebrun, Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior.

⁸⁹ Como quando “observei muitas vezes que torres, que de longe se me afiguravam redondas, de perto pareciam-me quadradas, e que colossos, erigidos sobre os mais altos cimos dessas torres, pareciam-me pequenas estátuas quando as olhava de baixo” (Med. VI, 12).

⁹⁰ A saber, “(...) por exemplo, que eu esteja aqui, sentado junto ao fogo, vestido com um chambre, tendo este papel entre as mãos e outras coisas desta natureza. E como poderia eu negar que estas mãos e este corpo sejam meus?” (Med. I, 4).

⁹¹ O louco é descrito por Descartes como aquele “...cujo cérebro está de tal modo perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bile que constantemente asseguram que são reis quando são muito pobres; que estão vestidos de ouro e de púrpura quando estão inteiramente nus; ou imaginam ser cântaros ou ter um corpo de vidro. Mas quê? São loucos e eu não seria menos extravagante se me guiasse por seus exemplos” (Med., I, parágrafo 4).

colocadas em xeque. Portanto, por prudência, até que se encontre um caminho estável para as ciências, a primeira meditação estabelece que os sentidos corpóreos sejam suspensos até que se encontre uma base sustentável por onde possa ser constituído um saber estável sobre algo.

2.1.1 Um suposto caminho mais seguro que os sentidos

Nem sempre os sentidos nos enganam, afirma Descartes. Mas há objetos muito detalhados, por terem muitas partes, razão pela qual costumamos errar, como “a Física, a Astronomia, a Medicina e todas as outras ciências dependentes da consideração das coisas compostas” (Med. I, 8). Entretanto,

a Aritmética, a Geometria e as outras ciências desta natureza, que não tratam senão de coisas muito simples e muito gerais, sem cuidarem muito em se elas existem ou não na natureza, contêm alguma coisa de certo e indubitável. Pois, quer que esteja acordado, quer esteja dormindo, dois mais três formarão sempre o número cinco e o quadrado nunca terá mais do que quatro lados; e não parece possível que verdades tão patentes possam ser suspeitas de algumas falsidades ou incerteza (Med., I, 8).

Isso significa que quando se lida com o movimento das coisas corpóreas (como o movimento de múltiplas partículas no ar, por exemplo), onde há toda uma gama diversa de propriedades, podemos facilmente nos enganar. Entretanto, quando a análise é operada pelo pensamento sobre os dados do corpo, ele pode reduzir as propriedades das coisas a cada uma de suas partes e, a partir da clareza de cada uma delas, obter segurança para entender o que é complexo. Portanto, um caminho mais seguro que os sentidos, seja na composição de um saber ou de sentido válido sobre algo, é construído pela redução e pelo isolamento do objeto a suas mais ínfimas partes, um processo que é totalmente conduzido pelo método de ir do simples ao composto⁹². A análise do pensamento, ao decompor o objeto da experiência a

⁹² A questão é como chegar a essa natureza simples, certas e indubitáveis, das coisas? Pois, havendo-as, pode-se ascender das simples às complexas, como em degraus, e assim, conseqüentemente, ascender do conhecimento simples aos mais complexos com sucesso. Mas, como decompor as complexas coisas corpóreas para chegar a tais partes mais simples? O método é a redução do objeto às condições do pensamento, como demonstram as quatro leis básicas do método cartesiano expostas no *Discurso do Método*. Resumo geral: 1) A evidência - duvidar incessantemente até que se tenha ideias claras e distintas sobre o assunto; 2) A análise decompositora - dividir o problema/assunto/objeto em um maior número de partes possível, simplificando-as até encontrar suas menores partes para que se possa ter um entendimento mais perfeito sobre o assunto geral; 3) A síntese reconstrutiva - conduzir a investigação dos problemas mais simples aos mais complexos; 4 - A enumeração e revisão - realizar enumerações e revisões, tenho em vista nada omitir.

Passos que ele expõe brevemente na parte II do *Discurso do Método* (página 78 da edição Os Pensadores, DESCARTES, Nova Cultural, 1996):

partir de suas partes, reduz o mesmo a uma somatória de elementos simples. Ora, o núcleo primordial de todo o sentido da percepção é ser um todo *sine parte*. Isso quer dizer que o método de análise é redutor e, portanto, incapaz de recuperar o sentido do mundo percebido sem convertê-lo em equivalentes racionais que distorcem e, conseqüentemente, corrompem a estrutura do dado.

Quando o pensamento reduz os objetos da experiência segundo o método de análise, isto é, quando ele torna as coisas complexas um feixe de propriedades singulares, obtém-se a impressão de evidência, pois, se o procedimento for bem efetuado, cada elemento simples satisfaz o princípio de clareza e distinção. Tal redução da percepção a um feixe de propriedades singulares, isto é, a redução das coisas complexas a um aglomerado de propriedades individuais através da análise do pensamento, é semelhante, por sua vez, à redução aos processos da matemática, como na composição de figuras geométricas, por exemplo⁹³. Ora, uma vez que as coisas corpóreas passam a poderem ser reduzidas às condições racionais do pensamento, elas deixam sua vida natural de funcionamento em um todo complexo e se tornam um objeto de propriedades mensuráveis, como na matemática. O mundo torna-se um objeto determinado, um aglomerado de dados que representa um fecho de propriedades em condições específicas, reduzido a uma figura analisável com propriedades determinadas, de quantidade e tamanho limitado. Se todas as coisas precisam ser reduzidas a figuras analisáveis, como quantidade e tamanho em um espaço específico, isso significa impor um dispositivo geométrico ao mundo, tal como disposto no plano cartesiano. Uma vez que os fenômenos do mundo são reduzidos a propriedades simples e geométricas, a expressão pictórica nos serve de exemplo. As xilogravuras de Albrecht Dürer (1471-1528) – que faleceu

“1) O primeiro era o de nunca acolher alguma coisa como verdadeira que eu não conhecesse evidentemente como tal; isto é, de evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e de nada incluir em meus juízos que não se apresentasse a meu espírito tão clara e distintamente, que eu não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida. 2) O segundo, o de dividir cada uma das dificuldades que eu examinasse em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las. 3) O terceiro, o de conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer para subir, pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos, e supondo mesmo uma ordem entre os que não se precedem naturalmente uns aos outros. 4) E o último, o de fazer em toda parte enumerações tão completas e revisões tão gerais, que eu tivesse a certeza de nada omitir”.

⁹³ “Desse gênero de coisas é a natureza corpórea em geral, e sua extensão; juntamente com a figura das coisas extensas, sua quantidade ou grandeza, e seu número; como também o lugar em que estão, o tempo que mede sua duração e outras coisas semelhantes” (Med. I, 7). Elas “(figuras, quantidade, espaço, tempo) são o objeto da Matemática”, como aponta Bento Prado Jr. na nota 1 do parágrafo 7 deste trecho citado; a indubitabilidade das coisas simples serve, aqui, para mostrar que há um terreno estável acerca das coisas corpóreas, que servirão de base à matemática e à geometria analítica a ser desenvolvida por Descartes; donde do primeiro degrau, havendo a primeira certeza sobre elas, pode-se elevar das coisas mais simples e indubitáveis às coisas mais complexas, inaugurando assim, toda uma cadeia de ‘verdades’ e uma matemática de redução das complexas coisas materiais.

60 anos antes do nascimento de Descartes -, como *Homem desenhando um alaúde* e *Der Zeichner des liegenden Weibes*⁹⁴, apresentam o plano pictórico a partir de uma estrutura plana milimetricamente quantificada, semelhante ao plano cartesiano. Os pintores realistas também fizeram o uso de tais técnicas, como apresentam as pinturas do pintor realista Jean François Millet (1814-1875), que fora muito admirado por van Gogh e que, além de fazer o uso da geometria em seus trabalhos, diluía as tintas na paleta antes de levá-las à tela.

Entretanto, van Gogh, na tela que visamos, não geometriza a experiência estética, como podemos observar pela falta de um desenho prévio à tinta. E, mais ainda, ele não dilui as cores na paleta antes de aplicá-las à tela, mas faz um jogo de combinação entre os contrastes das cores e as cores complementares de forma a provocar o efeito de movimento.

2.1.2 A radicalização do método

Se as regras do pensamento que seguem o modelo matemático possibilitam um caminho estável para reduzir o mundo e assim chegar à verdade, de onde vem o erro? Ora, entre várias razões que poderiam explicar o erro, Descartes, como se sabe, radicaliza a dúvida, recorrendo ao grande embusteiro: “... pode ocorrer que Deus tenha desejado que eu me engane todas as vezes em que faço a adição de dois mais três, ou em que enumero os lados de um quadrado” (Med. I, 9,). Seria meu erro causado pela ilusão de um Deus enganador (Med. I, 9), ou ainda, de um Gênio maligno (Med., I, 12), “não menos ardiloso e enganador do que poderoso, que empregou toda sua indústria em enganar-me” (*Ibid.*) quando faço operações cotidianas ou matemáticas? Com a possibilidade do Deus enganador ou do Gênio Maligno associados à falibilidade dos órgãos sensoriais que o obrigou a ‘desligar os sentidos’, a dúvida cartesiana deixa de ser uma dúvida comum e se torna hiperbólica, isto é, generalizada. Além da dúvida hiperbólica colocar em xeque todo o saber composto pela tradição, como o saber da existência das coisas materiais que espontaneamente me aparecem aos sentidos, Descartes examina a possibilidade da matemática e até da existência e da bondade de Deus. Por consequência, ao fim da primeira meditação, nada resta, a não ser o posicionamento generalizado da dúvida. A dúvida se coloca como um enigma, um mistério, que traz amarrado a si a impossibilidade de conhecer a verdade.

Descartes inicia a segunda meditação sem possuir qualquer certeza, tendo apenas o posicionamento da dúvida como motor. Ainda que tudo seja dubitável, a dúvida lhe abre a

⁹⁴ Homem desenhando um alaúde e Der Zeichner des liegenden Weibes :

algo certo e indubitável: aquele que duvida tem a certeza de existir. Propõe, enquanto homem que duvida, a proposição “*eu sou, eu existo*” como sendo inabalável. Tal proposição, “*eu sou, eu existo*”, “é necessariamente verdadeira todas as vezes que a enuncio ou que a concebo em meu espírito” (Med. II, 4). Tal conclusão sustenta que, enquanto se duvida, se pensa, há então algo que não se pode duvidar, a saber, que o *eu*, que duvida, existe, ao menos enquanto afirma-se como tal. Assim, através desse posicionamento reflexivo desenvolvido a partir da radicalização da dúvida, a primeira evidência clara e distinta que Descartes conquista é que, enquanto penso, o “*eu sou*” é algo mais evidente que o emaranhado de sentimentos associados ao corpo e, conseqüentemente, que os demais objetos ao mundo. A partir desta primeira certeza, ele buscará saber o que constitui a essência ou a natureza deste que duvida.

2.1.3 Sobre a natureza do cogito

Em um primeiro momento, Descartes afirma que, enquanto *res cogitans*, isto é, *coisa pensante*, ele é, de modo geral, “uma coisa que duvida, que concebe, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que imagina e também sente” (Med. II, 4). Deste modo, sentir, imaginar e querer fazem parte do pensamento. Isto significa que, além de tais capacidades servirem para complementarem a minha capacidade de pensar e a existência dessa coisa que pensa, elas ajudam a dar validade à primeira verdade – a saber, a certeza da própria existência (“*eu sou, eu existo*” (*Ibid.*)). Mesmo iludido por alguma sensação, alguma imaginação ou por alguma vontade, ainda sou algo, ou seja, mesmo que esteja sendo enganado, o *cogito* garante a veracidade da natureza pensante.

Entretanto, quando uma experiência corporal ou sensível é colocada frente às análises formuladas pelo espírito, temos um encaminhamento totalmente diferente. Enquanto a imaginação propõe a fantasia de que a essência do homem é “rara e sutil, como um vento, uma flama ou um ar muito tênue” (Med. II, 6), por outro lado, o pensamento concebe a essência do homem como sendo algo totalmente distinto do corpo:

(...) não sou um ar tênue e penetrante, disseminado por todos esses membros; não sou um vento, um sopro, um vapor, nem algo que posso fingir e imaginar, posto que supus que tudo isso não era nada e que, sem mudar essa suposição, verifico que não deixo de estar seguro de que sou alguma coisa (*Med. II, 7*).

Ou seja, mesmo que sentir, imaginar e querer contribuam, num primeiro momento, para conquistar a certeza de que sou algo, tais faculdades se mostram apenas como anexos que participam extensivamente da minha essência, que é ser “uma coisa que pensa, isto é, um espírito, um entendimento ou uma razão” (Med. II, 7). Portanto, tais capacidades (sentir,

imaginar e querer) não participam efetivamente da constituição de minha essência. Ou seja, sentir, querer e imaginar estão ligados ao homem, mas não compõem essencialmente a natureza humana, são capacidades do homem, mas reduzidas à existência do corpo, pois, ainda que eu não as usasse, continuo sendo algo, a saber, um ser pensante. Portanto, o núcleo da essência e da realização da existência humana é ser um espírito pensante (*res cogitans*), e não um ente que sente, imagina e deseja. Pensamento e corpo passam, então, a ser concebidos como naturezas que se reportam a conteúdos substancialmente distintos. De modo que a conclusão de Descartes é a de que “nada há que me seja mais fácil de conhecer do que meu espírito” (Med. II, 18). O homem cartesiano, ao fim da segunda meditação, em sua natureza pensante, não é substancialmente algo que sente, que deseja ou que imagina, mas algo que pensa, capaz de atuar de modo independente de seu corpo e do mundo que habita, cujo atributo principal não é sentir, querer ou imaginar. Temos assim a clara distinção da estrutura humana como a composição de duas substâncias totalmente distintas e independentes. De uma lado, a substância pensante, *Res cogitans*, que é um espírito imaterial e indivisível, responsável por pensar e conhecer, que pode atuar de modo independente, e que é mais evidente e por isso mais fácil de ser conhecido que a substância extensa, de outro, a *Res extensa* que, por sua vez, não pode atuar de modo independente, e sempre está relacionada aos órgãos do corpo e à multiplicidade sensível.

Este tema será retomado na sexta meditação, onde ele criticará a concepção platônica da justaposição da alma relacionando-se com o corpo como que em um veículo. É o que mostram a sensação da dor, da fome, da sede e das paixões, por exemplo; elas evidenciam que a mente humana está unida ao seu corpo, “conjugado muito estreitamente e de tal modo confundido e misturado, que componho com ele um único todo” (Med., VI, 24). Entretanto, ainda que eles não estejam em uma relação de justaposição, mantém-se a distinção real entre alma e corpo. De um lado, a alma é autônoma e capaz de atuar sobre o corpo, de outro, o corpo, como um aglomerado de massa totalmente passiva ao sensorio e que não porta “de modo nenhum qualquer inteligência” (Med., VI, 19). Isso significa que, enquanto a alma pode atuar sobre o corpo, pensando e refletindo em busca de uma unidade superior, o corpo seria uma capacidade passiva e sem forma alguma de inteligência, incapaz de uma atuação autônoma frente a propriedades que lhes são espontaneamente dadas pelo mundo sensível. O homem, na visão de Descartes, portanto, ainda que seja a união indissociável de corpo e espírito, é um composto de substâncias opostas entre si.

Se a sensibilidade corporal não é digna do pensamento que pode, apenas ele, aceder ao saber, cabe perguntar pelo estatuto da imaginação em Descartes.

2.2 A IMAGINAÇÃO NA VI E NA II MEDITAÇÃO

A análise acerca da possibilidade de existência das coisas materiais só é retomada por Descartes na Sexta Meditação, “*Da Existência das Coisas Materiais e da Distinção Real entre a Alma e o Corpo do Homem*”. Ali, a imaginação toma um papel fundamental para pensar a existência das coisas materiais, pois ele reconhece sobre elas que: “já sei que as pode haver, na medida em que são consideradas como objeto das demonstrações de Geometria, visto que, dessa maneira, eu as concebo mui clara e distintamente”. Ora, a faculdade de imaginar está ligada às aparências, pois ela pode fazer a imagem de algo aparecer mesmo sem a sua presença efetiva aos órgãos dos sentidos. Deste modo, a imaginação possui um papel importante na sexta meditação, que é dar ao pensamento, que lida apenas com formas e as regras puras do entendimento, as condições da sensibilidade e a imagem de coisas que existem na realidade⁹⁵. Haveria algum poder de concepção associado a ela? Uma vez que os sentidos já foram rejeitados, no que diz respeito ao plano epistemológico, acontece o mesmo com a imaginação? Reconhecida como “uma aplicação da faculdade que conhece ao corpo” (Med., VI, 1), há uma possibilidade de que imaginação possa operar o conhecimento sensível? Em outras palavras, sem o uso extensivo do pensamento reflexivo, cujas faculdades operam a clareza e a distinção sobre os objetos, é possível, apenas pela imaginação, produzir um saber válido sobre o mundo? Eis o poder de atuação da imaginação na concepção de figuras geométricas:

Quando quero pensar em um quiliógono, concebo na verdade que é uma figura composta de mil lados tão facilmente quanto concebo que um triângulo é uma figura composta de apenas três lados; mas não posso imaginar os mil lados de um quiliógono como faço com os três lados de um triângulo, nem, por assim dizer, vê-los como presentes com os olhos de meu espírito. E conquanto segundo o costume que tenho de me servir sempre de minha imaginação, quando penso nas coisas corpóreas, ocorra que, concebendo um quiliógono, eu me represente confusamente alguma figura, é, todavia, evidente que essa figura não é um quiliógono, posto que em nada difere daquela que me representaria se pensasse em um miriógono, ou em qualquer outra figura de muitos lados; e que ela não serve, de maneira alguma, para descobrir as propriedades que estabelecem a diferença entre o quiliógono e os demais polígonos (Med., VI, 2).

