



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

Matheus Marcus Gabriel Mellado

**Verossimilhança e Linguagem Indireta: relações categoriais entre
Aristóteles e Merleau-Ponty**

Maringá - PR

2020

MATHEUS MARCUS GABRIEL MELLADO

**VEROSSIMILHANÇA E LINGUAGEM INDIRETA: RELAÇÕES CATEGORIAIS
ENTRE ARISTÓTELES E MERLEAU-PONTY**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia Social.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Perius.

MARINGÁ - PR

2020

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

M524v

Mellado, Matheus Marcus Gabriel

Verossimilhança e linguagem indireta : relações categoriais entre Aristóteles e Merleau-Ponty / Matheus Marcus Gabriel Mellado. -- Maringá, PR, 2020.
114 f.

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, 2020.

1. Aristóteles, 384-322 a.C.. 2. Merleau-Ponty, Maurice, 1908-1961. 3. Verossimilhança (Filosofia). 4. Linguagem indireta (Filosofia). 5. Estética (Filosofia). 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. 100

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a minha mãe, Roxana Olaya Mellado Sepulveda, e minha irmã, Camila Gabriela Gabriel Mellado, pelo incentivo e por proverem as condições necessárias para minha formação. O incentivo ao estudo que elas me deram me trouxe até o atual momento e me guiará a outras conquistas na vida pessoal e acadêmica.

À minha companheira, Eloísa Guedes de Souza, pela paciência em ouvir e discutir os pontos do meu trabalho, principalmente nas inúmeras vezes em que me encontrei desmotivado. Sou grato pelo apoio e pelos incentivos no decorrer desses últimos dois anos.

À meu orientador, Cristiano Perius, pela dedicação e preocupação desde a graduação. Sua ajuda e orientação me auxiliou a ampliar minhas perspectivas na filosofia e na vida acadêmica como um todo.

Aos meus professores e professoras – do ensino médio, da graduação e da pós-graduação –, pelas sementes e inquietações que me trouxeram até aqui.

Ao Prof. Luiz Damon Moutinho e a André Dias Andrade, por aceitarem participar de minha banca de qualificação, pelas correções e principalmente pelos conselhos.

Aos Professores Paulo Ricardo Martines e Silvana de Souza Ramos, pela disposição e pela paciência em analisar esse trabalho.

Aos meus amigos de dentro e de fora da universidade. Especialmente a André Romão e José Willian Alba – pela estadia nos primeiros anos de minha graduação –, à Alexandre D'Ávila, Amanda Caroline, Daniel Guerreiro, Isabella Rizzo, Hugo Rizzo, Hugo Jr., Hugo Bernardo, Lucas Alencar, Lucas Rodrigues, Matheus Queiroz e Pablo Petravicius. Todos essenciais desde o início da minha vida acadêmica.

Por fim, agradeço à Capes, pelo financiamento desta pesquisa.

*Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos
- fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao
homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos,
remetem para uma camada profunda de “opiniões” mudas,
implícitas em nossa vida. Mas essa fé tem isto de estranho:
se perguntarmos articulá-la numa tese ou num enunciado,
se perguntarmos o que é este nós o que é este ver
e o que é esta coisa ou este mundo, penetramos num
labirinto de dificuldades e contradições.*

(O Visível e O invisível – Merleau-Ponty)

Resumo

Este trabalho desenvolve a convergência entre a estética clássica (anterior às vanguardas do século XIX) e a estética moderna (inaugurada pelo Impressionismo francês). O recurso utilizado para relacionar o clássico e o moderno são os conceitos de verossimilhança (atribuído a Aristóteles) e de linguagem indireta (atribuído a Merleau-Ponty). Esta contraposição se apoia na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, em particular o conceito de expressão. Sendo assim, a pesquisa toma como ponto de partida o modo como Merleau-Ponty compreende os pressupostos artísticos do período clássico. Embora nós consideremos a avaliação de Merleau-Ponty sobre a arte clássica, este trabalho examina aspectos da estética aristotélica, como tentativa de leitura. Por fim, ao tratar da metáfora como recurso de linguagem, utilizaremos de um breve contraponto com a ciência a fim de explorar a diferença entre a linguagem pura e a linguagem indireta

Palavras chave: arte clássica; arte moderna; Aristóteles; Merleau-Ponty; verossimilhança; linguagem indireta.

Abstract

This work develops the convergence between classical aesthetics (prior to the avant-garde of the 19th century) and modern aesthetics (inaugurated by French Impressionism). The resource used to relate the classic and the modern are the concepts of verisimilitude (attributed to Aristotle) and indirect language (attributed to Merleau-Ponty). This opposition is based on the phenomenological perspective of Merleau-Ponty, in particular the concept of expression. Thus, the research takes as a starting point the way in which Merleau-Ponty understands the artistic assumptions of the classical period. Although we consider Merleau-Ponty's assessment of classical art, this work examines aspects of Aristotelian aesthetics, as a study attempt. Finally, when dealing with metaphor as a language resource, we will use a brief counterpoint with science in order to explore the difference between pure and indirect language.

Keywords: classical art; modern art; Aristotle; Merleau-Ponty; verissimilitude; indirect language.

Résumé

Cette œuvre développe la convergence entre l'esthétique classique (antérieure à l'avant-garde du XIXe siècle) et l'esthétique moderne (inaugurée par l'impressionnisme français). La ressource utilisée pour relier le classique et le moderne sont les concepts de vraisemblance (attribués à Aristote) et le langage indirect (attribué à Merleau-Ponty). Cette opposition s'appuie sur la perspective phénoménologique de Merleau-Ponty, en particulier le concept d'expression. Ainsi, la recherche prend comme point de départ la manière dont Merleau-Ponty comprend les hypothèses artistiques de la période classique. Bien que nous considérons l'évaluation de l'art classique par Merleau-Ponty, ce travail examine les aspects de l'esthétique aristotélicienne, comme une tentative de lecture. Enfin, nous traiterons de la métaphore comme ressource linguistique, nous utiliserons un bref contrepoint avec la science afin d'explorer la différence entre le langage pur et le langage indirect

Mots-clés: art classique; art moderne; Aristote; Merleau-Ponty; vraisemblance; langage indirect.

Sumário

Introdução.....	8
Capítulo I.....	11
1. Entre clássicos e modernos.....	11
2. O papel da linguagem nas artes.....	15
3. Os cânones clássicos.....	18
4. A figura da obra.....	23
5. Conclusão.....	26
Capítulo II.....	27
1. O discurso científico.....	27
1.1. Silogismo e demonstração.....	29
1.2. Pressupostos para a ciência.....	32
1.3. O percurso da demonstração.....	34
1.4. As possíveis bases para as ciências.....	39
1.5. A Épokhé no discurso científico.....	43
2. O discurso poético.....	45
2.1. Os pressupostos da <i>mimesis</i>	46
2.2. A obra de arte como fenômeno intelectualizado.....	49
2.3. Pressupostos da linguagem no pensamento artístico.....	51
2.4. A verossimilhança.....	56
2.5. A <i>léxis</i> e a metáfora.....	61
3. Conclusão.....	66
Capítulo III.....	69

1. Questões básicas acerca da linguagem.....	69
1.1 A fluidez e transparência da linguagem.....	73
1.2. A linguagem por si mesma.....	74
1.3. O rompimento do estatuto referencial.....	79
2. A linguagem artística.....	81
2.1. As raízes da arte.....	84
2.2. A lógica interna da arte.....	91
3. A linguagem científica.....	96
3.1. O algoritmo e o mistério da linguagem.....	97
4. Conclusão.....	106
Conclusão.....	109
Bibliografia.....	112

Introdução

O que buscaremos realizar neste trabalho não é apenas um estudo comparado de duas teorias estéticas separadas por mais de dois milênios de tradição e de história. O que pretendemos com nosso estudo é vislumbrar a problemática da inflexão entre natureza e cultura, tão cara a Merleau-Ponty em sua fase intermediária, pós publicação da *Estrutura do Comportamento* e da *Fenomenologia da Percepção*. Neste período, o autor refletiu sobre a linguagem e seus efeitos sobre a obra de arte (através do conceito de expressão estética). Seja clássica, seja moderna, a arte representa, para Merleau-Ponty, um lugar privilegiado para levar a efeito os problemas filosóficos oriundos do fenômeno da percepção e da expressão.