⁹⁵ “... a faculdade de imaginar, que existe em mim e da qual vejo por experiência que me sirvo quando me aplico à consideração das coisas materiais, é capaz de me persuadir da existência delas: pois, quando considero atentamente o que é a imaginação, verifico que ela nada mais é que uma aplicação da faculdade que conhece ao corpo que lhe é intimamente presente e, portanto, que existe” (Med., VI, 1).

Para Descartes, enquanto a imaginação pode fazer aparecer uma imagem sensível ao pensamento, por outro lado, o espírito, ao articular apenas regras puras do pensamento (isolado dos aspectos da sensibilidade), não pode. Mais ainda, sendo deste modo, quando o espírito atua sozinho, na pura intelecção, ele pode facilmente (e sem limitação alguma da sensibilidade) conceber o que uma determinada figura é, seja a de um triângulo (com seus três lados), quiliógono (com seus mil lados) ou até de um miriágono (com seus dez mil lados). Entretanto, quando usamos a imaginação para compor imagens sensíveis, ela pode confundir-se quando, por exemplo, não distingue totalmente forma do quiliógono da forma do miriágono. Tais figuras imaginadas não atentam a todos os elementos da figura, de modo que a imagem de um quiliógono produzida pela imaginação dificilmente se distinguiria da imagem de um miriágono. Portanto, a figura que a imaginação produz “não serve, de maneira alguma, para descobrir as propriedades de algo” (*Ibid.*).

Quando se trata de considerar um pentágono, é bem verdade que posso conceber sua figura, assim como a do quiliógono, sem o auxílio da imaginação; mas posso também imaginá-la aplicando a atenção de meu espírito a cada um de seus cinco lados e, ao mesmo tempo, à área ou ao espaço que eles encerram. Assim, conheço claramente que tenho necessidade de particular contenção de espírito para imaginar, da qual não me sirvo absolutamente para conceber; e esta particular contenção de espírito mostra evidentemente a diferença que há entre a imaginação e a intelecção ou concepção pura (Med., VI, 3).

Há uma drástica distinção entre o sentido que o imaginar pode formular, conceber e expressar, de um lado, e o que pode o puro pensar, de outro; assim, conseqüentemente, uma drástica distinção entre imaginar e conceber. Enquanto o entendimento não encontra nenhum impedimento quando busca pensar as mínimas propriedades de algo, seja um triângulo, um pentágono, um quiliógono ou até mesmo um miriágono, a imaginação, por outro lado, encontra limites numéricos e espaciais bem definidos. Ora, a conclusão é que a imaginação não possui autonomia para a composição de um saber válido, pois apenas o pensamento, ao dispensar os limites da sensibilidade, pode atuar livremente sobre toda a multiplicidade de dados que se apresentam, reduzi-los a suas partes mais simples e, separando-as, dar-lhes um sentido indubitável. Deste modo, Descartes dá a cada faculdade um modo de atuação específico:

pensar difere somente da pura intelecção no fato de que o espírito, concebendo, volta-se de alguma forma para si mesmo e considera algumas das ideias que ele tem em si; mas, imaginando, ele se volta para o corpo e considera nele algo de conforme à ideia que formou de si mesmo ou que recebeu pelos sentidos (Med., VI, 4).

Enquanto a imaginação sempre retomar as aparências sentidas pelo corpo para compor algo, ela estará condenada a permanecer passiva em relação ao que espontaneamente aparece.

Ou seja, diante da espontaneidade sensível, ela não consegue produzir uma síntese ou uma unificação da multiplicidade. Por outro lado, o pensamento pode sobrevoar a multiplicidade, desconstruir o mundo das aparências em seu aspecto complexo e dar-lhe unidade. Portanto, ainda que a imaginação possa auxiliar a compor imagens que ajudam o entendimento de algo, imaginar e conceber, em Descartes, representam duas faculdades de naturezas substancialmente distintas, com modos de atuação e poder de constituição específicos. Enfim, de um lado, a faculdade de poder ilimitado que atua sobre a sensibilidade (isto é, o espírito/pensamento) que lida com a formulação e a concepção de ideias e conceitos puros; de outro lado, faculdades integradas à minha natureza (isto é, as faculdades corpóreas como a imaginação e a sensação) ⁹⁶ que apenas auxiliam (passivamente) o entendimento representando conceitos já existentes ao aplicar a eles a condição da sensibilidade.

Ou seja, o uso da imaginação, para que seja conduzido a bom termo, pressupõe o exercício articulado com o entendimento. O pintor não pode, sem o pleno exercício de suas faculdades mentais, apenas pela imaginação, constituir uma imagem válida sobre o mundo. E isso é assim nos dois sentidos da ação imaginativa como Descartes a concebe. Em nenhum deles a imaginação poderia compor uma imagem sem a condução de um conceito formulado pelo pensamento. De um lado, um modo mais simples de a conceber, pensando-a como passiva, onde imaginar “nada mais é do que **contemplar** uma figura ou uma imagem de uma coisa corporal” (Med., II, 8, grifos nosso); ou seja, quando a imaginação apenas retoma a imagem de uma experiência vivida. De outro lado, podemos pensar a imaginação com poder criativo, como quando ela cria uma imagem sensível de algo que existia apenas enquanto regra pura do pensamento, como a imagem de um triângulo, por exemplo. Entretanto, “quando imagino um triângulo, não o concebo apenas como uma figura composta e determinada por três linhas, mas, além disso, **considero** essas três linhas como presentes **pela força e aplicação interior de meu espírito**; e é propriamente isso que chamo imaginar” (Med., VI, 2, grifos nossos). Ou seja, ainda que a imaginação componha uma imagem cujo sentido pode ser útil ao entendimento, ainda assim não é ela que produz o conhecimento de algo, mas a força e a aplicação do espírito. Assim, ainda que a imaginação crie uma imagem e possa ajudar a demonstrar uma regra do pensamento puro, ela continua a ser passiva, isto é,

⁹⁶ A distinção de força entre as capacidades gera, mais à frente no parágrafo 17 da sexta meditação, uma distinção real entre a natureza e as capacidades da alma e do corpo; onde a primeira “é inteira e verdadeiramente distinta de meu corpo e que ela pode ser ou existir sem ele”.

não atua autonomamente na formulação ou concepção do conceito de algo e por isso só é válida quando auxilia o entendimento a aplicar uma regra já existente.

Tal incapacidade de concepção da imaginação de algo uno a partir da multiplicidade de dados sensíveis é evidenciado no exemplo da cera, exposto no fim da segunda meditação. Sendo que a cera apresenta inúmeras deformações em seus aspectos sensíveis quando está perto e longe do fogo (tanto em seu odor, como em sua cor, figura, grandeza, estado físico e som (Med. II, 11-12)), Descartes pergunta, como chegamos à unidade da cera depois de tantas metamorfoses. Como dizemos: ‘eis a cera’, depois de modificada em sua aparência? Para isso, se faz necessário uma faculdade autônoma, capaz de dar unidade à multiplicidade de propriedades que se modificaram depois do aquecimento da cera pelo fogo. Sendo que os olhos e os sentidos, de modo geral, já nos primeiros passos da dúvida foram desqualificados, ele analisa se poderia ser usado a imaginação – enquanto capacidade associada à aparência mas não totalmente limitada a ela – para o auxiliar na concepção de cera. Para isso, a imaginação precisaria mostrar que pode atuar de modo autônomo, dando unidade à multiplicidade de dados sensíveis que lhe aparecem, combinando-os em um mesmo sentido. Ao analisar a cera, entretanto, a imaginação parece se limitar passivamente ao que espontaneamente lhe é dado pela sensação e, assim, ela sempre retoma as sensações sem unidade, de modo a perder a identidade do objeto neste movimento. Descartes conclui que o conteúdo que constitui a identidade da cera, mesmo sendo algo extenso, está em sua ideia e não na sua imagem e seus aspectos sensíveis que, por sua vez, são todos corruptíveis e se apresentam de modos contraditórios entre si.

Assim, só posso saber que tal objeto é uma cera pelo pensamento que, por si só, identifica diferentes dados que pertencem a um mesmo objeto ao agrupar a multiplicidade de propriedades em uma unidade, e não pela capacidade de imaginar ou de sentir o que espontaneamente me é dado pela aparência. Tanto é assim que Descartes conclui o seguinte: “não poderia mesmo conceber pela imaginação o que é essa cera” (Med. II 13), isto é, “essa concepção que tenho de cera não se realiza através da minha faculdade de imaginar” (Med. II, 12), mas, pelo contrário, “somente meu entendimento é quem o concebe” (Med. II 13).

Conceber que a multiplicidade de propriedades sensíveis pertencem a um mesmo pedaço de cera é um ato autônomo do pensamento a atuar sobre a multiplicidade que espontaneamente é dada pela aparência. Sendo assim, a imaginação e o sentir se mostram como capacidades passivas que não garantem o conhecimento de algo. Conceber se torna, portanto, um ato exclusivo do pensamento que pode produzir o sentido de algo, distinguindo e agrupando de modo associativo e analítico o que aparece. De modo que, por fim, ele conclui

que, “só concebemos os corpos pela faculdade de entender em nós existente e não pela imaginação nem pelos sentidos, e que não os conhecemos pelo fato de os ver ou de tocá-los, mas somente por os conceber pelo pensamento” (Med. II 18).

Ainda que a imaginação possa criar imagens que auxiliem na demonstração racional de algo e, portanto, na concepção de imagens geométricas, trata-se, ainda, de uma interpretação semelhante a que já encontramos em Platão. Pois nem a sensação, nem a imaginação se mostram como capacidades ativas e, por isso, são capacidades que não conseguem, sem a colaboração de uma ordem “superior”, seja pelo intermédio da alma (Platão), seja pelo intermédio do espírito (Descartes), produzir sínteses válidas sobre algo. Sem a ação do pensamento, que tem o poder exclusivo de atuar de modo autônomo e produtivo, o sentir e o imaginar não produzem frutos sobre a árvore do conhecimento, pois são concebidas como capacidades passivas ao que espontaneamente é dado e limitadas a um papel secundário em relação ao pensamento.

Não sendo o sentir dos olhos e nem a criação da imaginação capazes de compor ou expressar uma concepção clara e distinta de algo (seja de um triângulo, pentágono, quiliógono ou miriágono, ou até mesmo do conceito ou da ideia de cera), nesta estrutura, van Gogh não seria capaz de chegar ou de expressar o sentido da complexa dança que o movimento das partículas fazem em um fluido em movimento. Pelo sentir e pela imaginação não se poderia predizer o conteúdo de um sentido que ainda não fora formulado pela ciência, como defende o artigo *Luminescência Turbulenta nas Exaltadas Pinturas de van Gogh*⁹⁷, menos ainda em um período de forte exaltação psicótica.

O homem que sente e imagina estaria, como o louco, como aquele que sonha, desprovido de possibilidade de unificar as aparências a partir de uma síntese imaginativa. Esta é a razão pela qual, nas *Regras para a Orientação do Espírito*, Descartes afirma a distância entre o conhecimento científico e imaginação artística, que usa a sensibilidade e, portanto, só é verdadeira sob a mediação do entendimento⁹⁸.

⁹⁷ *Turbulent Luminance in Impassioned van Gogh Paintings*, J. L. Aragón, et al., 2008, *Ibid.*

⁹⁸ Vide *Regras para a direção do espírito*:

Regra 1: “Os estudos devem ter por meta dar ao espírito uma direção que lhe permita formular juízos sólidos e verdadeiros sobre tudo que se lhe apresenta.

Os homens tem por hábito, em todos os casos em que reconhecem alguma semelhança entre duas coisas, julgar duas a um só tempo, mesmo no ponto em que ela diferem, aplicando-lhes o que reconheceram como verdadeiro de uma delas. É assim que fazem más aproximações entre as ciências, que são inteiramente baseadas no conhecimento intelectual, e as artes, que exigem certa disposição do corpo”. Descartes, *Regras para a Orientação do Espírito*, tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão, Martins Fontes, 2007.

CAPÍTULO 3 – Percepção e imaginação segundo Merleau-Ponty

A tradição filosófica atribui, como vimos, uma autonomia para a alma (Platão) ou para o espírito (Descartes), ao passo que o corpo está reduzido à passividade de sentir. Frente a tal posicionamento, examinaremos a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, a quem a matéria e o espírito, o real e o imaginário se interpenetram de maneira consubstancial. Merleau-Ponty propõe uma alternativa às divisões clássicas que dispunham, de um lado, a alma (Platão) ou o espírito (Descartes), de outro, o corpo. Para o filósofo, sentir e imaginar não são capacidades absolutamente passivas em relação aos acontecimentos significantes do mundo. Mais ainda, ele critica os pressupostos filosóficos segundo os quais o pensamento é autônomo e independente, sendo o único apto a compor um sentido verdadeiro ao atuar sobre o sensível. Para efeito desta nova visada, não dualista, Merleau-Ponty mobiliza um novo vocabulário que revoga os conceitos da tradição. A marca deste novo vocabulário, como veremos a seguir, gira em torno da noção ambígua de “impregnação” (*empiètement*).

Se Platão e Descartes dispunham a supremacia da alma sobre o corpo, do pensamento sobre o sentir e sobre o imaginar, é porque o homem era tomado como um composto cujas partes substancialmente opostas estavam apenas combinadas entre si. Contra o dualismo, Merleau-Ponty passa a falar de novos conceitos, como *corpo próprio*, no primeiro momento, *carne* e *quiasma*, no segundo, com o intuito de evidenciar uma relação de indivisão entre o corporal e o psíquico. Ele articula metáforas e conceitos que evidenciam tal impregnação, como a ideia de *entrelaçamento*, *pregnância*, *enovelamento*, *reversibilidade*, *imbricação*, *cruzamento*, *estofamento*, *nervura*, *espessura*, *invaginação*, *profundidade*, etc. Tem o intuito de estabelecer uma indissociação entre a consciência que vê e o mundo que é visto; o pensamento racional e o sentir corporal; o real e o imaginário; o constituinte e o constituído; o sujeito e o objeto. Ou seja, contra a redução do ser à pura interioridade (subjetividade) ou à pura exterioridade (objetividade), Merleau-Ponty evidencia o ‘pré-reflexivo e pré-subjetivo/objetivo’ (VI, 2014, pág. 138⁹⁹), o “*Ser Bruto ou Selvagem*” (VI, 2014, pág. 103), “não-depurado, ‘vertical’” (VI, 2014, pág. 191), “*Ser de indivisão*” (VI, 2014, pág. 202), de ‘promiscuidade’ (VI, 2014, pág. 214). Assim, no lugar da metafísica articulada por um olhar racional sobre o sensível, que age em nome de uma aproximação conceitual ou de posse intelectual sobre o vivido, Merleau-Ponty procura uma ontologia do contato, *ontologie du dedans*, cujo fundamento é o *Ser Bruto, Selvagem*, um ser de indivisão, anterior a qualquer

⁹⁹ *O visível e o invisível*, Perspectiva (VI) 2014.

segregação. Aqui aparecerá termos como “ontologia do visível” (VI, 2014, pág. 136), “Ontologia do ser bruto – e do lógos” (VI, 2014, pág. 164), “Ontologia do interno” (VI, 2014, pág. 216), Endo-ontologia (VI, 2014, pág. 208), intra-ontologia (VI, 2014, pág. 208), conceitos que servem para evidenciar o contato originário e primordial do corpo com o mundo concreto.