Será n' *A Prosa do Mundo* onde nós poderemos vislumbrar os principais elementos deste debate. Em tal obra póstuma nós observamos o tratamento das bases da linguagem pelo tratamento da linguística – motivada pelas leituras de Saussure –, que posteriormente serão desenvolvidas como fundamento para o estabelecimento da linguagem indireta e das vozes do silêncio (referente às artes), da linguagem algorítmica (referente às ciências), entre outros problemas filosóficos oriundos da linguagem.

Desperta nosso interesse, n' *A Prosa do Mundo*, a noção de expressão e de estilo. Tais conceitos são desenvolvidos com intuito de se diferenciar do conceito de *mimesis*, válido para a arte clássica, e marcar a tradição moderna – iniciada pelos movimentos de vanguarda do século XIX. Merleau-Ponty fixa uma diferença expressiva entre o modo em que a arte foi realizada na cultura ocidental até o movimento Impressionista francês, onde a ideia de cânone foi transgredida para dar lugar a uma nova forma de se observar e retratar o mundo. Contudo, o que despertou nosso interesse é o fato de Merleau-Ponty atribuir a expressão e o estilo também aos clássicos. Sendo assim, o que em um primeiro momento parece ser a fundamentação de uma nova forma de linguagem e do fazer artístico, na verdade é a procura pelo mote de ressignificação de uma linguagem que transforma a natureza em cultura, desde que o ser humano existe enquanto tal. Logo, há um discurso de Merleau-Ponty que não se direciona apenas para a arte moderna, mas também para os moldes clássicos com o fim de pensar a percepção e a expressão do mundo.

O que queremos estabelecer aqui é que existe uma continuidade entre as estéticas clássicas e modernas, apesar da ruptura histórica. Se a diferença na visão de mundo clássica e a visão de mundo moderna é clara, precisamos mostrar em que sentido elas se aproximam. Ao afirmarmos que a expressão e o estilo são conceitos que Merleau-Ponty atribuiu tanto aos clássicos quanto aos modernos, nos surge o questionamento sobre qual seria esse solo comum que ambas compartilham. Buscaremos evidenciar que ambas efetivam uma forma de significar a realidade e de dar sentido à natureza.

É fato, porém, que Merleau-Ponty não explorou a fundo os pressupostos clássicos. Contudo, o projeto merleau-pontiano busca se firmar no estudo da linguagem artística sem desconsiderar o ponto de partida, a primeira fala, muito embora compreenda o fenômeno da fala acompanhando a expressão artística dos modernos, mais documentada e próxima temporalmente. Quais aspectos fundamentais do fazer artístico estão presentes nas estéticas clássica e moderna? Em outras palavras, se há uma ruptura histórica incontestável, qual é a aproximação entre os modernos e os clássicos?

Para podermos responder tal questão, voltamo-nos para as bases da cultura ocidental e para o primeiro grande tratado de estética que procurou retratar sua gênese. Sendo assim, optamos por Aristóteles e pela *Poética* como representante da teoria estética do período clássico. Nesse tratado temos a formulação de alguns cânones literários e a explicação do motivo pelo qual o ser humano realiza arte. Bem mais que isso, parece haver a fundamentação da arte com aspectos linguísticos e discursivos que parecem corresponder, veremos, ao conceito de expressão de Merleau-Ponty. Aristóteles fundamentou os conceitos de *mimesis* como sendo a arte, ou poética mais especificamente, e a verossimilhança como meio para o qual ela pudesse ser efetivada. Sendo assim, buscaremos estruturar a investigação sobre a estética aristotélica a partir do conceito de *mimesis* e da compreensão da linguagem como operação da verossimilhança. Utilizaremos a linguagem como pano de fundo para discutir a obra de arte, mais particularmente, a caracterização da tragédia a partir dos gêneros literários e, como contraponto, aspectos constituintes da ciência aristotélica. O contraponto ciência/arte nos ajudará a perceber a operação da verossimilhança, isto é, visaremos o contraste que cinge a arte e o fazer científico de forma a compreender a diferença entre tais operações linguísticas fundamentais e diferentes,

Nosso estudo é estruturado da seguinte maneira: no primeiro momento iremos discursar acerca da aproximação entre a concepção estética clássica e a moderna,

respectivamente representadas por Aristóteles e por Merleau-Ponty; em seguida lidaremos com os pressupostos aristotélicos pertinentes à linguagem literária em contraste com a abordagem científica; em seguida, analisaremos aspectos da teoria da linguagem n' *A Prosa do Mundo* com a finalidade de tratar a arte na visão merleau-pontiana; por fim, com base nos capítulos anteriores, voltaremos a aspectos linguísticos e operacionais divergentes e convergentes entre a estética clássica e a moderna.

CAPÍTULO I

1. Entre clássicos e modernos:

Ao observarmos a história da arte, desde seus objetos retratados até as maneiras como eles são retratados, podemos observar que a mesma passou por inúmeras alterações através do tempo. Um momento histórico que acentua esse fenômeno de forma expressiva se dá no século XIX, com a passagem da arte tradicional aos movimentos de vanguarda. Vemos em tal período a inflexão dos modelos clássicos aos modernos, uma ruptura sem precedentes. Porém, tal ruptura não parece se apresentar como uma contradição, a depender do percurso interpretativo. Para tentarmos demonstrar essa concepção, iremos recorrer a um estudo comparativo entre dois autores que buscaram abordar a arte em seus escritos, Aristóteles (como representante da arte clássica) e Merleau-Ponty (como representante da arte moderna). O primeiro formulou um dos primeiros tratados sobre arte na história ocidental, explicitando que a arte é *mimesis*, no caso da tragédia, isto é, descreve uma ação em um enredo através dos caracteres das personagens, a partir da verossimilhança com a realidade. Já o segundo retratou a arte após os movimentos de vanguarda no século XIX, fundamentada pela expressão e por sua capacidade de significar o mundo a partir de uma linguagem indireta (na literatura) ou pelas vozes do silêncio (nas artes plásticas) – o que significa dizer que os artistas criam obras que não têm a intenção voltada para uma ideia de natureza, mas que desejam oferecer uma perspectiva do mundo vivido em sua dimensão pré-objetiva e informada, não reduzida a um ideal artístico. Buscaremos evidenciar as mudanças no cenário artístico que acompanha, como se sabe, as transformações da ciência, da moral e da religião. O que vamos tratar em nossa pesquisa é, essencialmente, que as rupturas da história da arte – em que pese à verossimilhança (para Aristóteles) e a linguagem indireta (para Merleau-Ponty) – não são absolutas, mas efeitos da criação humana. Criar implica mudança e, ao mesmo tempo, sedimentação da cultura.

Qual o ganho conceitual que esperamos encontrar neste debate? Pode-se questionar qual é a possibilidade de estabelecer um paralelo entre Aristóteles – e sua significação verossímil da realidade promovida pela *mimesis* – e Merleau-Ponty – com o conceito de linguagem indireta, tal como se manifesta no fenômeno da expressão. Duas tradições separadas

por mais de dois milênios, com demandas e objetivos filosóficos diferentes. Para melhor destacarmos a possibilidade de diálogo entre projetos estéticos (dos modelos canônicos clássicos com as vanguardas do século XIX) exploraremos um aspecto exposto por Merleau-Ponty na terceira parte d' *A Prosa do Mundo*, intitulada *A Linguagem Indireta*.