É o que diz Marilena Chauí na introdução ao volume de Merleau-Ponty da coleção Os Pensadores: refletir, agora, é um ato que “deve voltar às origens da própria reflexão e descobrir o seu solo anterior à atividade reflexiva e responsável por ela. Essa região é o "lógos do mundo estético", isto é, do mundo sensível, unidade indivisa do corpo e das coisas, unidade que desconhece a ruptura reflexiva entre sujeito e objeto” (MERLEAU-PONTY: 1984, Abril Cultural, São Paulo, p.VIII). Temos aqui a consciência corpórea, nem subjetiva, nem objetiva, do lógos indiviso do mundo estético, pensamento por aderência ou por contato com o mundo que não dominamos, mas, antes de tudo, pertencemos. Assim, o pensamento não é mais constituído por um olhar espiritual que inaugura algo totalmente novo em um local totalmente distinto, mas, antes disso, ele é formado em uma relação onde o sujeito nem sempre tem a chave ou a segurança prévia do que está pensando. Portanto, não temos mais um ato puro ou um ato *do* entendimento, como que partindo unicamente dele, mas *a latência sensível, ambígua e aberta ao futuro*, onde a reflexão, indivisa com o corpo, brota desse contato com o mundo. É portanto pensamento *do* mundo, via de acesso inseparável aos paradoxos que definem o olhar: importa menos como eu chego às coisas do que elas mesmas como atingem o olhar. O “sentimento *do* mundo” está em que, emprestando meu corpo ao mundo, o mundo se sente por mim — com a permissão do encontro cacofônico. Se eu não o sinto, mas se ele sente através de mim, é porque toma de empréstimo meu corpo destituído de subjetividade, isto é, poder de autogênese, porque generaliza a experiência do outro (também destituído), porque fala em nome próprio. Ser no mundo, consciência perceptiva, lógica encarnada, lógos do mundo estético, apontam para a reforma das categorias da filosofia moderna, segundo a qual se estabelece o a priori da correlação sujeito / objeto. Ser Selvagem, Ser Bruto, de resto, apontam para uma zona prévia às clivagens do entendimento, razão pela qual Merleau-Ponty fala de “charneira”, “quiasma”, “imbricação”.

É importante deixar claro que, apesar de Merleau-Ponty focar-se na experiência corpórea, ele não quer se colocar na contrapartida oposta e privilegiar o corpo, os sentidos, o olho, etc, frente o intelecto, mas, ao contrário, fundar um novo tipo de razão, marcada por categorias existenciais e encarnadas. Agora, o homem “não é a junção de suas partes umas às outras - nem, aliás, a descida de um autômato de um espírito vindo de alhures” (*O Olho e o*

Espírito, MERLEAU-PONTY, CosacNafy, (OE), 2013, p. 20). Diferente disso, para ele, “um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não mais cessará de queimar” (*ibid*). Ou seja, agora, o inteligível deve ser pensado como uma profundidade que decorre do sensível em sua própria estrutura. O homem não surge a partir de um sopro espiritual que encarna um corpo que lhe é totalmente distinto ou independente. Sendo assim, a consciência passa a ser pensada como indissociável do sentir e a compor com o mundo um fenômeno de reversibilidade onde não se pode mais distinguir totalmente aquele que vê e aquilo que é visto, nem o que toca e o que é tocado.

De acordo com Anne-Marie Roviello, em *As aberturas do Sentido / Les Écartes du sens* (1992), a relação corpórea-intelectual passa estar em uma relação tão emaranhada que:

(...) nosso acesso à verdade ocorre pela condição da percepção de ideias e estas são análogas à percepção das coisas. Merleau-Ponty define assim seu projeto de pensamento do mundo das ideias: substituir as noções de conceito, ideia, espírito, representação, pelas noções de dimensões, articulações, nível, chaneiras, pivôs, configuração, ... como crítica da significação positiva (diferenças de significações), a significação como abertura¹⁰⁰.

A *abertura (dehiscence)* às significações é um termo escolhido por Merleau-Ponty cujo sentido retoma uma imagem da botânica. Tal *dehiscence* remete à abertura espontânea das próprias plantas quando estão maduras, como quando um vegetal, uma fruta, uma antera ou um esporângio, ao se *abrirem*, liberam seu conteúdo. Assim, a significação não seria mais como a fundação de algo positivo que nasce pela operação de um ato privilegiado do espírito sobre as coisas, mas como algo continuado, onde a significação floresce de dentro do próprio mundo percebido. Deste modo, a significação abandona sua aura alvejada, luz natural, como se fosse um sentido evidente ao mundo e se torna a abertura a um sentido inesgotável.

Merleau-Ponty estudou a fundo livros de Descartes, como *Meditações*, *Regras para a Condução do Espírito* e *Discurso do Método*. Quando analisa *A Dióptrica*, em *O Olho e o*

¹⁰⁰ « ... notre accès à la vérité a pour condition les conditions de la perception de idées, et celles-ci sont analogues à celle de la perception des choses. Merleau-Ponty définit ainsi son projet de pensée du monde des idées : « remplacer les notions de concepts, idée, esprit, représentation par les notions de dimensions, articulations, niveau, charnières, pivots, configuration [...] critique de la signification positive (différences de significations), la signification comme écart » (*Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, pág. 277), citação de Anne-Marie Roviello, *Les Écartes du sens*, pág. 163. In : *Merleau-Ponty phénoménologie et expériences* 1992.

Espírito, reconhece o distanciamento entre aquele que olha e o mundo observado, o que fica bem visível na seguinte afirmação:

Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um "exterior" do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é uma carne. A sua "imagem" no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se nela se reconhece, se considera "semelhante", é seu pensamento que tece essa ligação, a imagem especular nada é *dele*. (OE, 2013, p. 29).

Qual é o prejuízo do sensível, sugerido pela citação acima? Para Merleau-Ponty, não é o pensamento que, descolado do corpo, comanda os estímulos dos órgãos dos sentidos a uma unidade que ocorre depois, através dele. Esta unidade, antes de ser dada ao entendimento, já é vivenciada, isto é, sentida de maneira latente. A consciência humana não viria mais de outro lugar até um corpo que lhe é substancialmente diferente, mas está presente no sensível. O 'espírito' é, assim, de tal modo indissociável do corpo, ao ponto de fazer com que a aparição que vejo ao espelho não seja passiva, muito pelo contrário: "O fantasma do espelho puxa para fora de minha carne, e ao mesmo tempo todo invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo" (OE, 2013, pág.27). É o que o termo corpo próprio demarca: a deflagração do corpo em um campo fenomenal, algo que não é apenas uma massa passiva, mas ambígua, simultaneamente ativa e passiva, onde não temos mais um sujeito que observa o mundo de fora a partir de uma consciência absoluta e constituinte, nem, tampouco, um mundo irretocável, objetivamente dado, sem transcendência¹⁰¹. A existência do corpo próprio é pensada a partir do mundo ao mesmo tempo imanente e transcendente. Ele se torna mais do que um corpo fisiológico, um aglomerado de átomos, para se tornar um "corpo virtual que desloca o corpo real" (FP 1999, pág. 337) em uma confluência indivisa onde "meu corpo efetivo vem coincidir com o corpo virtual" (*Ibid.*), unindo indissociavelmente o lugar onde *eu* estou e o *mundo* que aparece. Assim, o eu não é uma subjetividade pura, independente de seu corpo e do mundo, mas está no mundo em uma pulsação impessoal e anônima, unida intersubjetivamente a outrem. Sendo que o corpo passa a ser pensado como um "espírito cativo ou natural" (FP, 1999, pág. 342), ele não é mais pensado como um corpo "momentâneo que é o instrumento de minhas escolhas pessoais e se fixa em tal ou tal mundo, mas o sistema de

¹⁰¹ Vide a noção de corpo próprio contida na página 269 do livro *Fenomenologia da Percepção*, (FP), Maurice Merleau-Ponty, Martins Fontes, São Paulo, 1999.

"funções" anônimas que envolvem qualquer fixação particular em um projeto geral" (*Ibid*, grifos nossos).

3.1 O PENSAMENTO

Se o pensamento não é, para Merleau-Ponty, uma atividade superior à percepção corporal, qual é a função do entendimento?

Como nos recorda Yves Thierry, no artigo *O 'cogito' como experiência sensível*, "Devemos lembrar que Merleau-Ponty não reserva o verbo 'pensar' para a designação dos atos intelectuais que constituem um objeto, mas o entende como experiência sensível¹⁰²". O pensar, portanto, deixa de ser concebido como um ato constitutivo puro ou de sobrevoo e passa a ocorrer de modo indissociado do corpo. Françoise Dastur, no artigo *Merleau-Ponty e o pensamento do interior*, ressalta que o pensamento de Merleau-Ponty, principalmente no último período, está preocupado em "promover uma forma de pensamento que não oporia mais a interioridade à exterioridade, o sujeito ao mundo, as estruturas à experiência viva¹⁰³". Temos assim, não mais um pensamento puro '*de um Sujeito*' isolado, mas um pensamento encarnado, onde o sujeito pensante é inseparável *do* mundo. Ela ainda esclarece que, "esse 'pensamento do interior' (...) não é um pensamento *do* sujeito, mas, ao contrário, é um pensamento da não-exterioridade do vidente e do visível, um pensamento do ser *no* mundo *do* sujeito¹⁰⁴". Desta forma, o pensamento não nasce mais de uma subjetividade pura, fechada ou em-si, mas aparece como pensamento de contato com o mundo que não está *diante* do sujeito, não é objeto para ele, nem pode, por essa razão, ser representado. Segundo Merleau-Ponty:

[o pensamento do interior] é, por excelência, um pensamento de horizonte e do longínquo, um pensamento da proximidade como distância, da espessura como meio de acesso e não como obstáculo, e sobretudo um pensamento da profundidade, dimensão que jamais é acessível de 'fora'. Ele é pensamento da profundidade de um ser aberto em seu coração e pregnante de sua própria enunciação. Um tal

¹⁰² « Il faut aussi se souvenir que Merleau-Ponty ne réserve pas le verbe 'penser' à la désignation d'actes intellectuels qui constituent un objet, mais l'entend à l'expérience sensible » Yves Thierry, *Le 'cogito' comme expérience sensible*, In : Notes de Cours sur l'origine de la géométrie de Husserl, Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty. Paris : PUF, 1998, pág. 261.

¹⁰³ « ... à promouvoir une forme de pensée qui n'opposerait plus l'interiorité à l'exteriorité, le sujet au monde, les structures à l'expérience vivant », Françoise Dastur, *Merleau-Ponty et le pensée du dedans*, pág. 44. In: Merleau-Ponty *phenomenologie et expériences*, Million 1992.

¹⁰⁴ « Cette « pensée du dedans », si elle s'oppose bien à cette pensée du dehors dont parle Foucault, n'est pas pour autant un pensée de l'interiorité du sujet, mais au contraire un pensée de la non-exteriorité du voyant et du visible une pensée de l'être dans le monde du sujet » (Dastur, 1992, *Merleau-Ponty et le pensée du dedans*, pág.44, grifos da autora).

pensamento do interior, longe de identificar-se com uma teoria do ser como anterioridade, está ao contrário o mais próximo de um pensamento assubjetivo, de um pensamento da singularidade não separada e da individuação momentânea. Por que ele se vê um pensamento da ‘transcendência pura, sem máscara ôntica (*Le visible et l’invisible*, Gallimard, 1964, pág. 282-283)’ é um pensamento de invasão e da promiscuidade generalizada¹⁰⁵ (grifos nossos).

Ou seja, o pensamento não é mais um ato superior de uma subjetividade absoluta, que representa os objetos com clareza e distinção apodítica. A consciência encarnada de Merleau-Ponty torna a concepção do pensamento humano uma relação ambivalente. “O pensamento (...) é um pensamento da estrutura viva pela qual a interioridade não reenvia mais a um sujeito fechado sobre si mesmo, mas deriva da dimensão de um ser que perdendo sua positividade vem a se confundir com o próprio movimento da experiência¹⁰⁶”. De modo que aquela subjetividade pensante absoluta, condição de toda certeza e distinção, que pretendia constituir os objetos de fora, isto é, sem inerência mundana, torna-se artificial e problemática.

O sujeito pensante deixa então de ser concebido como subjetividade pura, fechada, válida em pensamento (“Eu penso, eu existo”, independente do mundo), e passa a ser pensado a partir do corpo. O corpo próprio é conduzido à condição de agente não só passivo, mas também ativo, pois, como organismo físico e psicológico, possui esquemas corporais, isto é, capacidades de modulação do meio em que vive a partir de comportamentos estruturados. Com isso, não temos uma consciência que não seja encarnada, isto é, afetiva, pois o corpo responde a situações do mundo em contínua modificação de seus padrões de resposta. Por essa razão Merleau-Ponty se detém longamente, na *Estrutura do Comportamento*, nas situações de bloqueio, traumatismo e repetição do comportamento patológico, onde não há modificação, adaptação ou superação dos padrões de resposta. Mais ainda, a consciência não pode mais ser concebida como a consciência de um *sujeito*, no sentido moderno da palavra, isto é, uma consciência transcendental, mas deve ser concebida como uma consciência

¹⁰⁵ « ... la pensée du « dedans » est par excellence une pensée de l’horizon et du lointain, une pensée de la proximité comme distance, de l’épaisseur comme moyen d’accès et non comme obstacle, et surtout une pensée de la profondeur, dimension qui n’est jamais accessible du « dehors ». Elle est pensée de la profondeur d’un être ouvert en son cœur et prégnant de sa propre énonciation. Un telle pensée du dedans, loin de s’identifier à une théorie de l’être comme intériorité est au contraire au plus proche d’une pensée asubjective, d’une pensée de la singularité non séparée et d’individuation momentanée. Car elle se veut un pensée de la « transcendance pure, sans masque ontique [VI p.282-283] », c’est-à-dire une pensée de l’empiètement et de la promiscuité généralisés. » (DASTUR : 1992, *Merleau-Ponty et le pensée du dedans*, pág. 55-56).

¹⁰⁶ « La pensée ... est un pensée de la structure vivant pour laquelle l’intériorité ne renvoie plus à un sujet clos sur lui-même, mais devient la dimension d’un être qui en perdant sa positivité en vient à se confondre avec le mouvement même de l’expérience » (DASTUR : 1992, *Merleau-Ponty et le pensée du dedans*, pág.44).

intencional, isto é, uma consciência que não se dirige a si mesma, mas se dirige antes de tudo ao mundo.

Contrário à consciência de sobrevoos, ela emerge como uma consciência *do* mundo, isto é, em um movimento de sedimentação de um sentido indeterminado e incompleto, aberto ao porvir. Assim, o sujeito transcendental moderno, ignorando o fenômeno da encarnação, afirma seu poder de ontogênese, que é o poder de constituição do mundo. Para Merleau-Ponty, ao contrário, a constituição não pode estar comprometida com a subjetividade transcendental, mas deve estar comprometida com a reversibilidade de um sensível previamente constituído. Ora, a reversibilidade representa a ambiguidade essencial entre a matéria e o espírito, que se iluminam reciprocamente. De modo que, de acordo com Merleau-Ponty, “O que chamam inspiração deveria [então] ser tomado ao pé da letra: há realmente inspiração e expiração *do* ser, respiração *no* ser, ... [onde] não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado” (OE, 2013, pág. 26, grifo nosso). Ou seja, toda inspiração, seja do artista, seja do cientista, seja do filósofo, depende de um intercâmbio com o mundo que pressupõe não um sujeito de constituição isolado, absoluto, voltado a ideias ou essências válidas em pensamento, mas a existência de coisas por si mesmas significantes e irreduzíveis ao pensamento.

Nesse sentido Anne-Marie Roviello, citando Merleau-Ponty em *Les Ecartes du sens*, afirma que “‘A significação não é jamais senão uma tendência’, e essa tendência, ou essa visada de sentido tem ela mesma ramificações múltiplas¹⁰⁷”. Isso porque, “O visível, diz Merleau-Ponty, não é o objetivo, ele é o transcendente; este visível que é uma ideia, uma significação, não repousa em si mesmo de um conteúdo significativo positivo, ele é ‘abertura de uma dimensão’, bem como abertura a várias dimensões¹⁰⁸”. Ou seja, a dimensão sensível não é objetiva, mas úbere ou latente, podendo adquirir várias significações ao mesmo tempo. O alcance desse pensamento encarnado é não se fechar em uma significação absoluta, articulada pelo privilégio de um olhar espiritual, mas, antes de tudo, uma abertura a diversas dimensões de vivências possíveis. Isso faz com que as ideias percam aquela aura suprassensível, imutável, dada por aquele pensamento de sobrevoos que reduz o sentido do

¹⁰⁷ La signification n’est jamais qu’une tendance », et cette tendance, ou cette visée de sens a elle-même des embranchements multiples » id, pág. 129.