As primeiras páginas que abrem a discussão sobre o fenômeno da expressão nas artes – como linguagem indireta na literatura e como as vozes do silêncio nas artes plásticas –, explicitam alguns princípios de como ela faz parte do processo criativo dos clássicos. Para Merleau-Ponty, o fenômeno da expressão é relativo ao ser na tentativa de retratá-lo como possibilidade de significar o mundo ou um aspecto singular do mesmo. Segundo Merleau-Ponty, a expressão clássica “[...] *se concebe como a representação dos objetos e dos homens em seu funcionamento natural*” (PM, página 96). O que o autor quer estabelecer aqui é que a pintura clássica buscava estabelecer uma relação de fidedignidade entre o objeto que se encontra no mundo e o objeto retratado em obra. Desde os gregos antigos houve uma extrema preocupação em que o conteúdo das peças artísticas tivesse uma carga ou a característica de imitar a natureza. Porém, por mais que respeite a estrutura do em-si ou do visível, o artista clássico buscou dominar o olhar sobre a natureza e seus elementos constituintes. Tal como o autor afirma:

*[...] esses segredos, esses procedimentos descobertos por um pintor, transmitidos aos outros, aumentados a cada geração, são elementos de uma técnica geral de representação que, no limite, atingiria a própria coisa, o próprio homem, nos quais não se imagina por um instante sequer que se possa haver acaso ou incerteza*¹.

Isso quer dizer que, na concepção clássica, as obras buscavam cada vez mais representar um ideal para a natureza. O projeto estético pré-moderno se erige no desenvolvimento e aprimoramento do olhar e das técnicas de melhor comunicar um ideal de representação do humano. Tal concepção dos avanços das escolas e dos cânones clássicos revelou outra característica: para Merleau-Ponty, os pintores pressupunham certo campo de comunicação entre eles e seus espectadores. Os autores clássicos sequer chegavam a contestar o solo comum da comunicação, que interligava o que eles buscaram expressar em suas criações e seu público possível. Dito de outra maneira, o artista parecia assegurar a validade de sua obra com a própria fidedignidade imitativa ou representativa da natureza. Assim, segundo Merleau-Ponty, os artistas das escolas canônicas garantiam a transmissão do sentido de suas obras a

¹ PM, página 97.

partir da percepção natural como princípio de comunicação entre todos os indivíduos. Como Merleau-Ponty afirma: “*Toda pintura Clássica supõe essa ideia de comunicação entre o pintor e o público através da evidência das coisas*” (PM, página 98). Entretanto, para Merleau-Ponty, os movimentos clássicos não se restringiam apenas a referência dos sentidos humanos a uma comunicação natural da percepção. Para o pensador, a arte clássica incorpora uma potência expressiva bem maior que o mero retrato da realidade. Desse modo, Merleau-Ponty direcionará sua investigação a um aspecto formal que compôs amplamente as criações pictóricas clássicas, a saber, a perspectiva.

Merleau-Ponty procura evidenciar a perspectiva nas pinturas clássicas com o intuito de revelar o poder regulador e arbitrário do olhar do artista nesse longo período da história da arte. As regras de perspectiva não são regras do funcionamento da percepção, mas que pertencem ao âmbito da cultura como modo de projetar a imagem do mundo em que o homem está inserido. Uma ideia que ajuda a corroborar esse argumento é confrontar as regras da composição pictórica com a “*visão espontânea*” que o sujeito tem das coisas. Tal confronto leva Merleau-Ponty à constatação de que os clássicos realizavam uma “*interpretação facultativa desse mundo, embora talvez mais provável do que outras*” (PM, página 99). A percepção não pressupõe nenhum tipo de regra em particular, já a perspectiva clássica se apoia sobre um olhar idealizado sobre a natureza – não percebida pelos artistas que a praticavam. Desse modo é que Merleau-Ponty pode defender a concepção de que as regras utilizadas nas pinturas clássicas possuíam a característica de serem arbitrárias, em relação aos objetos retratados. Há uma decalagem entre o olhar espontâneo do ser humano e o espetáculo disposto pela obra. Merleau-Ponty utiliza o exemplo da moeda e da lua para representar essa discrepância: uma pessoa pode olhar a lua e segurar uma moeda a sua frente, ao fazê-lo, o indivíduo não poderia afirmar qual elemento (lua ou a moeda) é maior ou menor que o outro. O que leva o pensador a afirmar que:

O objeto próximo e o objeto distante não são comparáveis, um é de uma “pequenez” absoluta, o outro distante é de uma “grandeza” absoluta, e isso é tudo. Se quiser passar daí a perspectiva, devo parar de olhar livremente o espetáculo inteiro, fechar um olho e circunscrever minha visão, relacionar a um objeto que isso o que chamo o tamanho aparente da lua e o da moeda².

² PM, página 100.

Em outras palavras, há uma suspensão arbitrária do fenômeno natural do olhar, pois o artista opta por retratar o objeto principal a partir do conjunto de objetos secundários que compõem a obra. Nesse processo de composição das artes plásticas, a percepção sensível se perdeu, dando espaço para um denominador comum que sacrifica a simultaneidade dos objetos vistos em detrimento de uma avaliação idealizada do objeto representado. Abandona-se a competição que os objetos suscitam ao olhar, dando espaço a uma hierarquia pré-concebida e arbitrária, uma coabitação regrada pela importância ideal dos objetos dispostos no campo sensível. O espetáculo deixa de ser povoado por coisas pululantes e passa a cristalizar as coisas em uma perspectiva ordenada. Esta interpretação – assim como a harmonia e a metrificacão das formas literárias – busca se efetivar em uma criação que formaliza um lugar específico a partir do qual o objeto aparece. Assim, a ordem do presente cessa e, nas palavras de Merleau-Ponty, “*o quadro inteiro está no passado*” (PM, página 102). Na visão espontânea, o indivíduo observa um mundo escalonado de contornos sobrepostos e de profundidade. Mas a arte clássica é mais que uma questão de interpretação entre elementos que suspendem a temporalidade para compor a expressão. Merleau-Ponty assinala que essa atitude ou disposição das coisas pelo olhar criador é a invenção de um mundo dominado pelo olhar. Dito de outra forma, a arte é muito mais a metamorfose do mundo do que um conjunto de regras estabelecidas pelo indivíduo que se encontra em meio a contradições e mistérios. O objeto artístico é, a rigor, a busca ou questionamento de um sentido possível para o ser. Logo, o que o autor quer nos mostrar é que os artistas clássicos buscavam atribuir certa ordem e racionalidade a nosso universo através da imposição de um olhar que acreditava desvelar a natureza, pressupondo uma plena comunicação entre a percepção sensível e as regras de composição. Por essa razão Merleau-Ponty atribui o fenômeno da expressão aos clássicos. Podemos determinar isso na medida em que o autor concede aos artistas, tanto clássicos quanto modernos, a intenção de revelar o sentido do mundo através da construção do olhar. Mesmo que, antes da modernidade, a arte imponha regras para os fenômenos do mundo, ela também efetivou esta prática através de um ponto de vista que visa exprimir o sentido do homem e da natureza na ordem da existência.

Uma vez que o fenômeno da expressão pode ser atribuído ao pensamento artístico clássico, devemos agora compreender como Merleau-Ponty o concebe nas vanguardas do século XIX. Para expormos como Merleau-Ponty concebeu a criação artística moderna, teremos que delimitar aspectos básicos sobre a linguagem no seu pensamento. O autor explora a expressão nas artes a partir da função e das operações da linguagem. Merleau-Ponty visa compreender como a linguagem falada e a linguagem falante se inter-relacionam na experiência

comunicativa. Sendo assim, o pano de fundo para a discussão estética n'A *Prosa do Mundo* é uma investigação sobre a potência da fala como acontecimento concreto. Por hora, nós nos deteremos na função da linguagem para a arte e para ciência com o fim de compreender como o fenômeno da expressão se deu para clássicos e para os modernos na concepção de Merleau-Ponty. Nós exploraremos outros elementos da investigação linguística apenas na terceira sessão de nosso estudo.

2. O papel da linguagem nas artes:

A linguagem possui a função de transformar o sentido que há no mundo em um conjunto de signos e significações acessíveis a outros indivíduos. Tanto a ciência quanto a arte traduzem o que há no mundo através de uma simbologia, porém cada uma a sua maneira. Na obra em questão, Merleau-Ponty caracteriza a linguagem científica como:

*[...] uma linguagem bem feita. É dizer também que a língua é o começo da ciência, e que o algoritmo é a forma adulta da linguagem. Ora, este vincula a sinais escolhidos significações definidas com um propósito determinado e sem rebarbas. Ele fixa um certo número de relações transparentes; institui, para representá-la, símbolos que nada dizem por si mesmos, que portanto jamais dirão a não ser o que se convencionou*³.

A linguagem científica tem o papel de dizer algo através de um conjunto de signos arbitrários e bem delimitados, que só se fazem claros quando inseridos em um contexto determinado, exprimindo um valor de verdade sobre o mundo. Dito em outros termos, a linguagem científica procura uma linguagem objetiva para tratar de seu objeto de estudo. Trata-se, na concepção merleau-pontiana, de uma linguagem construída em função do princípio de clareza em relação ao ser, pois busca, ou pelo menos almeja, eliminar as ambiguidades da fala. A ciência procura eliminar as características dúbias que o ser oferece a nossa percepção. Tal como ele aponta em uma passagem d'*O Visível e o Invisível*:

Poderíamos ser tentados a dizer que estas antinomias insolúveis pertencem ao universo confuso do imediato, do vivido ou do homem vital, que por definição é sem verdade, sendo, pois, necessário esquecê-las enquanto se espera que a ciência, o único

³ PM, página 31.

*conhecimento rigoroso, venha explicar por suas condições e de fora, esses fantasmas em que nos enleamos*⁴.

A ciência busca uma verdade sobre o ser que suprime as antinomias da experiência originária. Sobre o ser, Merleau-Ponty aponta que ele só pode ser visado através de uma linguagem indireta. Trata-se de uma perspectiva diferente da investigação científica, uma vez que a linguagem indireta não pode ser clara, nem objetiva. Isso significa perceber que, para Merleau-Ponty, ao contrário da ciência, a ambiguidade não é negativa. Desse modo, o artista utiliza a ambiguidade para atribuir um significado mais profundo às coisas e ao mundo. Para Merleau-Ponty, a arte se expressa de forma completa através de uma linguagem indireta (no exercício literário) ou através de vozes do silêncio (nas artes plásticas). A arte, em contraponto com a ciência, trabalha com a linguagem intransitiva. A intransitividade da linguagem indireta pretende preservar as ambiguidades da existência para, através delas, capturar o seu sentido. A linguagem indireta nos revela aspectos que são perdidos no ponto de vista operatório da linguagem científica, aspectos esses concernentes às ambiguidades próprias do ser. Podemos averiguar a forma da ambiguidade numa passagem d'*A Prosa do Mundo*, onde o pensador faz um paralelo entre a linguagem (literatura) e a pintura:

*Como a linguagem, a pintura vive primeiro no ambiente do sagrado exterior. Elas não conhecem seu próprio milagre a não ser como enigma, no espelho de um Poder exterior. A transmutação que operam do sentido em significação é homenagem ao Ser que elas julgam-se destinadas a servir*⁵.

A arte pode dar sentido ao mundo sem dissolver as questões que ele suscita. Preservando o enigma e a ambiguidade em que existimos, podemos afirmar que o artista busca desvelar o mundo conservando as obscuridades que o habitam. Ora, o algoritmo visa à clareza e fundamenta o sentido de uma linguagem matemática. A imagem literária, através da metáfora, ao contrário, recolhe a ambiguidade do mundo. Podemos afirmar que a expressão artística visa o sentido do mundo em uma significação que não é absoluta, mas é inacabada, pois o artista procura trabalhar com sua perspectiva particular para conceber o mundo através de suas obras. Ao nos determos nessa concepção, podemos averiguar que existem diversas maneiras de significar o mundo onde o próprio artista procura, e não necessariamente encontra, respostas ao que almeja. Além disso, para Merleau-Ponty, a prática artística possui um propósito visionário,

⁴ VI, página 25.

⁵ PM, página 95.

ela deve se dirigir ao mundo por vir. Isso ocorre na medida em que o artista busca criar uma nova forma de expressar o mundo. Continuando a eterna tarefa que é dar significado ao ser, a prática artística se faz possível ao aprofundar a percepção. A percepção revela, em seu domínio ontológico, o que Merleau-Ponty denomina “*logos do mundo estético*”, que pode ser compreendido como um recuo da consciência a uma estrutura originária, ocupada pelo sensível, a partir da qual percebemos as coisas. Sendo assim, o artista tem o poder de “desentranhar” o sentido que habita o sensível, pois começa por “*contemplar o espetáculo do mundo*” (DAMON, 2010, página 6). A tarefa do artista é desvelar o mundo de modo a “*retomá-lo e fazê-lo falar a sua maneira*” (DAMON, 2010, página 6). Ora, é a expressão poética, como voz das coisas e fala do mundo, que permite estabelecer um elo entre os clássicos e os modernos. A diferença entre ambos é apenas operacional. Isso significa que tanto os clássicos quanto os modernos buscam trazer à tona um sentido sobre a realidade humana através da conversão do olhar natural para a esfera da cultura.

A pintura clássica é uma criação, mesmo que seja pautada pela pretensão de imitar ou representar a natureza. Isso assim se dá mesmo pelo fato dos pintores clássicos creditarem a objetividade de suas criações a “*um funcionamento natural dos sentidos e fundada na evidência da percepção*” (PM, página 103). Sendo assim, podemos asseverar que a individualidade de cada artista clássico está, em certa medida, contida no trabalho de construção do olhar. Cada artista olha singularmente as coisas, mesmo quando o resultado de sua criação seja universal, isto é, reflita a percepção de todos. A uniformização de uma obra clássica poderia ser concebida como a busca de cada artista em revelar ou restituir uma ordenação da natureza por meio de suas criações. Já as vertentes modernas artísticas, ao contrário, inseridas nas vanguardas, procuraram um novo projeto de elaboração estético, refletindo o sujeito não absoluto, mas situado no mundo. Merleau-Ponty afirma:

*Enquanto os clássicos eram eles próprios sem que o soubessem, os pintores modernos procuram primeiro ser originais, e seu poder de expressão confunde-se com sua diferença individual. Já que a pintura não existe mais para a fé ou para a beleza, ela existe para o indivíduo, é a anexação do mundo pelo indivíduo*⁶.