¹⁰⁸ « Le visible, dit Merleau-Ponty, n’est pas de l’objectif, il est du transcendent ; ce visible qu’est une idée, une signification, n’est pas repos en soi-même d’un contenu significatif positif, il est « ouverture d’une dimension », aussi bien ouverture à plusieurs dimensions ». p. 166, ROVIELLO: 1992. E ainda, ela referencia à *Le Visible et le invisible*, pág. 129, Galimard, 1964.

mundo concreto ao conteúdo de ideias evidentes. A *luminosidade* das ideias claras e distintas se contrapõe à *opacidade* do sensível, isto é, a positividade ausente, a quase-presença, que nunca se completa e está sempre em vias de se transformar. Consequentemente, o sujeito deixa de ser constituinte ou transcendental e passa a ser parte do mundo “mais velho do que nós”.

Ainda que haja essa recusa ao pensamento puro e de sobrevoos, essa recusa não invalida a atividade intelectual do pensamento. Pelo contrário, dá-lhe um sentido vivido que, apenas assim, pode ser pensamento real. Encarnando o pensamento, tornando-o afetivo, intencional e concreto, Merleau-Ponty revela a verdadeira possibilidade de pensar a transcendência. O pensamento não é lógico, não é objetivo, não é matemático, mas impregnado de obscuridades e latências do mundo vivido. Como aponta Merleau-Ponty em seu livro *As Aventuras da Dialética*:

Há algo em comum que unifica as ideias particulares, uma coerência ou uma lógica que as fazem se reportar umas às outras, mas esta lógica é lógica encarnada, essa coerência é coesão sem conceito, uma coesão que se elabora por debaixo do princípio de identidade e de contradição, da dedutibilidade lógica do momento de uma ideia a partir de um momento anterior, ou de uma ideia a partir de uma outra ideia, princípios que concernem aos conteúdos objetivos das ideias. (...) Elas não são mais uma ideia universal, um conceito, mas como um ar que respira as significações, e todas outras instituições humanas parciais, ou como um meio, um elemento no qual as ideias se banham, nas quais elas estão embebidas¹⁰⁹.

Em Merleau-Ponty, o sentido originário de uma ideia é a existência. Aprendemos pela experiência corporal o que é o espaço. É certo que podemos, a partir de leis científicas, compreender matematicamente o espaço e o tempo. Mas a dinâmica espaço-temporal, entretanto, apesar da equação matemática, já está dada na existência, na experiência vivida cotidianamente. Ou seja, antes que hajam regras científicas para explicar os fenômenos, elas são compartilhadas em uma vivência com o mundo, remetendo sempre a uma conduta encarnada cujo conteúdo já é vivenciado antes de ser posto pelo pensamento. As regras do

¹⁰⁹ « Il y a bien du général qui unifie les idées particulières, une cohérence ou un logique que les fait se rapporter les unes aux autres, mais cette logique est logique incarnée, cette cohérence est cohésion sans concept, une cohésion qui s'élabore en-deça du principe de identité et de contradiction, de la déductibilité logique d'un moment d'une idée à partir d'un moment antérieur, ou d'une idée à partir de une autre idée, principes qui concernent les contenus objectifs des idées. ... Elles sont non pas une idée universelle, un concept mais comme un air que respirent les significations, et autres institutions humaines partielles, ou comme un milieu, un élément dans lequel les idées baignent, dont elles sont imbibées » *Las Aventuras de la Dialectique*, Merleau-Ponty, Paris, Gallimard, 1955, pág.25.

pensamento compartilham uma espécie de lógica pré-reflexiva e pré-objetiva do pensamento encarnado e, portanto, toda lógica e todo pensamento não deixam de existir, mas passam a ser tributários do sensível de onde provém.

3.2 A VISÃO / O VER

A visão apresenta um ponto central à fenomenologia de Merleau-Ponty, pois aponta para o enigma do olhar, que reúne, sem dicotomia, a interioridade (cujo teor semântico é, muitas vezes, espiritual) e a exterioridade (cujo teor semântico é, muitas vezes, material). De modo que, nesta estrutura que associa o corpo como coextensivo à consciência, as aparências que o mundo espontaneamente doa aos meus olhos aparecem de forma ante-predicativa. A partir desta perspectiva, ante-predicativa e pré-reflexiva, nada mais separa o corpo do espírito: “É preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o Sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas” (OE 2013, pág.52). A imagem do corpo que toca e de longe acessa as estrelas é retomada de Bergson, no livro *Duas fontes da Moral e da Religião (Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*. Paris, Alcan, 1932, pág. 277). Está exposta na nota 9 do (VI, 2014, pág. 63), que acompanha a citação de Bergson: "Porque se o nosso corpo é a matéria a qual a nossa consciência se aplica, ele é coextensivo à nossa consciência. Compreende tudo o que nós percebemos, vai até as estrelas". Com essa consciência encarnada que, pela visão, atinge as estrelas, o que temos é uma inversão do método que sobrepunha a atuação do pensamento e da alma sobre o corpo. Agora, ele não se submete mais a uma operação superior, distinta e independente dele. A consciência do sujeito e as estrelas compartilham agora a mesma estrutura, são feitas da mesma “massa”. Há, portanto, uma identidade que permite uma espécie de presença à distância.

A visão é espelho ou concentração do universo, [ela abre ao fato de] que a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão, a mesma ou, se se fizer questão, uma coisa *semelhante*, porém segundo uma similitude eficaz, que é parente, gênese, metamorfose do ser em sua visão (OE, 2013, pág. 24, grifos do autor e acréscimos nossos).

A visão não é a metamorfose das coisas mesmas na sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os sinais dados no corpo (OE, 2013, pág. 30-31, grifos nossos).

A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser. (...) Nesse círculo não há nenhuma ruptura, impossível dizer que aqui termina a natureza

e começa o homem ou a expressão. É portanto o ser no mundo que vem ele próprio manifestar seu sentido (OE, 2013, pág. 53-54).

Merleau-Ponty visa apontar, com essa inversão, que não é o pensamento que funda o sentido do que percebemos, mas, ao contrário, é o próprio ser do mundo que se manifesta ao olhar. Ver é “uma abertura ao coração do ser” (OE, 2013, pág. 31). Isso significa que a visão não é totalmente passiva como concebia a tradição, mas comprometida com a paisagem que observa, de modo que aquele que vê passa a ser pensado em unidade com o mundo percebido. A visão, assim, aponta que não é a consciência soberana que, de fora ou isolada, constitui um sentido ao que vê, mas é o próprio sensível em sua pregnância característica. Portanto, essa não é uma visão sublimada, efetuada por um vidente distante de seu corpo, como o *noûs* platônico ou a *intuitus mentis* cartesiana, mas, antes disso, “a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá onde persiste, como a água mãe do cristal, a indivisão do senciente e do sentido” (OE, 2013, pág.20).

A visão como encontro, como contato, não representa o olhar de uma subjetividade pura, mas o ponto de unidade indissociável e indiscernível entre a consciência e o olho. Presença simultânea e indiscernível *do* mundo a mim e *ao* mundo por mim. Posto que não temos mais um espírito que atua sobre os olhos, a visão é aquela que ‘decifra estritamente os sinais dados no corpo’, é um ato indiscernivelmente comprometido com o mundo. Contrário ao olhar de sobrevoo, aquele que olha não é essencialmente ou substancialmente distinto ou independente de seu corpo ou do mundo que vê. Assim, a visão não pode ser mais concebida como a evidência da operação de uma subjetividade pura ou como um olhar espiritual, que comanda o sensível. A visão demarca o encontro pré-reflexivo entre o sujeito e o objeto. Portanto, não há mais aquele ser do mundo que foi lapidado por um puro sujeito pensante descolado do mundo que enxerga mas uma quase-presença ao visível que se abre para ser compartilhando por aderência e contato. Ora, a pintura é o enigma do visível convertido em expressão. Ao contrário de Descartes e Platão, a quem o pintor deve submeter o gesto expressivo ao comando de um ato superior, descolado da visão, Merleau-Ponty sublinha a espontaneidade *do* mundo que brota na tela. O pintor olha o mundo como que pela primeira vez. O sentido do mundo, na tela, não está dado previamente, como se ele tivesse a chave ou a evidência do objeto retratado, mas se faz com ele, sem superveniência das ideias.

Cabe agora aprofundar tal ganho conceitual, buscando entender como Merleau-Ponty pensa a relação do sujeito com o mundo em pleno estado de invasão ou imbricação (*empièment*).

3.3 A CARNE

Dois conceitos chaves para a estrutura de invasão, contaminação ou, ainda, imbricação (“*empièment*”), são os conceitos *carne* e *quiasma*. Por carne entende-se: “a metamorfose do vidente e do visível” (OE, 2013, pág. 32). A ideia de *carne* vem como tentativa de solução à separação entre sujeito e objeto, pensamento e mundo. *Carne*, demarca a ideia de que o corpo possui uma profundidade ocupada pelo sensível.

“O que chamamos carne, essa massa interiormente trabalhada, não tem, portanto, nome em filosofia alguma. Meio formador do objeto e do sujeito” (VI, 2014, pág. 142).

“A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. ... a carne é um "elemento" do Ser. Não fato ou soma de fatos e, no entanto, aderência ao lugar e ao agora. Ainda mais: inauguração do *onde* e do *quando*, possibilidade e exigência do fato, numa palavra, facticidade (...)” (VI, 2014, pág. 136, grifos do autor).

“... [Ela] consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas, extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa” (VI, 2014, pág.141, acréscimos nossos).

A *carne* não visa marcar algum privilégio do corpo em relação ao pensamento e nem remeter a um aglomerado de átomos apenas organizados entre si, mas ela visa demarcar a condição de toda experiência pela marca da encarnação. Portanto, onde havia a separação entre corpo e o espírito, que isolava sentir e pensar, vidente e visível, sujeito e objeto, o Eu e o mundo, agora, eles existem de modo consubstancial e indissociável na união dos “opostos”. Não temos mais a relação de dois lados totalmente distintos, independentes, contraditórios entre si, mas uma relação onde corpo e consciência interagem entre si.

É preciso pensar a carne, não a partir das substâncias, corpo e espírito, pois seria então a união dos contraditórios, mas, dizíamos, como elemento, emblema concreto de uma maneira de ser geral. (...) Para começar, falamos sumariamente de uma reversibilidade do vidente e do visível, do tacto e do tangível. É tempo de sublinhar que se trata de uma reversibilidade sempre iminente e nunca realizada de fato. (VI, 2014, pág.143).

Assim, o conceito de *carne* nos permite pensar que a percepção já é um nível de unidade entre a consciência e o corpo, daquele que vê com aquilo que é visto. O visível, portanto, não pode mais ser pensado como algo exclusivo a ser acessado por uma alma ou por um espírito pensante ao atuar sobre o corpo, como em Platão e em Descartes, mas, antes disso, o visível passa a ser visto pelo conceito de *carne*, que estabelece uma reversibilidade entre aquele que vê e o que é por ele visto. A *carne* mostra-se como um ponto de contaminação até então negada pelo vocabulário dicotômico, a reflexibilidade entre aquele que percebe e aquilo que é por ele percebido, como demonstra o exemplo da reflexibilidade das duas mãos que se tocam, onde, sem sair do corpo para outro lugar, a mão palpante (ativa) se confunde com a mão palpada (passiva): “... quando minha mão direita toca minha mão esquerda apalpando as coisas, o "sujeito que toca" passa ao nível do tocado, descendo às coisas, de sorte que o tocar se faz no meio do mundo e como nelas” (VI, 2014, pág. 130). Aquele que percebe e que toca não pode mais ser pensado como um espírito de sobrevoos, mas passa a ser pensado como um sujeito concreto, *encarnado*. *Consciência, corpo e mundo* compartilham, portanto, a mesma massa que é a reversibilidade sensível. Isso nos mostra que quando uma mão se volta à outra, a que toca, ao mesmo tempo em que é tocante, ela é tocada pela outra. Assim, ao mesmo tempo em que é ativa, enquanto tocante, ela é também passiva, enquanto tocada e, mais ainda, nessa sensação corporal brota uma relação onde não se sabe mais qual é a mão tocante ou a mão que é tocada, a passiva e a ativa.

3.4 O QUIASMA E A REVERSIBILIDADE SENSÍVEL

A *carne é profundidade do sensível* cuja *reversibilidade* distancia o homem daquele abismo que cinde sujeito e objeto, consciência e corpo. Para falar da *carne*, Merleau-Ponty utiliza o conceito de quiasma. A palavra quiasma deriva do grego, *χιασμός*. Seu significado remete à imagem da letra *ki* (X, χ) do alfabeto grego, que alude a um ponto de cruzamento em forma de ‘X’. Há o quiasma retórico, que é uma figura de linguagem ou uma frase musical - onde os elementos se cruzam. O quiasma genético, que é o ponto de encontro entre os dois filamentos de DNA que se formam durante a meiose, onde cada cromossomo se rompe e se recompõe com seu respectivo homólogo. E, por fim, há o quiasma óptico, que demarca um ponto fisiológico de unidade entre os nervos dos dois olhos por um cruzamento parcial entre suas fibras no cérebro. Este último sentido de quiasma, enquanto ponto que une os nervos dos olhos, será especialmente explorado por Merleau-Ponty. Segundo o filósofo, “Há um corpo do espírito e um espírito do corpo e um quiasma entre os dois” (VI, 2014, pág., 234) (...), isto é, “há indissociável e simultaneamente “atividade e passividade” (VI, 2014, pág. 235); “o

quiasma é isto: a reversibilidade” (VI, 2014, pág. 237). Ele tem a função costurar internamente a ambígua e espontânea *abertura (dehiscence)* do sensível.

Se, por um lado, para Platão, só a alma tinha a capacidade de distinguir as semelhanças e as diferenças ao recorrer às ideias, e se, para Descartes, o espírito era o único que podia unir os dados dos sentidos, incapazes, por si mesmos, de comparar e integrar a experiência, por outro lado, para Merleau-Ponty, o quiasma representa uma perspectiva anterior a separação entre consciência e coisa, sujeito e objeto. Não há aquela total separação entre os sentidos do corpo, como não há, da mesma forma, alguma faculdade superior sobre o sentido da visão, pois há um quiasma e um entrecruzamento entre eles:

Mas para que minhas duas mãos se abram para um único mundo, não basta que sejam dadas a uma única consciência (...) Não, minhas duas mãos tocam as mesmas coisas porque são as mãos de um mesmo corpo; ora, cada uma delas possui sua experiência tátil; se, entretanto, tratam de um único tangível é que existe de uma a outra, através do espaço corporal, como, aliás, entre meus dois olhos, uma relação muito especial que as transforma num único órgão de experiência, do mesmo modo que meus dois olhos constituem os canais de uma única visão ciclópica. Reação difícil de ser pensada, já que o olho, a mão são capazes de visão, de tato, de modo que o que falta compreender é que essas visões, esses tatos, essas pequenas subjetividades, essas "consciências de ..." possam reunir-se como flores num buquê, quando cada uma sendo "consciência de ...", sendo Para Si, reduz as outras a objetos. Só sairemos desse impasse quando renunciarmos à bifurcação entre a "consciência de ..." e o objeto, admitindo que meu corpo sinérgico não é objeto, que reúne um feixe de "consciência" aderente a minhas mãos, a meus olhos, por meio de uma operação que lhes é lateral, transversal, admitindo que "minha consciência", não é a unidade sintética, incriada, centrífuga, de uma multidão de "consciência de ...", também centrífugas, mas que é sustentada, subtendida pela unidade pré-reflexiva e pré-objetiva do corpo (VI, 2014, pág. 137-138).

O corpo e seus duplos órgãos dos sentidos não se apresentam mais como um aglomerado de massa totalmente passivo e sem unidade entre si, mas como correspondentes unos em um sistema complexo. Isso significa que o corpo não é mais considerado como um aglomerado de sistemas sem ligações entre si, mas como uma organismo estruturado. Entretanto, tal profundidade decorrente da atividade dos órgãos sensoriais não torna o ato de percepção um fenômeno objetivo, mas recoberto de latências, intencionalidades operantes e virtualidades. Merleau-Ponty descreve da seguinte maneira o sensível:

Donde vem que eu dê às minhas mãos, particularmente, este grau, esta velocidade e direção de movimento que são capazes de me fazer sentir as texturas do liso e do rugoso? É preciso que, entre a exploração e o que ela me ensinará, entre meus movimentos e o que toco, exista alguma relação de princípio, algum parentesco, (...) de iniciação e abertura a um mundo tátil. Isso só poderá acontecer se, ao mesmo tempo que sentida do interior, minha mão também for acessível por fora, ela própria tangível, por exemplo, pela outra mão, se tomar lugar entre as coisas que toca, sendo, em certo sentido, uma dentre elas, abrindo-se enfim, para um ser tangível de que também ela faz parte. Por meio desse cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, seus próprios movimentos se incorporam ao universo que interrogam, são reportados ao mesmo mapa que ele; os dois sistemas se aplicam um sobre o outro como as duas metades de uma laranja. O mesmo acontece, dizem, aproximadamente, com a visão, embora aqui a exploração e as informações que recolhe não pertençam "ao mesmo sentido" (VI, 2014, pág.130).