Tal passagem é um comentário às concepções de André Malraux em um texto intitulado *Le Musée Imaginaire*, que auxilia Merleau-Ponty a melhor fundamentar seu

⁶ PM, página 104.

argumento sobre o fio condutor entre o fenômeno de expressão artística nos clássicos e nos modernos. Entretanto, tal passagem também salienta a diferença operacional entre os mesmos. Podemos avaliar, por hora, que entre esses dois movimentos artísticos há uma característica fundamental em comum, a saber, a busca pelo sentido do ser e do mundo através da construção do olhar. A diferença entre o moderno e o clássico está no modo operacional desta construção, pois os clássicos partem da idealização da arte a partir das leis áureas de composição – a simetria, a harmonia, o enquadramento, enfim, a perfeição formal do objeto estético –, a fim de retratar fidedignamente a natureza; já os modernos abandonam as regras de composição e abraçam o inacabamento, isto é, a impossibilidade de adotar uma representação absoluta para o ser. Ambas as formas de arte, no entanto, compartilham do mesmo pressuposto: a arte é uma visão do mundo que, como tal, exige a criação poética.

Para nos assegurar desses dois aspectos, tanto o de semelhança quanto o de diferença entre os clássicos e os modernos, apresentados nessa etapa preliminar de nosso estudo, iremos investigar a concepção clássica a partir de sua própria tradição: Aristóteles. Como a arte é retratada por um autor que procurou descrever os princípios e modelos, bem como descrever as origens e as principais transformações da criação artística de sua época?

3. Os cânones clássicos:

Pode-se afirmar que na história da arte houve a pretensão pela busca de uma representação através da verossimilhança até os movimentos de vanguarda, no século XIX, quando a arte moderna iniciou sua marcha. A tradição artística, anterior à modernidade, buscou revelar uma perspectiva que representasse modos de se compreender a realidade, através de um modelo de beleza. Percebemos o início desse fenômeno mais nitidamente na arte do período antigo da história ocidental, mais especificamente com os gregos, especialmente na literatura. Na literatura grega podemos averiguar com mais clareza que as criações artísticas clássicas procuravam dar um significado universal para a realidade, buscando atingir um grau de verossimilhança entre a criação artística e o mundo. Isso foi bem retratado na épica, na lírica e na tragédia por meio de ações realizadas por personagens divinas (que exemplificavam o que há de objetivo e universal no mundo), através das personagens humanas (que representavam as

imperfeições e as faltas humanas), ou em um eu-lírico (que expunha seus sentimentos sobre o mundo). O texto que nos leva a perceber que a antiguidade clássica grega tinha a intenção de retratar a existência através de criações verossímeis é *A Poética* de Aristóteles. O autor explora a ideia de que o artista só pode atingir o objetivo da arte (a *kátharsis*) dando sentido a suas obras, através da representação de um enredo (construção da ação a ser retratada) que fundamente as ações de certas personagens utilizando-se da *mímesis* de forma a criar uma obra de arte cujo enredo seja uno (com início, meio e fim delimitados) e verossímil. Sobre a representação de uma ação una, Aristóteles afirma que o enredo (ou mito) de uma obra precisa necessariamente de uma determinada extensão para que as ações que movimentam a trama dos fatos alcancem o objetivo. Há nesse tratado uma passagem onde o autor expõe os conceitos ou leis essenciais que regem o mito (enredo) épico e trágico:

Quanto à imitação narrativa e em verso, é claro que o mito deste gênero poético deve ter uma estrutura dramática, como o da tragédia; deve ser constituído por uma ação inteira e completa, com princípio meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio.

Também é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente causal⁷.

A partir dessas considerações, podemos afirmar que para o processo de *mímesis* – conceito pelo qual a arte se fundamentou até a modernidade – possa ser bem executado – gerando um impacto no ânimo dos espectadores – é preciso que a ação narrada seja, necessariamente, verossímil (siga uma relação causal convincente) e una (análoga ao desenvolvimento do homem, através de um começo, meio e fim). A relevância da verossimilhança em Aristóteles é fundamental, pois é por causa dela que o enredo pode capturar a atenção do espectador e viabilizar a *kátharsis*. Assim, quando o processo mimético é realizado com sucesso, os espectadores podem seguir o enredo de forma a se conectarem empaticamente com as personagens.

Podemos perceber que há uma disposição entre a verossimilhança e certas regras para execução de uma obra de arte descritos n’*A Poética*. Apreendemos tal elo na medida em que Aristóteles busca definir o que é a tragédia (além de outras manifestações artísticas, de forma

⁷ *A Poética*, 1459^a 17 – 25.

indireta) a partir de uma descrição detalhada dos elementos que a compõe. O autor começa explicando o que é a *mimesis*, em seguida, expõe sua teoria literária para só então comentar os aspectos qualitativos e quantitativos que compõem as obras trágicas. Entretanto, nesse tratado, Aristóteles afirma diversas vezes que algumas peças de que se utiliza para formular suas concepções sobre o processo criação nem sempre seguem todas as regras à risca, havendo variações estruturais de uma obra para outra. As regras não precisam necessariamente ser seguidas para se chegar à obra de arte, que varia de artista para artista. Tal como Aristóteles afirma:

[...] os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco, deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos[...]. A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas] [...].⁸

Desse modo, podemos apontar que as regras descritas na teoria literária de Aristóteles são sustentadas pelas inclinações particulares dos artistas. Entretanto, constatamos tal concepção na cadeia argumentativa aristotélica na medida em que as regras e formalidades da prática artística parecem ser estabelecidas pelos poetas. Logo, em primeiro lugar, são os artistas que modelam os aspectos formais que delimitam o escopo da obra de arte e de seu processo de criação. Posteriormente, essas regras são assimiladas pela tradição e pelas instituições culturais. Mas o cânone estabelecido seguirá, via de regra, as disposições fixadas pela tradição clássica.

Para descrever os elementos formais clássicos da arte e como as inclinações pessoais interferem no processo criativo de uma peça artística, faz-se necessário compreender a teoria de gêneros. Só no próximo capítulo desenvolveremos melhor essa temática. Citaremos, neste momento, algumas ideias do texto de Aristóteles à luz de Anatol Rosenfeld em seu livro intitulado *O Teatro Épico*. Segundo Anatol Rosenfeld, cada gênero literário por si só transmite uma perspectiva do mundo. Na teoria aristotélica dos gêneros literários, três elementos descrevem formalmente a obra artística: os objetos (a ideia a ser tratada), os modos (como o objeto será tratado) e os meios (por quais vias o objeto será desenvolvido).

N'A *Poética*, Aristóteles aponta diversos gêneros literários, entretanto, ele cita apenas três na perspectiva dos modos da *mimesis* poética, sendo eles: a narrativa onde o autor assume a personalidade de outros (épica); a narrativa onde só o autor se mostra presente (a lírica); e a

⁸ A *Poética*, 1448^b 20 – 24.

narrativa onde o autor não se faz presente, apenas as personagens em si (o drama). Cada um desses gêneros literários carrega consigo um objeto central a ser tratado de uma forma específica (ex: tragédia, comédia, elegia, ditirambo, épica...). Além disso, cada uma dessas três manifestações literárias, possui uma maneira específica de manifestar um determinado modo de o autor posicionar sua perspectiva da realidade: a lírica foca no olhar subjetivo do poeta, firmando-o numa atemporalidade da perspectiva do eu-lírico; a épica suscita uma perspectiva objetiva e absoluta sobre acontecimentos passados, baseada numa natureza irremediavelmente imutável e através do olhar do autor sob o caráter das personagens e dos acontecimentos que envolvem um conjunto de eventos predeterminado pelas divindades gregas; por fim, o drama clássico, que trata de conciliar as visões dos dois gêneros anteriores ao buscar edificar uma visão de mundo objetivamente preestabelecida, onde seres dotados de vontade lutam contra estas determinações. Desse modo, podemos vislumbrar três diferentes perspectivas da realidade, permitindo a variedade dos objetos, modos e meios de se executar a *mimesis*. Logo, o artista busca estabelecer a *mimesis* poética através de uma relação de verossimilhança entre a cosmovisão do homem e os modelos formais que melhor se adequam a cada tipo de perspectiva sobre o mundo.