Como partes de um sistema único, as duas mãos, os dois olhos, fazem parte de um mesmo corpo que, por sua vez, não se abre a dois mundos oculares ou a dois mundos tangíveis totalmente distintos entre si, mas dois modos complementares de abertura às coisas e de composição de um sentido uno. Cada palpação sentida por uma mão se cruza com a outra e ambas se recruzam formando um sentido único para a experiência (como o liso ou o rugoso, ao tato, o amarelo e o azul, o estático e o móvel, aos olhos, por exemplo). Assim, toda percepção se faz como abertura, isto é, como ato não total, mas parcial e incoativo, aberto ao futuro. A sinestesia dos sentidos faz, então, da totalidade dos órgãos sensíveis um sistema único de abertura e produção de sínteses dotadas de sentido.

3.5 A INTERCORPOREIDADE

No primeiro livro da *Dióptrica*, Descartes também fala de uma espécie de reversibilidade entre o visível e o tangível, mas não no sentido de ligação entre os órgãos dos sentidos a formar uma unidade entre si. Pois, para Descartes, os órgãos, enquanto meros instrumentos da percepção, só constroem sentido quando conduzidos pelo espírito. O espírito, por sua vez, é independente do corpo e do mundo que ele habita. Na *Dióptrica*, Descartes desenvolve a ideia de que as coisas emanam estímulos às mãos que chegam do mesmo modo e com as mesmas propriedades que chegaram pelos olhos, pois são tomados como meros instrumentos de transmissão de forma passiva, uma vez que as propriedades dos objetos só podem ser de fato percebidas pela mente. Assim, apenas o espírito distingue e une as propriedades através dos órgãos do corpo ao ponto de não haver mais diferença entre as

propriedades que o estímulo luminoso emana dos corpos aos olhos, do estímulo táctil que emana das coisas às mãos, ou, até mesmo, à bengala do cego. Ao se deparar com o exemplo do cego que vê por um bastão em suas mãos, Merleau-Ponty afirma que, para Descartes, o movimento “das coisas aos olhos e dos olhos à visão não se transmite mais do que das coisas às mãos do cego e de suas mãos a seu pensamento” (OE, 2013, pág. 30). Ou seja, para ele, a relação é tida como “pensamento de ver” (OE, 2013, pág. 37), isto é, a experiência do olhar é transformada em representação, o campo fenomenal é convertido em campo transcendental, onde só é visível o que pode ser representado pelo pensamento. Entretanto, ao afirmar: “Não há visão sem pensamento” (OE, 2013, pág. 36-37), Merleau-Ponty aponta para a impossibilidade de separação objetiva entre percepção e pensamento, como se os dados sensíveis, por si mesmos, não carecessem de representação. O tato e a visão interajem entre si, tornando possível a reconversão da linguagem da visão na linguagem do tato e vice versa¹¹⁰. Ao mesmo tempo, ao recusar a conversão do campo fenomenal em campo transcendental, cada sentido, além possuir uma autonomia própria e intrínseca, podem cruzar entre si e intercambiar seus dados, sem sobreposição¹¹¹. Ora, temos aqui a tese de que a visão, ou qualquer outro órgão dos sentidos, tem espontaneamente acesso ao mundo.

Merleau-Ponty afirma: “Não há coincidência entre o vidente e o visível. Mas um empresta do outro, toma ou invade o outro, cruza-se com ele, está em quiasma, atividade e passividade acasaladas” (VI, 2014, pág. 235). Portanto, o sentido que temos não é uma síntese reflexiva, mas abertura decorrente de uma “... unidade prévia eu-mundo, mundo e suas partes,

¹¹⁰ O comércio de um sentido a outro sempre eclipsa antes de se concluir totalmente. Tal reflexão incompleta, já é evidente na reconversão de uma mão à outra. “Se minha mão esquerda toca minha direita e se de repente quero, com a mão direita, captar o trabalho que a esquerda realiza ao tocá-la, esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda” (VI, 2014, pág. 20). Ela ocorre por uma “reversibilidade sempre iminente e jamais realizada de fato. Minha mão esquerda está sempre em vias de tocar a direita no ato de tocar as coisas, mas nunca chego à coincidência; eclipsa-se no momento de produzir-se” (VI, 2014, pág. 143), pois, a minha realização reversível com o mundo é ao mesmo tempo de perda do mundo e também de mim, de minha consciência, que não é mais totalizante; o que temos é o exílio a uma exterioridade que nunca é total, pois sempre haverão aspectos aos quais sou inconsciente. Mais ainda, acompanhada desta reversibilidade que possibilita um comércio entre as duas mãos, temos ainda a possibilidade de um comércio intercorporal dos sentidos entre si: “Com a reversibilidade do visível e do tangível abre-se, pois, se não ainda o incorporal, ao menos um ser intercorporal, um domínio presuntivo do visível e do tangível” (VI, 2014, pág. 138). Ou ainda, como quando ele diz: “É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser táctil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo” (VI, 2014, pág. 131).

¹¹¹ “Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois mapas são completos e, no entanto, não se confundem. As duas partes são partes totais, e no entanto, não passíveis de superposição” (VI, 2014, pág. 131).

partes de meu corpo, unidade antes de segregação, antes de dimensões múltiplas” (VI *Ibid*). Ou seja, no lugar da pretensão de acabamento de sentido como o da síntese reflexiva, trata-se de um sentido continuado, aberto ao porvir.

Ora, falta-nos ainda analisar o que essas mudanças implicam nos limites do poder criativo que a imaginação pode ter no pensamento de Merleau-Ponty.

3.6 A IMAGINAÇÃO

Anne-Marie Roviello, no artigo *As aberturas do sentido*, identifica a autonomia do imaginário na construção do sentido, afirmando que a imaginação tem o “poder de tornar visível o invisível”¹¹². Segundo ela, “Existe uma ‘sintaxe perceptiva’ na abertura às ideias que precede a relação objetiva entre ideias”¹¹³, que se abre a uma espécie de “um núcleo objetivo da ideia”¹¹⁴ o qual pode ser “antecipado pela imaginação” ao poder atuar com o mundo por uma espécie de “‘matriz simbólica’ que ela cria como afinidades eletivas”¹¹⁵. De acordo com Lúcia Angelino, no artigo *Maurice Merleau-Ponty e Paul Klee: em direção às raízes de*

¹¹² *Les Écartes du sens*, Anne-Marie Roviello, 1992, pág.166, grifos nossos: “(...) há ‘núcleo’ de objetividade da ideia”, mas este núcleo é como uma referência que permanece sempre ausente, visada somente pelas diferentes perspectivas sobre ele, que não podem formar uma bela totalidade, acessível não pelo entendimento, mas pelo poder da imaginação, poder de tornar visível o invisível: podemos crer alcançar um conceito pré-determinado do entendimento a partir da essência da ideia, mas, na realidade, não se faz mais do que antecipar pela imaginação o sentido que jamais está dado, jamais está presente” / « qu’il y a bien en effet un ‘noyau’ d’objectivité de l’idée, mais ce noyau est comme une référence demeurant toujours absente, seulement visée par les différentes perspectives sur lui, qui ne peuvent pas former une belle totalité, accessible non par l’entendement, mais par le pouvoir de l’imagination, pouvoir de rendre visible l’invisible : on peut croire saisir sur un concept prédéterminé de l’entendement l’essence de l’idée ; mais, en réalité, on ne fait jamais qu’en anticiper par l’imagination le sens qui n’est jamais donné, jamais présent. » (ROVIELLO, 1992, pág.166, grifos nossos).

¹¹³ “Existe uma « sintaxe perceptiva » na abertura às ideias como na abertura às coisas, que precede a relação objetiva entre essas ideias que, presas em certa intenção total, ou sobre um mesmo eixo de equivalência, são inseparáveis uma da outra, veem seu paralelismo quebrado pela introdução de relações auxiliares que dão a cada uma autonomia uma em relação à outra, cada uma podendo começar uma nova vida, independente do outro” / « Il existe une “syntaxe perceptive” dans l’ouverture aux idées comme dans l’ouverture aux choses, qui précède les rapports objectifs entre ces idées qui, prises dans une certaine intention totale, ou sur un même axe d’équivalence, sont inséparables l’une à l’autre, voient leur parallélisme brisé par l’introduction de relations auxiliaires qui rendent chacune à son autonomie par rapport à l’autre, chacune pouvant entamer une nouvelle vie, indépendante de celle de l’autre. » (ROVIELLO, 1992, pág.174)

¹¹⁴ *Ibid.* pág 166.

¹¹⁵ “As ideias não estão entre elas em uma simples coexistência, nem mesmo como partes de uma mesma estrutura; isso que faz sua vida são os fenômenos de ‘telepatia’ que têm eles mesmos a aura imaginária através da qual se transcende a cada conteúdo simbólico positivo; esse mesmo imaginário investe as relações entre conteúdos significativos, ou melhor, ele faz sua co-afecção, sua inerência a uma mesma ‘matriz simbólica’, ela cria entre eles afinidades eletivas” / « Les idées ne sont pas entre elles dans une simple coexistence, ni même comme les parties d’une même structure ; ce qui fait leur vie, ce sont des phénomènes de « télépathie » qui tiennent eux-mêmes à l’aura imaginaire vers laquelle se transcende chaque contenu symbolique positif ; ce même imaginaire investit les relations entre contenus significatifs, ou plutôt il fait leur co-affectation, leur inhérence à une même « matrice symbolique », il crée entre elles comme des afinités électives » (ROVIELLO, 1992, pág. 164, grifos do autor).

imaginação criativa e sua dimensão cósmica¹¹⁶, a imaginação, em Merleau-Ponty, pode ser capaz de “prefigurar a ideia do cosmos”¹¹⁷. Para ela, há um “ponto preciso onde o olho chega ao termo de sua ação”¹¹⁸, que, entretanto, não o limita, pelo contrário, fertiliza o processo imaginativo que perdura atuante onde a ação do olhar parou ao ponto de poder “fazer aparecer uma imagem mais real, uma aparência mais sensível que o sensível a qual ela deve sua existência, uma aparência que seria como um sensível multiplicado, desdobrado, um ‘visível à segunda potência, essência carnal ou icônica do primeiro’ (Merleau-Ponty 1964a, 16)¹¹⁹”. Neste artigo, Lucia Angelino busca analisar a dinâmica que compõe a gênese do ato criador e a dimensão cósmica que pode ter uma criação da imaginação, especialmente no caso do pintor. Para isso, ela se apoia em duas interpretações: de um lado, nas análises filosóficas de Merleau-Ponty, mais precisamente no *Olho e o Espírito*; de outro, na “teoria da criação artística” proposta pelo pintor Paul Klee – no livro *Théorie de l’Art Moderne* –, sobre a qual Merleau-Ponty teria tomado como o *motivo [motif]* para seu livro¹²⁰. Na proposta sobre a criação artística, Klee defende que o ato criador ocorre em um triplo movimento: um “movimento prévio em nós, o movimento agente, operante, voltado à obra, e enfim [...], o movimento consignado na obra; pré-criação, criação e re-criação¹²¹”. A partir da descrição do nascimento da criação artística proposta pelo pintor, Angelino segue expondo a interpretação filosófica que Merleau-Ponty teria incorporado a partir do movimento criativo. De acordo com ela, o primeiro movimento, o da pré-criação, seria onde o olhar do pintor produz “uma primeira fratura entre o visível real e o seu avesso carnal¹²²”. É neste instante em que ocorre a unidade do que o mundo *doa* de si ao que *aparece* às estruturas carnis da visão, quando o pintor “desliza seu olhar da paisagem real à visão que se forma nele ao seu contato e que é no

¹¹⁶ Angelino, Lucia, “Maurice Merleau-Ponty and Paul Klee: Toward the Roots of Creative Imagination and Its Cosmic Dimension” e está no livro *Analecta Husserliana*, Volume 119, Springer International Publishing, Cham., entre as páginas 372-403, que foi publicado em 2016 e que tem como tema “O cosmos e a imaginação criativa” - *The Cosmos and the Creative Imagination*.

¹¹⁷ *Ibid.* pág. 390.

¹¹⁸ “En ce point précis où l’œil arrive au terme de son action,” *Ibid* pág. 384.

¹¹⁹ “... faire paraître une image plus réelle que le réel, une apparence plus sensible que le sensible auquel elle doit son existence, une apparence qui serait comme un sensible multiplié, déplié, un “visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier” (Merleau-Ponty 1964a, 16)” *Ibid.* pág. 380.

¹²⁰ Afirmação feita entre as páginas 378-9 (ANGELINO, 2016), nota 13, e que toma como base o artigo de Galen A. Johnson “Presença da obra, um passado que não passa mais: Merleau-Ponty e Paul Klee” - “*Présence de l’œuvre, un passé qui ne passe pas : Merleau-Ponty et Paul Klee*” - publicado na revista *Alter*, n. 16, 2008, pág. 227-242.

¹²¹ “... ‘le mouvement préalable en nous, le mouvement agissant, opérant, tourné vers l’œuvre, et enfin [...], le mouvement consigné dans l’œuvre. Pré-création, création, et re-création’ ” (ANGELINO, 2016, pág. 379). Ela referencia tal citação ao livro de Paul Klee, *Théorie de l’Art Moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p. 59.

¹²² “... une première cassure entre le visible réel et son envers charnel” *Ibid.* pág. 384

fim das contas, ‘o diagrama da sua vida’ em seu próprio corpo, ‘sua polpa ou seu [reves/avesso] carnal’ (MP , 1964a 17-18)¹²³”. No mesmo momento em que o mundo “se volta assim do visível real a face interna da visão¹²⁴”, onde o “olho atinge o termo de sua ação¹²⁵”, é gestado o segundo momento, o da criação propriamente dita, que é onde “precisamente começa ‘o exercício interno da força imaginativa’ pelo qual o pintor retém as imagens das coisas independentemente da sensação presente, onde se ‘separa o *eidos* memorizado do acontecimento que é o encontro individual com ele’, e libera sua possessão das contingências que o ocasionaram¹²⁶”. Deste equivalente interno, em que a imaginação trabalhou ao separar das contingências da sensação que a formou e que ela pode elevar a uma visibilidade ‘mais real’ do que a anterior, segue-se a dependência de uma terceira etapa, a da re-criação. O momento momento da re-criação ocorre quando a visão do interior, já fraturada pelos olhos e engajada pela imaginação ‘à uma segunda potência’, se torna visitável por um arranjo de traços simbólicos visíveis a outros olhos através de uma “transposição motriz” que o pintor constrói pela condução dos gestos do pincel em sua mão e da tinta com o fim de sedimentar a imagem na tela.

¹²³“... glisse son regard du paysage réel à la vision qui se forme en lui à son contact et qui est, en fin de compte, “le diagramme de sa vie” dans son propre corps, “sa pulpe ou son envers charnel” (Merleau-Ponty 1964a, 17–18)” pág. 384.

¹²⁴“... se tourne ainsi du visible réel vers la face intérieure de la vision” *Ibid.* pág. 384.

¹²⁵“... “où l’œil arrive au terme de son action” *Ibid.* pág. 384

¹²⁶“... précisément que commence ‘l’exercice intérieur de la force imaginative’, par laquelle le peintre retient les images des choses indépendamment de la sensation présente, ‘sépare l’eidos mémorisé de l’événement qu’est la rencontre individuelle avec lui’ et libère ainsi sa possession des contingences qui l’ont occasionné.” pág. 384. As citações destacadas são expressões retomadas de Hans Jonas. Que foram retiradas de seu livro *Evolution et Liberté*, Paris, Payot Rivages, 2005, ambas da pág. 71 (vide notas 19 e 20 do artigo de L; Angelino (ANGELINO, 2016.).

Neste momento, quando o pintor “se volta e retoma em nossa direção”¹²⁷, ele efetua ao mesmo tempo um movimento de “retorno a si e de continuação”¹²⁸, onde seu trabalho se faz visível, onde ele brota como formas e signos em um arranjo afinado que emerge pelos traços e cores sedimentadas na tela através dos gestos do pincel com a tinta, a mão do pintor executa um prolongamento de sua visão do mundo.

É precisamente neste momento onde o olho atinge o termo de sua ação que nasce alguma coisa de novo: um gesto, um movimento - a criação propriamente dita - vindo misturar-se, ainda que obscuramente, ao ato da imaginação e produz uma harmonização de linhas, de cores, de massas, de relevo e de formas que expõe ao pintor os traços tangíveis, visíveis, de sua visão do interior. Essa harmonização lhe revela a face interior de sua própria visão, toda em exposição.¹²⁹

É, portanto, a partir dos gestos e dos traços que emergem na tela que o pintor evidencia a outros olhares esta “disponibilidade conduzida pelo exercício da imaginação a uma criação inédita, que é uma figuração de forma abreviada do cosmos”¹³⁰.

Pré-criação - criação - recriação: o equivalente interno do mundo como um *background*, um plano de fundo, seguido de sua retomada engajada pela imaginação e o seu complemento pela transposição desta visão interna a outros olhares pela sedimentação do gesto da mão com o pincel e a tinta na tela. Eis a gênese e a expressão criativa da imaginação.

Destes três momentos do nascimento da criatividade da imaginação, Angelino (2016) retira três lições. A primeira “é que nada há para ver sem um primeiro desvio (écart) intercalado entre o vidente e o visível, produzindo uma decalagem entre os dois”, (...) “nada a pensar, nada a pintar, nada a imaginar sem essa primeira negação (distanciamento) interior à visão, graças a qual ela se constitui em olhar interior, abrindo [ouvrant] do dentro isso que está fora”¹³¹. A segunda lição, segundo Angelino, é que há uma novidade ou uma nova

¹²⁷“... se tourne et revient vers nous ...” *Ibid.* pág. 383.

¹²⁸ “...du retour à soi et de la reprise...” *Ibid. Ibidem.*

¹²⁹ “En ce point précis où l’œil arrive au terme de son action, naît quelque chose de nouveau: un geste, un mouvement—celui de la création proprement dite—vient à se mêler, aussi obscurément que ce soit, à l’acte de l’imagination et produit un ensemble de lignes, de couleurs, de masses, de reliefs et de formes qui expose au peintre les traces tangibles, visibles, de sa vision du dedans. Cet ensemble lui révèle la face intérieure de sa propre vision, tout en l’exposant” (ANGELINO, 2016, pág. 384-5).

¹³⁰ “... disponibilité mène par l’exercice de l’imagination à une création inédite, qui est une figuration en forme abrégé du cosmos” (*Ibid.* pág. 385).

¹³¹ “La première leçon que nous pouvons en tirer (...) est qu’il n’y a rien à voir sans un premier écart intercalé entre le voyant et le visible, produisant un décalage entre les deux²¹; (...) rien à penser, rien à peindre, rien à imaginer sans cette première négation (distanciation) intérieure à la vision, grâce à laquelle elle se constitue en regard intérieur, ouvrant du dedans ce qui est au dehors” (*Ibid.* pág. 385)

formação que a impulsão da imaginação faz brotar por seu trabalho com o conteúdo da visão, mas que depende de uma condução dessa visão interna operada pela imaginação ao exterior, quando ela prolonga este invisível na “criação de um ‘visível à segunda potência, essência carnal do primeiro’ (MP 1964a, 16)¹³²”. Entretanto, este visível engajado só nasce efetivamente através dos movimentos dos gestos corporais:

Para tomar consciência e fruir graças ao jogo livre da imaginação, ainda seria preciso desenvolver esta última no exterior, em uma configuração de novo perceptível pelos sentidos. Nós só podemos fazê-lo - esta é a segunda lição que se pode tirar da experiência do pintor - se o artista desenvolver um gesto - se fizer obra de significação - inaugurando uma forma nova¹³³ (grifos nossos).

Quando o invisível coloca-se em obra pelo gesto do artista, ele se faz visível, ele pode ser reconhecível. Esta nova configuração da visão formulada pela imaginação ‘onde os olhos chegam ao limite de sua ação’, esta visão interna ainda imaginada, quando é complementada dos gestos e do pincel do pintor pode manifestar em obra visível a outros o movimento imaginativo que se dá na criação de formas prolongadas do conteúdo que as formou.

A terceira - e última - lição é completar as duas primeiras. A forma nova que a imaginação opera depende da visão e nasce efetivamente por *outra* visão, tendo assim uma dupla dependência corpórea que a sustente: o olhar e o gesto que transmite a obra a outros olhares.

O ato do pintor se revela portador de um terceiro ensinamento. Isso que nós descobrimos é que a visão pensante e criativa do pintor nasce de um gesto, de um ato e de um espaço de onde este advém. Isso que nós aprendemos, em outros termos, é que o ato inicial de que se nutre a imaginação reside - e mesmo consiste - em ver, e que o ver não se pensa e não se experimenta em última instância senão pela meditação dos movimentos e dos gestos que o prolongam e o exprimem de fora. Isso que descobrimos, por fim, é que a imaginação toma seu desenvolvimento no próprio seio da vida perceptiva no instante onde a visão determina o gesto ou a ação motriz e gestual do corpo que, sozinho, permite que esse processo interior se desenvolva

¹³² “... création d’un “visible à la deuxième puissance, essence charnelle [...] du premier” (Merleau-Ponty 1964a, 16)” (*Ibid.* pág 386).

¹³³ “Pour en prendre conscience et en jouir grâce au libre jeu de l’imagination, il nous faut encore développer cette dernière à l’extérieur, dans une configuration à nouveau perceptible par les sens. Nous ne pouvons le faire—telle est la deuxième leçon qu’on peut tirer de l’expérience du peintre—qu’en déployant un geste—qui faisant œuvre de signification—inaugure une formation nouvelle” (ANGELINO, 2016, pág. 386).

fora, ao se exteriorizar em um traçado, ainda visível, ‘onde qualquer outro olhar reencontrará os motivos que sustentam sua inspeção do mundo’ (MP 1964a, 16).¹³⁴

Ou seja, o corpo é o meio no qual a imaginação se expande, onde ela se desenvolve e depende para ser. É através do que lhe doa o olhar que ela se inspira, amplia os traços que vão sendo colocados na tela e serão percebidos pelo olhar do outro. Deste modo, depende da condução dos gestos corporais para que esse invisível interno ao olhar seja conduzido ao exterior e se faça visível e significativa a outros. A imaginação se apresenta então como uma faculdade complexa, pois cria algo novo ao mesmo tempo que recebe – não passivamente – os dados do sensível.

Enfim, seja nas palavras de L. Agnelino: *conteúdo, reformulação e expressão*, ou nos termos de Paul Klee, ‘*pré-criação, criação e recriação*’, este circuito complementar e continuado forma a gênese do ato expressivo de forma muito semelhante ao que diz Merleau-Ponty. A maior virtude desta tríade conceitual é que ela não pede o deslocamento a um pensamento reflexivo puro, subjugador das aparências ou descolado do mundo, nem pensa a expressão artística como o aparecimento de algo mágico, de um lado, nem a mera imitação de algo dado, de outro.

Ora, mas em que essas observações da criatividade da imaginação implicam em nosso trabalho? Contrárias às pressuposições platônica e cartesiana que limitavam e incapacitavam as articulações da imaginação, condenada a apenas combinar aspectos sensíveis dados pelos sentidos e dependente de uma condução de uma faculdade ‘superior’, temos a concepção de Merleau-Ponty, para quem tanto a reflexão quanto a imaginação são atividades humanas ligadas ao sensível. Há de se notar que o sujeito imaginante, ao criar, prova-se ao mesmo tempo como ativo e passivo, porque ele não inaugura o conteúdo daquilo que cria, de um lado, e, de outro, não opera apenas passivamente em uma mera imitação de dados desconexos que espontaneamente lhe aparecem, não depende da condução do entendimento para compor algo com sentido. Antes disso, a própria imaginação amplifica as imagens deixadas pelo olhar

¹³⁴“Ainsi, l’acte du peintre se révèle porteur d’un troisième enseignement. Ce que nous découvrons, c’est que la vision pensante et créatrice du peintre naît d’un geste, d’un acte et d’un espace où cet acte advient. Ce que nous apprenons, en d’autres termes, c’est que l’acte initial dont se nourrit l’imagination réside—et même consiste—dans le voir, et que le voir ne se pense et ne s’éprouve ultimement que par la médiation des mouvements et des gestes qui le prolongent et qui l’expriment au-dehors. Ce que nous découvrons en conclusion, c’est que l’imagination prend son essor au sein même de la vie perceptive à l’instant où la vision détermine le geste ou l’action motrice et gestuelle du corps qui, seule, permet à ce processus intérieur de se développer au-dehors, en s’extériorisant dans un tracé, visible encore, “où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde”. (Merleau-Ponty 1964a (*L’oeil et l’Esprit*, Paris Galimard Folioplus, 2006), p. 16)” (*Ibid.* pág.387-8).

em uma ação de continuidade entre o mundo e a motricidade do corpo que o acompanha. Em outras palavras, o plano da imanência reverbera no plano da transcendência, que a obra inaugura, sem, todavia, abandonar a inerência mundana e a tentativa de “responder às solicitações que nos são entregues de maneira sensível”¹³⁵. Angelino afirma que o ato da imaginação se apresenta da seguinte maneira:

Trata-se portanto de um movimento de tipo particular ao curso do qual o sujeito se experimenta ao mesmo tempo como passivo e ativo; gesto produzido voluntariamente e sofrido como resultado de um contato afetivo-impressional com o mundo que nos coloca em movimento, ao mesmo tempo que nos faz responder à solicitações que nos são entregues de maneira sensível. Movimento e até mesmo ato, ativo e passivo, voluntário e sofrido, vivido e trabalhado, que prolonga a atividade do olhar e que o reconduz. São algumas linhas que Paul Klee - e que Merleau-Ponty incorpora na trama de *O Olho e o Espírito* - dizem claramente: “um certo fogo levanta-se, se transmite à mão, se descarrega sobre a folha, se difunde, em fusão sobre a forma de faísca e fecha o círculo ao retornar a seu lugar de origem: ao olho e mais longe ainda”¹³⁶.

Assim, para Merleau-Ponty, a imaginação é a atividade que, sob a forma de trabalho formativo, acende o fogo, inflama a percepção sensível de forma a ampliar os limites do mundo. Neste movimento está a possibilidade da imaginação se mostrar ativa, força criativa de imagens capaz de reintegrar e conduzir os gestos corporais a fim de reenviar a visibilidade ao movimento inicial pelo qual o mundo aparece, fazendo o sentido eclodir da percepção sensível. Angelino especifica a atuação da imaginação em Merleau-Ponty quando diz:

A proeza da imaginação é esta: não somente habitar as pontuações, as cisuras e as faltas de uma paisagem em condições de se agregar, remediar a falta do visível e restabelecer uma espécie de integridade da aparência através do sussurro, o eco ou a

¹³⁵“...répondre aux sollicitations qui nous sont livrées de manière sensible...” (ANGELINO, 2016, pág. 387).

¹³⁶“Il s’agit pourtant d’un mouvement d’une espèce particulière au cours duquel le sujet s’éprouve en même temps comme actif et passif ; un geste produit volontairement et subi comme résultat d’un contact affectif-impressionnel avec le monde qui nous met en mouvement, en nous faisant répondre aux sollicitations qui nous sont livrées de manière sensible; un mouvement, voire un acte, tout ensemble actif et passif, volontaire et subi, vécu et agi,²⁵ qui prolonge l’activité du regard et qu’y reconduit. Ces quelques lignes de Paul Klee—que Merleau-Ponty incorpore dans la trame de *L’Œil et l’Esprit*—le posent clairement: “Un certain feu jaillit, se transmet à la main, se décharge sur la feuille, s’y répand, en fusée sous forme d’étincelle et boucle le cercle en retournant à son lieu d’origine: à l’œil et plus loin encore”. L. Angelino nos dá como referência de Paul Klee o livro *Théorie de l’Art Moderne*, op.cit., p 38. E a passagem de Merleau-Ponty no *Olho e o Espírito* ela diz que é a seguinte : “Certain feu prétend vivre, il s’éveille ; se guidant le long de la main conductrice, il atteint le support en l’envahit, puis ferme, étincelle bondissante, le cercle qu’il devait tracer : retour à l’œil et au-delà”, *L’Œil et l’Esprit*, 1964, Gallimard Folioplus 2006, pág. 58.” (ANGELINO, 2016, pág. 387).

ressonância que, neste vazio, as coisas suscitam em nós, mas também tornar visível o invisível, colocar em evidência as marcas secretas que gravou em nós, fazer de modo que esses vincos - seu “estilo alusivo, elíptico, [...] mas como todo estilo inimitável, inalienável”, (MP 1964, 197) - tornem-se claros e possam se encarnar em um traço ainda visível, onde qualquer outro olhar reconhecerá os motivos que subentendem sua inspeção do mundo” (MP 1964a, 16).

É a força própria da faculdade imaginativa que habita o olho (olhar) do pintor “dar uma existência visível a isso que a visão profana crê invisível” (MP 1964a, 20), e desvelar os “meios, apenas visíveis, pelos quais” a “vibração das aparências que é o berço das coisas” (MP 1948, 23), se faz organização, modulação harmônica de uma paisagem em vias de se agregar sob nossos olhos.”¹³⁷.

A imaginação não apenas prolonga a atividade do olhar onde ele acaba, transformando-o em um ‘invisível à segunda potência’, mas também torna visível o invisível ao expô-lo abertamente na forma da obra.

Para Angelino, “a transposição motriz da ‘visão do interior’ é a condição mesma do exercício da imaginação”¹³⁸, ou, como diz a comentadora ao citar Hans Jonas:

Se seguimos este caminho até suas últimas consequências, seria preciso concluir que a transposição motriz da visão do interior é a própria condição do exercício da imaginação. Mais precisamente, deve-se dizer que, seguindo as análises de Hans Jonas, o controle eidético da motricidade, com sua liberdade na realização exterior, completa assim o controle eidético da imaginação com sua liberdade de concepção interior’. Sem essa última, não haveria mais ideia, mas sem a primeira, sua fruição seria vã¹³⁹.

¹³⁷“Le tour de force de l’imagination est bien celui-là: non seulement habiter les ponctuations, les césures et les manques d’un paysage en train de s’agréger, remédier au défaut du visible et rétablir une sorte d’intégrité de l’apparence, à travers la rumeur, l’écho ou le retentissement que, dans ce vide, les choses soulèvent en nous, mais aussi rendre visible l’invisible, mettre en relief les chiffres secrets qu’il a gravés en nous, faire en sorte que ses replis—son “style allusif, elliptique, [...] mais comme tout style inimitable, inaliénable”, (Merleau-Ponty 1964b (*Le Visible et l’Invisible*, Paris:Galimard Folioplus, 2006), p. 197)—deviennent clairs et puissent s’incarner dans “un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde” (Merleau-Ponty 1964a, 16). C’est la force propre de la faculté imaginaire qui habite l’œil (regard) du peintre de “donner une existence visible à ce que la vision profane croit invisible”, (Merleau-Ponty 1964a, 20), et dévoiler même les “moyens, rien que visibles, par lesquels” la “vibration des apparences qui est le berceau des choses” (Merleau-Ponty 1948, 23), se fait arrangement, modulation harmonique d’un paysage, en train de s’agréger sous nos yeux.” (ANGELINO, 2016, pág. 382-3)

¹³⁸“...la transposition motrice de la “vision du dedans” est la condition même de l’exercice de l’imagination » (Ibid. pág. 389).

¹³⁹“Mais si l’on suit cette voie jusqu’à ses conséquences, il faudrait en conclure que la transposition motrice de la “vision du dedans” est la condition même de l’exercice de l’imagination. Plus précisément, on devrait dire, en poursuivant en ceci les analyses de Hans Jonas, que ‘le contrôle eidétique de la motricité, avec sa liberté dans la réalisation extérieure, complète ainsi le contrôle eidétique de l’imagination, avec sa liberté de conception

Isto quer dizer que, sem a base perceptiva da visão, nada haveria para ser formulado pela imaginação ou até mesmo pela reflexão. A menção a Hans Jonas implica dizer que os gestos do pintor, sozinhos, sem uma inspiração que os mobilizem, nada ou dificilmente poderiam nos mostrar o cosmos. A imaginação retira da motricidade corporal uma pluralidade de perspectivas de forma a compor, em uma única imagem, o emblema do todo. Ou seja, não basta atribuir uma centelha de autonomia à imaginação e à reflexão para fazer nascer uma ideia do cosmos. Para nascer efetivamente, depende do movimento de um gesto que o reconduza à visibilidade, reconhecendo nela, seja da parte do pintor, quanto do espectador, uma situação de vivência possível com o mundo. Portanto, para P. Klee, o movimento criativo da imaginação é um sentido gestado e nascente em triplo movimento: ‘pré-criação, criação e re-criação’ que, ao contrário da tradição platônica e cartesiana, não separa o sensível e o inteligível, revelando o pacto entre ambos.