É a partir de sua percepção da realidade que o artista busca formular um sentido para a mesma. Então, a partir de suas inclinações pessoais e de certos critérios estilísticos, o artista buscará dar forma a sua obra seguindo uma ordenação verossímil para melhor retratar o mundo e suas possibilidades aos espectadores. O conceito de verossimilhança, fundamental para a arte clássica, segundo Aristóteles, mobiliza uma diferença entre o possível e o real, na medida em que o poeta não presta contas ao que é, mas ao que pode ser. Tal concepção se apresenta na diferenciação que Aristóteles faz das artes poéticas e da história - onde a primeira lidaria com questões mais universais e do devir, e a segunda com acontecimentos contingentes. A busca por um sentido verossímil ou um olhar sobre a natureza que não presta contas ao real é o primeiro passo para se falar em uma abordagem livre de teor científico⁹. A verossimilhança é caracterizada como uma forma de discurso que procura dar sentido a uma esfera da vida que busca a não fragmentação do seu objeto, em contraposição a outras modalidades de discurso, tal como o discurso das ciências, que pode ser caracterizado como a esfera do saber que tende a divisões e subdivisões da natureza, com o intuito de exprimi-la em conceitos.

⁹ Trataremos dessa questão no próximo capítulo.

Nas primeiras páginas do terceiro capítulo d' *Prosa do Mundo*¹⁰, Merleau-Ponty examina o olhar e o processo criativo da pintura encontrada no escopo das artes clássicas. É possível vislumbrar nas artes pré-modernas – tanto em Aristóteles quanto em Merleau-Ponty – a descrição de um fazer artístico que procura não apenas delimitar regras para o processo de criação, mas edificar uma visão do mundo, diferenciando-se de um discurso rígido e científico sobre o ser. Todavia, ao contrário do período clássico, o conceito de linguagem indireta não busca estabelecer um valor de verdade universal para a arte. A princípio, trata-se de uma ruptura contundente. A arte clássica tem pretensões morais e cognitivas, a passo que a arte moderna dá autonomia ao juízo de gosto. Além disso, o período clássico trabalha com padrões universais de beleza, ao passo que o moderno abomina qualquer tipo de regra. Entretanto, apesar das diferenças, existem nuances que gostaríamos de evocar no momento de aproximar os dois autores.

Tendo em perspectiva a ruptura nítida no modelo de se conceber a criação artística entre os clássicos e os modernos, podemos então tentar estabelecer qual é a diferença essencial das concepções descritas por esses dois autores (Aristóteles e Merleau-Ponty). O primeiro estabelece um modelo de arte sobre a *mimesis* a partir do conceito de significados verossímeis à realidade. Através deste conceito, a história da arte (da antiguidade até a modernidade) teve a preocupação de dar significado ao mundo utilizando regras áureas e princípios formais de composição. Já o segundo afirmou que os movimentos de vanguarda, no século XIX, reiteram o conceito de expressão a partir do qual o artista não visa mais a natureza com o intuito de compreender as suas leis, mas persegue seu objeto indiretamente, sem a pretensão de imitá-lo ou de representá-lo segundo o princípio da verossimilhança. Diante dos argumentos que exploramos nesses dois filósofos, podemos averiguar uma diferença no modo operacional e uma semelhança fundamental entre os dois projetos.

A *mimesis* pode ser compreendida como um fazer artístico que se firma na observação de um determinado objeto a partir da transposição de seus elementos constituintes a um princípio de ordenação hierarquizado pelo pensamento, isto é, formalizado a partir do entendimento racional do objeto. A expressão, ao incorporar o inacabamento e a imperfeição formal do objeto estético, visa outro fim. Não deseja imitar natureza a partir da pretensão de compreender as suas leis, mas descrever aspectos do mundo em sua própria obscuridade e

¹⁰ Mais precisamente da página 93 a 107.

particularidade. No entanto, ambas as formas de pensar a arte concretizam o mesmo projeto: o de significar o mundo através da figura da obra. Ao utilizarmos o conceito figura da obra nós queremos salientar que de tanto Aristóteles quanto Merleau-Ponty defendem a manifestação artística como possibilidade figurativa do mundo, em oposição à lógica discursiva ou conceitual (da filosofia) e explicativa (da ciência). Para melhor podermos compreender melhor essa concepção do estabelecimento de um significado válido do ser que não recorre ao pensamento científico, abordaremos o conceito de figura da obra desenvolvida por Michel Guérin.

4. A figura da obra:

No livro intitulado “*O Que É Uma Obra?*”, Michel Guérin discorre sobre os elementos constituintes de uma teoria da Figura. O autor caracteriza o termo figura da obra como a capacidade de falar do mundo por metáforas. O autor busca “*desvelar a relação essencial da verdade com a Obra*” (GUÉRIN, 1995, página 120). A figura da obra se caracteriza como um projeto de pensamento da própria obra. Desse modo, a ideia ou conceito de Figura que é explorado aqui é o de ser pura metáfora da Obra. Metáfora essa que possui o intuito de explicitar o perfil ontológico de algo em particular. O cerne do pensamento de Guérin, nesse texto, é o de que toda obra possui a capacidade de alargar nosso conhecimento sobre o mundo através da metamorfose entre o olhar e o mundo. É através do uso metafórico que a obra atingirá seu fim desvelador de um sentido mais amplo que o conhecimento científico. A obra possui uma relação íntima com a verdade a partir de um objeto a ser explorado que, presumivelmente, se encontra no mundo e que, posteriormente, é fixado na própria obra de modo metafórico. Há um processo de figuração que incita o artista a relançar o mundo para melhor compreendê-lo. Para realizar tal tarefa, Guérin conceitua o termo figura da obra como sendo:

[...] *a modalidade essencial da verdade, pois esta não usa um setor determinado do existente, mas o que há de se chamar ser: o ser enquanto ser, “objetivo” que, naturalmente, situa-se fora do campo das ciências especiais, produtoras de conhecimento*¹¹.

¹¹ GUÉRIN, 1995, página 119.

Qual é o alcance filosófico da teoria estética de Michel Guérin sobre a figura da obra? O ganho conceitual dessa teoria é a instituição de uma alternativa para compreender a verdade da obra. Trata-se de uma alternativa na medida em que se diferencia das considerações científicas sobre o mundo. Para Guérin, a filosofia e a arte evitam três características fundamentais que instituem o rigor do saber científico. São elas: a não disposição em utilizar técnicas de comprovação empírica; a não utilização de uma linguagem formalizada; e, por último, a disposição de não tomar o objeto em sentido útil ou exato. Tais elementos da arte, para Guérin, remetem a uma ideia de verdade artística não mais concebida como adequação de um discurso – constituído de denominações bem definidas – à realidade – ou, como o autor também o indica, descreve um conceito de “realidade” como aquilo que “*transcende a linguagem*” (GUÉRIN, 1995, página 124). Esta concepção de verdade possui um uso particular da linguagem para expressar-se, pois não segue os moldes científicos e passa a ser denominada por Guérin como “verossimilhança”. Será necessário o emprego de uma linguagem que não dissolva as ambivalências do mundo, que não empregue um recorte do ser para explicitá-lo, como fazem as ciências. Assim, o autor se voltará ao emprego do uso metafórico da linguagem para validar a verossimilhança artística. Em outras palavras, a verdade, concebida como adequação entre a linguagem e seu objeto, válida para o discurso científico, não vale para a arte. A verossimilhança, através da metáfora, desloca adequação para a figuração do mundo através de uma imagem compreensiva e polivalente do mesmo.