Há de se notar mais um detalhe que podemos retirar desta citação de Hans Jonas. O termo *eidético* [eidétique] usado para caracterizar a liberdade de concepção da imaginação retoma o termo grego: *eidōs* (εἶδος). Tal termo pode estar relacionado ao sentido de ‘tipo’, ‘espécie’, ‘forma’, ‘ideia’, e ‘essência’ de algo, o qual pode tanto ser transcendente quanto imanente às coisas. Quando derivado do verbo *eidomai*, aparece relacionado à ideia de aparência; no tempo perfeito, *eidō*, se aproxima do sentido do verbo *ver*, *oida*; no tempo presente se aproxima do sentido de *saber*, podendo assim se associar a um duplo sentido, tanto ao *aspecto* de algo quanto à *essência* de algo. No contexto do pensamento de Platão, *eidōs* possui sentido transcendente às coisas e é dependente de um direcionamento ao mundo suprasensível. Como se sabe, para Platão, as essências que formam o mundo inteligível são suprasensíveis, constituem a verdade da realidade, e existem por si mesmas de modo independente das coisas sensíveis. A *essência* é uma substância (*ousia*) acabada, eterna, perfeita, imutável, sem começo ou fim, e não aceita nenhuma característica (sensível) distinta de si. Portanto, segundo o realismo platônico e a ideia de participação (*méthexis*), como já exposto no primeiro capítulo desta dissertação, o *eidōs* é o que o demiurgo tomou como modelo para ordenar as matérias existentes do mundo com determinada forma. Ele é usado no pensamento platônico para designar a forma ou a essência de algo e que, por sua vez, não é acessível pela sensação e nem pela imaginação, mas apenas pelo ato reflexivo do pensamento

intérieure’. Sans cette dernière, il n’y aurait pas d’idée, mais sans la première, sa jouissance serait vaine. (ANGELINO, 2016, pág. 389, e JONAS, H. *apud* Angelino (2016), “*Evolution et Liberté*”, 2005, pág. 72–73, Paris: Payot Rivages).

ao atuar desconstrutivamente sobre o sensível em nome de uma transcendência ao conteúdo essencial que remete a uma natureza exclusivamente inteligível. Todavia, para Merleau-Ponty, não temos a necessidade de um pensamento reflexivo desconstrutivo das aparências com a presunção de atingir a essência acabada, eterna e imutável de algo, possibilitando assim a identificação de outro sentido a ser concedido ao *eidós* - ou a essência - que se distingue daquele de Platão e até mesmo do idealismo fenomenológico proposto pela “redução eidética” de Husserl, nas *Investigações Lógicas*. Merleau-Ponty busca formular uma leitura não ideal das essências, mas ontológica ou existencial, onde o essencial, o fundamento originário do sentido, está em um *apriori* material, concreto, um pouco mais próximo, talvez, da posição de Husserl em *Crise das Ciências Europeias*, onde o *lebenswelt*, o *mundo da vida*, o vivido enquanto conjunto estrutural da experiência imediata, que nos é dado antes de qualquer intervenção ou contaminação estabelecida por um ato racional. Ao encontrar um limite, uma espécie de ponto cego indissociável a todo ato reflexivo, Merleau-Ponty recusa a pretensão de acabamento total de uma consciência constituinte operada por um pensamento exclusivamente reflexionante, uma espécie de rejeição ou esquecimento do pensamento naturado em nome de uma espécie de pensamento naturante. Esta é a razão pela qual estabelece uma ambiguidade inalienável no seio da existência humana, que impossibilita a pretensão de 'redução completa' a uma essência formal/ideal de algo. Merleau-Ponty visa mostrar que há um 'mundo selvagem' ou 'vertical' que já se faz significativa a nós por si só, anterior a todo ato reflexivo propriamente dito. Este mundo que *se diz* ele próprio a nós, já nos habita, como uma espécie de pressentimento ou de pré-posseção, antes mesmo que saibamos *como e porquê*. Em parte, é ele próprio que diz ao olho as suas cifras, suas “essências”; cabe-nos apenas nomeá-las e completar os eventos do olhar através da imaginação que o acompanha.

Por outro lado, ao não se fazer necessário um deslocamento total do mundo sensível e nem se pretender o seu acabamento completo, há a necessidade de sempre se retomar diferentes dimensões que possam nos ser entregues sob diferentes perspectivas que podem ser observadas a fim de um maior, mas nunca totalizante, complemento. Esse movimento que não pretende atingir uma essência acabada de algo e que deflagra a necessidade de reconstrução infinita, pede sempre uma retrospectiva do que foi construído a ser recolocado de frente ao próprio mundo concreto, que se torna modelo inalienável e fonte de toda essência. Assim, o mundo permanece sempre maior e escondendo uma face ainda a ser desvelada, seja aos sentidos, seja à imaginação, seja à reflexão.

Sendo que não é apenas o olhar de um sujeito reflexivo que constrói, constitui ou cria um sentido, mas também o mundo que diz, ele próprio, as suas cifras ao se doar à visão dos homens, e sendo que o homem precisa sempre retomá-lo e reconstruí-lo sob diferentes perspectivas, esse sentido pode ser observado, formulado e engajado por outras capacidades antes mesmo dos atos de reflexão. Tal é o espaço para o engajamento da imaginação, antes subordinada ao racional, que pode atingir o ser das coisas e manifestar o sentido do mundo. Não sendo apenas passiva, mas, ativa, a imaginação é capaz de se prolongar para além do ponto em que os olhos atingiram o limite de sua ação e completar o perspectivismo da visão, pode 'ultrapassar os limites do observável' e, assim, ver a própria essência das coisas.

Por fim, citamos L. Angelino no momento em que apresenta uma nota inédita do manuscrito *Ser e mundo* (1959) de Merleau-Ponty, transcrita por Emmanuel de Saint Aubert, em que diz:

O imaginário é aqui a própria substância da vida, e deriva da visão. Ver, é imaginar. E imaginar, é ver. Não mais no sentido criticado por Sartre, onde a imagem seria uma visão enfraquecida, mas no sentido em que o princípio metafísico da visão (= a transcendência) é imaginação, i.e. ultrapassagem do observável.¹⁴⁰

Esta nota inédita de Merleau-Ponty nos mostra que a imaginação reflete a ambiguidade do termo *fainetai*, trabalhada por Platão no *Teeteto*, mas que, aqui, pertence ao ato de imaginar. Entretanto, enquanto há em Platão uma drástica separação entre algo que espontaneamente *aparece* e algo que *parece* a alguém, aqui, a imaginação *vê* algo que é espontaneamente dado pelo mundo. Mais ainda, ela também pode se engajar sobre o sensível espontaneamente dado e, na tentativa de sua reconstrução imaginativa, atingir o sentido de algo. Portanto, em decorrência da ambiguidade da imaginação, ao tomar seu voo prolongando o olhar no 'ponto preciso onde o olho chega ao limite de sua ação'¹⁴¹, levando-o 'mais longe ainda'¹⁴², ela pode ser capaz de 'prefigurar a ideia do cosmos'¹⁴³, isto é, pode 'fazer aparecer

¹⁴⁰Nota inédita transcrita e citada por Emmanuel de Saint Aubert em seu artigo "*Ver, é imaginar. E imaginar, é ver*", *Percepção e imaginário em Merleau-Ponty*, na Chiasmi International, n. 14, 2013, p. 2. (ANGELINO, 2016, pág. 397): "L'imaginaire est ici la substance même de la vie, et dérive du voir. Voir, c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir. Non pas dans ce sens justement critiqué par Sartre que l'image ne serait que vision affaiblie, mais dans le sens que le principe métaphysique de la vision (= la transcendance) est imagination, i.e. dépassement de l'observable", note inédite du manuscrit *Être et monde* (1959) (inédit B.N. vol. VI), transcrit et cité par Emmanuel de Saint Aubert dans son article « Voir, c'est imaginer. Et imaginer, c'est voir », *Perception et Imaginaire chez Merleau-Ponty*, in Chiasmi International, n. 14, 2013, p. 2. »

¹⁴¹ "En ce point précis où l'œil arrive au terme de son action," (*Ibid.* pág. 384).

¹⁴² "...au-delà..." (*Ibid.* pág. 387).

¹⁴³ "...préfigurer l'idée du cosmos..." (*Ibid.* pág. 390).

uma imagem mais real, uma aparência mais sensível que a sensível a qual ela deve sua existência, uma aparência que será como um sensível multiplicado, desdobrado, fazer ver um ‘visível à segunda potência, essência carnal ou icônica do primeiro’ (Merleau-Ponty 1964a, 16)¹⁴⁴.

A posição de Merleau-Ponty permite pensar a ideia de que van Gogh articula, por obra da imaginação, a essência do movimento turbulento sem necessitar de controle racional, isto é, poderá fazê-lo em um momento de fragilidade psicológica, pois, para Merleau-Ponty, o controle das faculdades mentais, exigido pela tradição do pensamento reflexivo, não é necessário para a composição de algo com sentido. Assim, se a imaginação permite engajar o olhar de forma a ‘ultrapassar aquilo que é observável’, não é por desconstruir o sensível em nome de uma essência suprasensível, mas prolongá-lo a partir de sua própria natureza. Em outras palavras, o que ‘*aparece*’, ao contrário do que diz Platão, não é deficiente a ponto de ser reconquistado pela potência de julgar essências, que é de ordem superior, mas, pelo contrário, brota do próprio sensível em seu país natal. Portanto, isso que a imaginação nos faz *ver*, não cria algo novo no sentido da inauguração daquilo que não estava presente sensivelmente, mas é um desdobramento do essencial do mundo que foi dado à visão e prolongada pela imaginação que a acompanha, a partir da expressão artística. A imaginação não se limita, portanto, ao primeiro sentido de *fainetai*, como era o caso de Platão, pois ela prolonga o olhar preenchendo as lacunas da visão para além do que foi dado e pode ainda tornar visível o invisível a partir de sua potencialidade. Neste prolongamento da visão, onde os olhos param, a imaginação elabora o sentido das coisas.

Ou seja, para Merleau-Ponty, a imaginação não é um mero receptáculo da multiplicidade das aparências doadas pelo mundo, que poderia se assemelhar a ação da memória – como no caso de Platão, no *Teeteto* - e nem uma faculdade dependente de uma condução superior para compor algo com sentido - como afirma Descartes, nas *Meditações*. A imaginação contém nela mesma o poder simbólico de ir além das coisas, descobrindo, sobre a face neutra do mundo, o sentido pela qual elas se mostram para nós. Portanto, a imaginação não é totalmente passiva e nem depende da condução de uma faculdade superior, mas, antes disso, ela completa a visão e conduz a motricidade corporal a uma viagem ao coração da realidade.

¹⁴⁴ “...faire paraître une image plus réelle que le réel, une apparence plus sensible que le sensible auquel elle doit son existence, une apparence qui serait comme un sensible multiplié, déplié, un “visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier” (Merleau-Ponty 1964a, 16)” (*Ibid.* pág. 380).

Assim, frente ao pensamento de sobrevoo, como exercício do entendimento descolado do corpo e do sensível, a imaginação é a operação de um olhar privilegiado que dá força ao real sem limitar-se a ele, é uma espécie de fogo ou de faísca que inflama a realidade. Enfim, a imaginação toma seu voo e retorna ao mesmo ponto: ao seio da vida perceptiva. Brota e retorna ao mesmo mundo que lhe deu fundamento, mesmo depois de formular e manifestar o seu sentido. A imaginação é capaz de *ver*, tem a possibilidade de elevar o conteúdo do olhar e atingir o essencial da vida, revelando o invisível do visível.

Trata-se de consagração de uma transcendência que não abandona a imanência, de uma “essência” que não exige a elevação a uma ideia suprassensível, arquétipo espiritual ou qualquer outra forma de saber absoluto. Por isso, distintamente de Platão e de Descartes, Merleau-Ponty permite a possibilidade de pensar a experiência corporal e concreta da imaginação sem o expediente clássico, o entendimento. Ora, a hipótese teórica do artigo *Turbulência nas pinturas exaltadas de van Gogh* propõe, como vimos anteriormente, que o pintor holandês teria chegado à ‘essência do movimento turbulento’ em um momento pessoal de forte turbulência psicótica e antes da formulação do *conceito* matemático enquanto tal. Nossa conclusão é de que a imaginação poética, tal como defende Merleau-Ponty, auxilia muito a compreensão da experiência pictórica de van Gogh, segundo a qual a tela *A Noite Estrelada*, a partir de sua elaboração ambivalente: metade imaginação, metade percepção, manifesta o ser.

3.7 SONHO E LOUCURA

A palavra imagem é mal-afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental fosse um desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas se de fato, ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Elas são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário” (OE, 2013, pág. 22).

Para Descartes, a imagem, o desenho, o quadro, deflagram uma a unidade entre o visto e aquele que vê, instituindo um modo de ver universal. No entanto, para Merleau-Ponty, ver e pensamento de ver não são a mesma coisa, pois, onde o primeiro percebe, o segundo representa. Isso quer dizer que os fenômenos visuais não podem ser reproduzidos pela consciência. Ao se retirar a visão de uma condenação à passividade, também se reestabelece a capacidade de compor imagens pelo imaginário a partir de uma expressão que dá um sentido

positivo à aparência e transcende a realidade objetiva. Reverte-se aqui a drástica distinção entre a atividade produtiva do entendimento e a passividade ilusória da imaginação, como encontramos em Platão e Descartes; a imaginação passa a ser uma capacidade privilegiada para abrir a novas dimensões do mundo. “Desde que se pare de pensar a percepção como ação do puro objeto físico sobre o corpo humano e o percebido como resultado "interior" dessa ação, parece que toda distinção entre o verdadeiro e o falso, o saber metódico e os fantasmas, a ciência e a imaginação, vem por água abaixo.” (VI, 2014, pág. 35). Consequentemente, cai por terra algumas barreiras que isolavam a arte da ciência. Segundo a tradição, de um lado, há o entendimento, que combate a ilusão e a aparência, e, de outro lado, a arte, voltada ao sensível e ao transitório. Agora, um fenômeno artístico pode dizer a verdade, pois é uma atividade engajada na ação de ver e projetar um significado ao vivido. Assim, filosofia, as ciências e as artes podem ser complementares entre si. Ora, a tela *A Noite estrelada* de van Gogh reúne – segundo a hipótese do movimento turbulento – um sentido perceptivo de alcance filosófico e científico, não só artístico. Longe da análise intelectualista e inseparável de um mundo verdadeiro segundo o qual “o erro, a doença, a loucura e, em suma, a encarnação, são reduzidos à condição de simples aparência” (FP, 1999, pág.175), temos o “elo entre a subjetividade e a objetividade, que já existe na consciência mítica ou infantil, e que sempre subsiste no sono ou na loucura, nós o encontramos, com mais razão, na experiência normal” (FP, 1999, pág. 393). Razão pela qual é necessário, agora, compreender o sonho não mais como ilusão, mas “... compreender o sonho a partir do corpo: como o estar no mundo sem corpo, sem ‘observação’, ou antes com um corpo imaginário sem peso” (VI, 2014, pág. 236). Erro, fantasia, ilusão, loucura, doença, sonho, não são mais concebidos como fenômenos essencialmente contrários à verdade, mas dimensões da existência que podem, em circunstâncias específicas, revelar algum aspecto válido do mundo.

Merleau-Ponty afirma: “Ter alucinações, em geral, imaginar é aproveitar essa tolerância do mundo ante-predicativo e nossa vizinhança vertiginosa com todo ser na experiência sincrética” (FP, 1999, pág. 459). A experiência onírica, o delírio, a alucinação, por fazerem parte de uma camada ante-predicativa, podem nos abrir a dimensões que evidenciam um sentido ainda oculto, uma presença pré-objetiva do mundo, isto é, um sentido bruto, originário, um conteúdo fecundo, ainda que sem conceito determinado. Tal é, para Merleau-Ponty, a realidade da pintura, tal como se lê na seguinte passagem: “A pintura é capaz de confundir todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes, significações mudas” (OE, 2001, pág. 35). Longe do nos

jogar em um mundo caótico e ilusório, a experiência artística pode ser a expressão da verdade que nos liga ao sentido do mundo.