Para Guérin, é por meio do exercício metafórico que o ser humano é capaz reestruturar e relançar o conhecimento que possuímos do mundo. É através dessa prática ou ação criadora que podemos alargar o que sabemos sobre ele. Para o autor, o conhecimento da verdade, que a obra proporciona, ocorre por meio da Figura. Para além de desenvolver um entendimento sobre o mundo, a metáfora – no contexto da figura da obra – fundamenta uma reflexão que visa à compreensão figurada do mundo. Ora, a figura visa a compreensão d’o “ilimitado” (GUÉRIN, 1995, página 127). Seguindo essa linha de raciocínio, Guérin define que a Figura, enquanto metáfora deve ser abordada de forma diferenciada de outras atividades do conhecimento. A ciência controla suas metáforas visando a descrição de um objeto para melhor “assenhorar-se” dele. A arte, ao contrário, assim como a filosofia, utiliza a Figura de outra maneira. O autor põe no mesmo patamar a verdade filosófica e a verdade da imaginação. O discurso que é equivalente ou que visa a conformidade com a realidade não é o único que desvela a verdade sobre a mesma, mas também o discurso que possui a Figura metafórica. A arte não visa a homologia ou a adequação entre o discurso e o objeto, mas, por meio da analogia, utiliza a imaginação para

alargar a nossa compreensão sobre a realidade. Ora, há aspectos da realidade que não podem ser compreendidos sem a metáfora. Em termos ontológicos, a linguagem é negativa em relação ao ser (GUÉRIN, 1995, página 131). Tal negatividade se dá pelo fato de extrapolar as estruturas empíricas do mundo, direcionando-nos à transcendência e ao sentido. Ciência e arte tratam do mundo, porém, a Figura artística é mais abrangente, porque não visa uma linguagem adequada, mas a simulação ou a transfiguração da metáfora. Em suma, a metáfora possui uma característica polivalente, ela circula e alarga a realidade, pois persegue seu objeto utilizando a analogia. Esse é o ganho da Figura: discorrer sobre o ser sem seguir o modelo da verdade, segundo a lógica da clareza linguística. O que a analogia perde em exatidão, ganha em extensão ou profundidade. Assim, a Figura explora a riqueza da linguagem indireta e da imagem verossímil através das quais explora aspectos do mundo. A figura da obra cerca seu objeto de maneira aproximada, tomando-o de forma alusiva e indireta. A validade ou veracidade da Figura é constituída pelos aspectos do mundo que não podem ser ditos exatamente, isto é, não podem ser postos em conceitos. A analogia, a metáfora, enfim, a figura da obra, opera um sentido que alarga nossa compreensão do ser – seja de maneira discursiva ou pictórica – por revelar a sua verdade através da analogia. Assim, a Figura força as barreiras da linguagem utilizando a metáfora que visa o sentido ilimitado do objeto.

Qual é o alcance da tese de Guérin sobre a Figura para o contexto desta pesquisa? O ponto que consideramos relevante é a constatação de que a verdade da obra, isto é, a verossimilhança, constitui uma contraposição ao conhecimento científico. Ciência e arte se encontram em um mesmo patamar do ponto de vista do conhecimento sobre as coisas ou o desvelamento do ser. A diferença dessas formas de significar o ser está no modo em que cada uma se efetiva em relação aos objetos. As ciências procuram compreender o mundo ao estabelecer um entendimento claro e passível de comprovação plena, em certa medida, através de uma linguagem estabelecida e convencionada. Ao contrário, as artes lidam com uma maneira de visar os objetos sem utilizar conceitos. No caso da obra de arte, o sentido do ser é revelado a partir de um movimento reflexivo onde a linguagem aborda seu objeto de discurso de forma indireta. Dito de outra forma, a obra subjaz uma autonomia ou liberdade sobre o modo de dizer. Entretanto, essa autonomia do artista perante a linguagem não é total, pois a liberdade que possui para reportar-se às coisas depende da verossimilhança da Figura, isto é, da capacidade compreensiva da imaginação. A verossimilhança é a essência da Figura, pois não fala do objeto diretamente, mas através da analogia. A verossimilhança não é uma prática científica, pois esta necessita falar do objeto de maneira adequada, sem recorrer à simulação. Conclui-se disso que

a prática artística abre mão da exatidão conceitual sobre as coisas, para poder trazer à luz um sentido mais amplo. A autonomia da arte pressupõe uma liberdade imaginativa da linguagem para poder (re)significar a natureza. Assim, a arte clássica e as vanguardas modernas utilizam o mesmo recurso no momento de pensar a linguagem: seja a partir da verossimilhança (Aristóteles) ou da linguagem indireta (Merleau-Ponty), trata-se de pensar a arte como atividade figurativa de compreender o mundo.

5. Conclusão:

Podemos afirmar agora, com maior clareza, qual será o rumo de nosso trabalho. Procuraremos explorar de forma mais demorada os aspectos linguísticos que a arte utilizou para efetivar-se – tanto entre os clássicos quanto entre os modernos. Para melhor salientar a essência da linguagem operatória da arte, faremos um paralelo com o conceito de linguagem em ciência – tanto em Aristóteles quanto em Merleau-Ponty. Sendo assim, iremos agora avaliar os pressupostos do pensamento aristotélico, tanto no que diz respeito aos atributos do pensamento científico, quanto do ponto de vista da criação estética da *mimesis* poética. Em seguida, iremos nos deter na problemática da linguagem em Merleau-Ponty para compreender o escopo das ciências e das artes como formas de expressão da realidade. Ao fim, confrontaremos as duas visões acerca da prática artística a fim de retirarmos as conclusões deste circuito.

CAPÍTULO II

1. O Discurso Científico:

Examinamos agora, no *corpus aristorelicum*, os aspectos estruturais do pensamento científico no que tange ao comportamento linguístico, sua forma de uso, seu *modus operandi*. O objeto de ciência, de uma forma geral, tem que ser necessário e possuir causas bem delimitadas. O discurso científico visa fixar os atributos invariáveis dos objetos. Tal concepção fica evidente na seguinte passagem dos *Segundos Analíticos*:

*Julgamos conhecer cientificamente uma coisa qualquer, sem mais (e não do modo sofisticado, por concomitância), quando julgamos reconhecer, a respeito de cada causa pela qual a coisa é, que ela é causa disso, e que não é possível ser de outro modo*¹².

Desse modo, “a pesquisa científica na filosofia aristotélica é a do Ser necessário e eterno” (PORCHAT, 2000a, página 44). Apoiamo-nos em tal concepção, na medida em que fica expresso pelo autor que é possível compreendermos os objetos particulares através de proposições que denotam aspectos essenciais e imutáveis, os universais¹³.

Outro aspecto que iremos examinar no pensamento aristotélico é o de que a ciência é uma forma de relação do ser humano para com o Ser, uma característica ou disposição da alma que é natural à mesma – como uma capacidade do espírito de poder conhecer o que há no mundo perceptível. Assim, visaremos mostrar que a ciência não se faz como medida das coisas, mas sim que ela é na verdade uma disposição da alma para o ato de conhecer.

Aristóteles utiliza o *nous* e o *logos* como meios para pensar o objeto científico, tal como descrito nos *Segundos Analíticos*. Essa posição do autor se apresenta a partir da seguinte concepção: todos os animais apresentam uma capacidade discriminatória denominada percepção. Havendo tal capacidade perceptiva, alguns animais detêm a capacidade de reter os objetos que a percepção apresenta aos mesmos. Dessa capacidade de retenção do que se apresenta à percepção surge a memória e, do exercício da mesma, acontece a experiência (*empeiria*). Dessa experiência dos objetos particulares apresentados pela percepção surge a

¹² *Segundos Analíticos*, 71^b9 – 12.