CONCLUSÃO

Chegamos a um ponto muito distante de onde havíamos partido (Platão e Descartes). Nada mais justo, agora que a imaginação do artista passa a ter poder de significação, examinarmos os resultados desta possibilidade no que diz respeito ao contato entre o pintor e o cientista. O imaginário (para o artista), os fatos empíricos (para o cientista) possuem um horizonte comum que os aproxima, apesar das diferenças que os distinguem. Este horizonte comum é o sensível tal como se dá na experiência primordial, isto é, os atos de percepção originária. Se, para Merleau-Ponty, “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (OE, 2013, pág. 15), agora, para que retorne ao mundo natural, “é preciso que o pensamento de ciência - pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral - torne a colocar-se num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida” (OE, 2013, pág. 17). O que Merleau-Ponty quer dizer é que o cientista deve abandonar o posicionamento de sobrevoos e tomar o sentido de suas afirmações sem esquecer o ponto de partida, que é o mundo percebido. No entanto, segundo Merleau-Ponty, não só o cientista precisa retomar esse laço com o mundo, mas os próprios filósofos. Assim, toda a filosofia não deve mais consistir na tentativa de subjugar o mundo das aparências a partir de conceitos ou ideias puras, mas, sendo o pensamento algo que não perde de vista a experiência corporal, “a verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo¹⁴⁵” (FP, 1999, pág. 19). Os posicionamentos do cientista, do artista e do filósofo devem dizer o contato com o mundo natural que é nossa situação “inicial, constante e final” (FP, 1999, pág. 11). Ora, “a visão do pintor é um nascimento continuado” (OE, 2013, pág. 26). Um exemplo dessa relação, para Merleau-Ponty, é a do pintor Paul Klee, que quando pintava *en plein air*¹⁴⁶, chegou a se sentir observado pela natureza que ele próprio observava. Nas palavras de Merleau-Ponty, Klee teria dito: “Numa floresta, várias vezes me senti que não era eu que olhava a floresta. Certos dias, senti que eram as árvores que me olhavam, que me falavam [...] Eu estava ali, escutando” (OE, 2013, pág. 26). Isso ocorre quando a aderência da consciência do sujeito a seu corpo e ao mundo os torna envolvidos de modo tão intrínseco que poderiam trocar de papéis entre si, isto é, aquele que observa pode se sentir como que observado por aquilo que ele mesmo observa, como numa espécie de narcisismo do olhar. Klee afirma que o pintor, ao criar, é

¹⁴⁵ Fenomenologia da Percepção, (FP), tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes, 1999, pág. 19.

¹⁴⁶ Ver nota 26.

aquele que “deve ser transpassado pelo universo e não querer transpassá-lo” (*Id. Ibidem.*) Por esta razão afirma: “Espero estar interiormente submerso, sepultado. Pinto talvez para surgir” (OE, 2013, pág. 26). O pintor é um modelo privilegiado de ligação entre o olhar e o mundo, pois, como ressalta a frase que cita de Paul Valéry, “o pintor emprega seu corpo, (OE, 2013, p.18) (...) emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura” (*Id. Ibidem.*). A pintura manifesta o sentido ainda cativo das coisas, isto é, algo ainda não visto no mundo. Assim, a pintura não é mera ilusão, mas uma forma privilegiada de ver o mundo.

Ora, a visão é o fundamento ontológico da pintura. “A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser” (OE, 2013, pág. 24). Até mesmo as ideias têm fundamento visual, razão pela qual a ontologia de Merleau-Ponty privilegia o sensível. Não é o sujeito que retira o fundamento da verdade de si mesmo, isto é, de suas ideias. “É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é ela que ele interroga com o olhar” (OE, 2013, pág. 24). Isso porque o gesto do pintor evidencia que “meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto, que decretaria, do fundo do retiro subjetivo, uma mudança de lugar milagrosamente executada na extensão” (OE, 2013, pág. 19). De modo que só podemos concluir que na pintura “é portanto o ser no mundo que vem ele próprio manifestar seu sentido” (OE, 2013, pág. 54).

Na pintura, o gesto do pintor mostra que “o que encontro "em mim" é sempre a referência a essa presença originária, e entrar em si é identicamente sair de si” (VI, 2014, pág. 71). Todos os significados que o pintor articula são, assim, “reconstruções ou reconstituições suspensas de uma evidência primeira do mundo que me indica, ele próprio, suas articulações” (VI, 2014, pág. 70-71). Assim, artista e cientista não atuam mais em busca da constituição de um sentido ou uma verdade de modo contrários ou contrapostos entre si, pois eles estão voltados ao mesmo mundo e ao mesmo ser.

Ora, a expressão pictórica do movimento padrão da turbulência é apresentado por van Gogh antes mesmo da formulação da lei matemática propriamente dita. Trata-se de uma coincidência ou de algo premeditado? Em outras palavras, devemos isso a uma imensa obra do acaso ou a uma vocação científica disfarçada? Nem uma coisa, nem outra. Van Gogh não é cientista. Não há nenhuma descoberta física ou matemática em sua obra. No entanto, é possível que van Gogh, através do aprendizado do olhar, tenha conduzido a bom termo o que lhe ensina a percepção. A teoria da turbulência, neste caso, se é verdade que o quadro a manifesta – e permanece como hipótese – é a possibilidade de, atento ao mundo, levá-lo como tal à expressão.

Que se leia, para concluir, o que Frijof Capra retoma do Tratado de Pintura de Leonardo da Vinci:

Não vê que o olho abarca a beleza de todo o mundo? Ele é o mestre da astronomia, pratica a cosmografia, aconselha e corrige todas as artes humanas; transporta o homem a diferentes partes do mundo. [O olho] é o príncipe das matemáticas; suas ciências são muito exatas. Mediu as alturas e dimensões das estrelas, descobriu os elementos e suas localizações (...). Criou a arquitetura, a perspectiva e a pintura divina (...). [O olho] é a janela do corpo humano, pela qual [a alma] contempla e desfruta a beleza do mundo” – (A ciência de Leonardo da Vinci, Frijof Capra, pág. 348, Cultrix, 2007).

Esta é uma frase de Leonardo da Vinci sobre o papel primordial da percepção visual. Segundo Merleau-Ponty, a obra de Leonardo da Vinci “invoca uma *ciência pictórica* que não fala por palavras (e muito menos por números), mas por obras que existem no visível à maneira das coisas naturais, e que, no entanto, se comunica por elas *a todas as gerações do universo*” (OE, 2013, pág. 51). A preocupação científica de Leonardo, que está presente em sua pintura, é semelhante a van Gogh? Van Gogh não é cientista, Kolmogorov não é artista, mas é possível que em ambos (artistas e cientistas) encontremos a mesma atenção ao mundo. Merleau-Ponty afirma que:

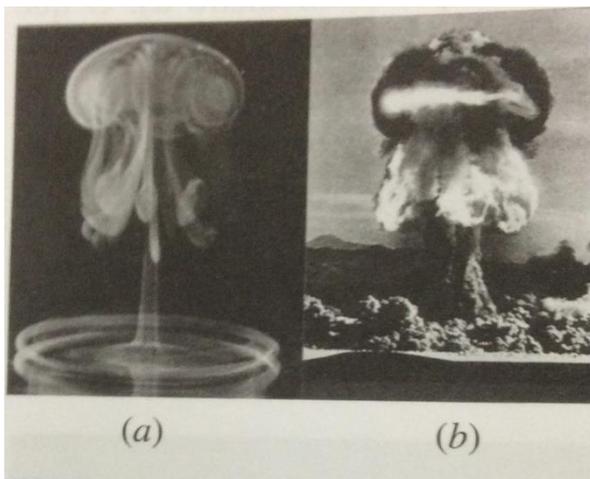
Uma teoria física nova pode ser provada porque a ideia ou o sentido estão ligados pelo cálculo a medidas que são de um domínio já comum a todos os homens. Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências. Se a obra é bem sucedida, tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma. Seguindo as indicações do quadro ou do livro, fazendo comparações, esbarrando de um lado e de outro, guiados pela clareza confusa de um estilo, o leitor ou o espectador acabam por reencontrar o que se lhe quis comunicar. O pintor pode apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros (Dúvida de Cézanne, Cossac Naif. Pág. 139-140, MERLEAU-PONTY: 2013).

Mesmo que van Gogh não estivesse em pleno equilíbrio de suas faculdades, ao ponto de poder explicar conceitualmente o que expressou no quadro *A Noite Estrelada*, basta que a turbulência, uma vez possível de ser identificada no quadro, faça a tarefa por ele. O sentido apenas se cumpre quando aquilo que foi expresso encontra a verdade das coisas, isto é, quando é verossímil. Ora, o artigo *Luminescência Turbulenta nas Exaltadas Pinturas de van Gogh* afirma que um movimento padrão encontrado nas partículas de matéria ao redor de uma estrela é similar ao movimento que foi pintado na tela de van Gogh e, mais ainda, que eles são confluentes com os padrões previstos pela equação matemática de Kolmogorov. Isto é, tanto a estrutura movimentada da tela de van Gogh, quanto os números da fórmula de Kolmogorov, quanto a imagem das partículas de poeira ao entorno das estrelas, são similares. Tal é

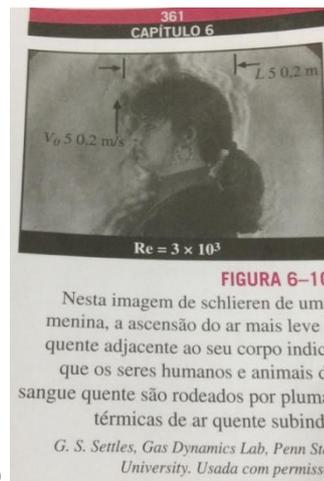
hipótese, jamais verificável cem por cento, da teoria da turbulência. Ora, a comunicação entre ciência e arte é possível, segundo a ontologia do sensível de Merleau-Ponty, em razão da produtividade inerente à imaginação e à percepção. A teoria da turbulência, então, ainda que meramente possível, se não pode ser provada, não pode, igualmente, ser descartada. Se a atividade artística e a científica não se anulam entre si, mas, em casos específicos, se complementam, podemos então pensar na possibilidade de um pintor que, mesmo sem o controle de suas faculdades mentais, tenha concebido um sentido válido para sempre.

ANEXOS:

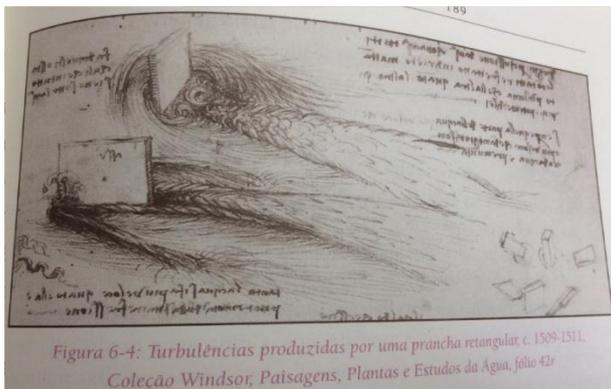
Imagem de livro de mecânica atual que mostra a semelhança da dispersão de energia na água (imagem invertida do movimento de corante na água) e no ar (movimento de poeira causado pela explosão de uma bomba): (I); Dispersão turbulenta do calor retirada de livro didático de mecânica: (II); Experiência de Leonardo com a prancha na água e experiência semelhante em livro de mênica atual: (III)



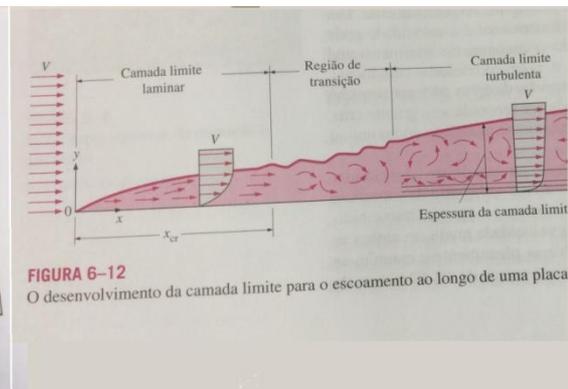
(I)



(II)



(III)



Bibliografia

ANGELINO, Lucia. *L'oeil de Merleau-Ponty*. Mimesis France. 2013.

_____. *Entre voir et tracer – Merleau-Ponty et le mouvement vécu dans l'expérience esthétique*. Mimesis Philosophie, 2014.

_____. *Maurice Merleau-Ponty and Paul Klee: Towards the root of creative imagination and its cosmic Dimension*. In Springer International Publishing Switzerland 2016. Ana-Teresa Tymieniecka and Patricia Trutty-Coozil (eds.), *Analecta Husserliana : The Yearbook of Phenomenological Research* 119.

J. L. ARAGÓN, NAUMIS Gerardo G., M. Bai, TORRES, M., MAINI P. K., *Turbulent Luminance in Impassioned van Gogh Paintings*, artigo publicado em 2008 pela *Journal of Mathematical Imaging and Vision*, Volume 30, Número 3, pág. 275–283.

CAPRA, Fritjof. *A ciência de Leonardo da Vinci – Um mergulho profundo na mente do grande gênio da Renascença*, Cultrix, 2007.

ÇENGEL, Yunes A. *Transferência de calor e massa: uma abordagem prática / Yunes A. Çengel*; tradução Luiz Felipe Mendes de Moura; revisão técnica Kamal A. R. Ismail. São Paulo: MacGraw-Hill, 2009.

DASTUR, Françoise. *Merleau-Ponty et le pensée du dedans*. In: *Merleau-Ponty phenomenologie et expériences*, pág. 43-57. Million 1992.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Flammarion. 1978.

DESCARTES, Réne. *Discurso do Método, As Paixões da Alma e Meditações*. Edição Os Pensadores, Nova Cultural, 1996. Introdução: Gilles-Gaston Granger, notas e prefácio: Gérald Lebrun, Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior.

_____. *Regras para a Orientação do Espírito*, Martins Fontes, 2007, tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão.

_____. *La Dioptrique*, Edição eletrônica de Jean-Marie Tremblay, 22 de fevereiro 2002.

DOFOUR-KOWALSKA, Gabrielle. *L'arte et la sensibilité*. Vrin, 1996.

DUMONT, Pascal. *Descartes et l'esthétique – l'art d'émerveiller*. PUF, 1998.

DUPOND, Pascal. *La réflexion charnelle – La question de la subjectivité chez Merleau-Ponty.* Ousia, 2004.

GIOVANNANGELI, Daniel. *La fiction de l'être - Lectures de la philosophie moderne.* De Boeck-wesmael, 2010, Editions Universitaire, Le Point Philosophique.

GOGH, Vincent. *Vincent van Gogh - The Letters.* Version: December 2010. Amsterdam & The Hague: Van Gogh Museum & Huygens ING. .

GUERIN, Michel. O que é uma obra? Rio de Janeiro: *Paz e Terra*, 1995, Tradução de Cláudia Schelling.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne,* Cosac Naify, São Paulo 2013, tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira.

_____. *A estrutura do comportamento,* Belo Horizonte: *Interlivros*, 1975, tradução J. Corrêa.

_____. *A prosa do mundo,* (PM) São Paulo: Cosac Naify, 2002, tradução Paulo Neves.

_____. *O olho e o espírito,* (OE), Cosac Naify, São Paulo 2013, tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira.

_____. *O visível e o invisível,* (VI), Perspectiva, 2014, tradução José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira.

_____. *Fenomenologia da Percepção* (FP), 1999, tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes.

_____. *Las Aventures de la Dialectique,* Paris, Gallimard, 1955, p.25.

_____. *Signos,* São Paulo: Martins Fontes, 1991, tradução M. Pereira.

PLATÃO. Diálogos/ Platão (I – *Teeteto, Sofista, Protágoras*), EDIPRO, 2007-2011, ed. Bauru, SP, tradução textos complementares e notas Edson Bini.

_____. *Teeteto,* Calouste, 2010, 3ª Edição. Tradução de Adriana Manuela Nogueira e Marcelo Boeri. Prefácio de José Trindade.

_____. *Theaetetus,* Perseus, edição online com texto original.

_____. Diálogos, *O Banquete, Fedro, Sofista, Político*, Os Pensadores, Nova Cultural, 1987, Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa.

_____. Diálogos V, *Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Gredos, Madri 1988, traduções e notas por, Maria Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero.

_____. Diálogos V – *O Banquete, Mênon, Timeu, Crítias*, EDIPRO, 2010, ed. Bauru, SP, tradução textos complementares e notas Edson Bini.

_____. *República*, Calouste, 9º Edição. Tradução e Notas Maria Helena da Rocha Pereira

ROBERT W. FOX, MCDONALD. Alan T., PHILIP. J. Pititchard. *Introdução à Mecânica dos Fluidos*, 2010, LTC, 2013.

ROVIELLO, Anne-Marie. *Les Écartes du sens*. In : Merleau-Ponty phénoménologie et expériences, pág. 161-185. Million 1992.

THIERRY, Yves. *Le 'cogito' comme expérience sensible*, In : Notes de Cours sur l'origine de la géométrie de Husserl, Recherches sur la phénoménologie de Merleau-Ponty, pág. 255-268. Paris : PUF, 1998.