¹³ Seguindo tal norte como pressuposto para nossa investigação, acerca dos modos pelos quais poderemos compreender a universalidade dos entes e do Ser, empregaremos o termo “Ser” em maiúsculo para salientar a concepção clássica de universalidade e de uma verdade absoluta sobre o objeto investigado. A partir deste capítulo iremos nos reportar ao pensamento aristotélico a busca por uma conceptualização universal do “Ser”.

noção de universalidade que se fixa na alma. Logo, poderíamos apontar, nessa linha de raciocínio, que há uma habilidade de compreensão ou de entendimento inerente ao ser humano, habilidade que visa apreender as coisas e seus comportamentos. Portanto, há um desenvolvimento do conhecimento que se dá a partir da percepção (*Segundos Analíticos*, 99^b 15 - 100^a 14). Aristóteles sintetiza esse processo da seguinte maneira:

Na medida em que algo indiferenciado se estabiliza, primeiramente surge na alma um universal (pois se percebe o particular, mas a sensação é do universal – por exemplo, de homem, mas não de Cálias homem); novamente entre ele se estabiliza, até que se estabilizem os itens desprovidos de partes, isto é, os universais – por exemplo, animal de tal e tal tipo se estabiliza, até que animal se estabilize, e, concernente a este, do mesmo modo. Assim sendo, é evidente que nos é necessário vir a conhecer os primeiros por indução. Pois é também assim que a sensação incute o universal¹⁴.

Aristóteles indica que se há o projeto de uma ciência cujo cerne parte dessas concepções primordiais (a função de investigar o Ser a partir de uma progressão cognitiva), faz-se necessário que a mesma proveja a necessidade de seu objeto de pesquisa de forma necessária. Dito de modo diferente, um universal é compreendido a partir do particular, com esse universal se pode inferir e deduzir várias proposições, que tendem a alcançar ou contemplar as particularidades desse universal. Sendo assim, o que parece ser apontado por Aristóteles é que o conhecimento científico deve ser comprovado através da demonstração, que parte de um universal, este que pode ser reconhecido pelos *nous* através do contato com as coisas particulares. Logo, faz-se forçoso, no pensamento aristotélico, que haja uma concepção sobre uma forma de argumentação precisa, algo que é indicado nos *Primeiros Analíticos* e que é desenvolvido nos *Segundos Analíticos*. Tal como Oswaldo Porchat aponta:

[...] o instrumento do conhecimento científico é uma espécie de silogismo que chamaremos demonstração, silogismo este cuja cientificidade se manifesta no mesmo fato de identificar-se a sua posse [...] com o conhecimento científico. Não é a ciência o silogismo demonstrativo, mas ele é o meio instrumental de sua efetivação, é o discurso de que sempre se acompanha¹⁵.

Para esclarecermos como o modelo silogístico de investigação se apresenta como uma ferramenta para se pensar cientificamente, realizaremos uma análise sucinta sobre o mesmo. Nos *Analíticos Anteriores*, Aristóteles não começa a falar explicitamente das ciências, mas expõe as ferramentas necessárias para se construir um discurso científico ou demonstrativo. Os *Analíticos Anteriores* consistem em um estudo pormenorizado dos silogismos, ou seja, dos

¹⁴ *Segundos Analíticos*, 100^a 15 - 100b, 5.

¹⁵ PORCHAT, 2000a, página 68.

modelos lógicos e discursivos pelos quais o ser humano pode construir um saber acerca da natureza.

1.1. Silogismo e Demonstração:

No começo do tratado, o autor delimita quais são os elementos que compõe o modelo silogístico. Aristóteles primeiramente conceitua o que é o termo, a premissa e como funcionam em conjunto. A premissa é uma oração que afirma ou nega algo a respeito de um objeto, podendo ser universal, particular ou indefinida ¹⁶; o termo é aquilo em que a premissa se funda, é uma construção dotada de sentido realizada por um sujeito, um predicado e pela conjunção do verbo *ser* ¹⁷; por fim, o silogismo é uma locução, um conjunto de suposições que indicam algo distinto das mesmas. Em outras palavras, o silogismo nos guia a uma conclusão, podendo ser perfeito (quando não precisa da adição de outros termos e basta por si apenas para revelar sua conclusão) ou imperfeito (quando requer a adição de outros termos)¹⁸.

Ao revelar os elementos que preencheram o escopo do pensamento silogístico, Aristóteles afirma que está pronto para continuar seu estudo sobre o silogismo em geral. É correto afirmar que o tipo de silogismo que serve de instrumento para fundamentar as ciências é o silogismo demonstrativo. Entretanto, o próprio autor revela que se dedicou, a princípio, ao estudo dos silogismos em geral, já que o tipo demonstrativo não passa apenas de um modelo dos diferentes silogismos que se pode obter das diferentes combinações de disposições dos termos e premissas ¹⁹. Ressaltemos que a combinação de diferentes termos pode gerar proposições silogísticas e outras não silogísticas, sendo dentro das proposições silogísticas que nós encontraremos o que interessa a este estudo, a saber, o silogismo demonstrativo.

Aristóteles afirma que o modelo básico do silogismo é composto por três juízos ou proposições. A primeira proposição é conhecida como maior, a segunda como menor e a última é a conclusão. Aristóteles ainda afirma haver outro tipo de proposição conhecida como média, que conecta dois termos presentes na conclusão. A proposição média contém (ou não) um dos

¹⁶ *Primeiros Analíticos*, 24^a 18.

¹⁷ *Primeiros Analíticos*, 24^b 17.

¹⁸ *Primeiros Analíticos*, 24^b 20 - 35.

¹⁹ *Primeiros Analíticos*, 25^b 26 - 31.

termos e está completamente contida (ou não) em outro termo, assim conectando as proposições extremas do silogismo. Além disso, só haverá um silogismo se todas as proposições se corresponderem ao compartilharem os termos certos, na medida em que haja uma proposição maior, uma menor e uma conclusão. Além dessa forma básica do silogismo, há três disposições que, a partir de diferentes formulações, podem gerar silogismos válidos.

A partir dessas considerações, Aristóteles aponta que é preciso diferenciar que a consequência não é o mesmo que consequência necessária e consequência contingente. Tal preocupação do autor parte da concepção de que existem inúmeros predicados aplicáveis a um objeto dentro um silogismo, porém nem todos se fazem necessários, fazendo com que tal silogismo se torne frágil e até mesmo inválido²⁰. Para suprir tal dificuldade, o autor afirma que existem três modelos primordiais de silogismos válidos – sendo que a partir desses três modelos que Aristóteles irá explorar outras possibilidades de disposição, que podem culminar em conclusões necessárias. É sobre essas formas de silogismo que o autor desenvolverá sua lógica argumentativa. As três formas descritas pelo autor são: a primeira, quando os três termos estão ligados entre si, de modo que o último está completamente contido no termo médio e este inteiramente contido no primeiro²¹; a segunda, quando um termo se aplica a um objeto universal e não se aplica a outro objeto do mesmo modo – aqui não há um silogismo perfeito –²²; por fim, a terceira, quando um os termos se aplicar universalmente e afirmativamente a um objeto e outro termo se aplica de maneira contrária (universalmente negativa) sobre o mesmo objeto, ou no caso de ambos se referirem ao objeto da mesma forma (ou universalmente afirmativo ou universalmente negativo) – aqui também há um silogismo imperfeito²³.

Podemos perceber que a composição da forma silogística é de fundamental importância para se alcançar a validade do silogismo em si, também para se alcançar uma conclusão verdadeira. Podemos perceber isso quando temos dúvidas acerca de uma formulação silogística que parece não ser válida. Ela poderá ser complementada por outra e, dessa maneira, explicitar a relação entre os termos e revelar sua validade. Por exemplo: no caso da terceira figura, pode-se alcançar uma conclusão verdadeira através da *redução ao absurdo* ou com a inversão do mesmo silogismo, convertendo-o a primeira forma (universal). Isso leva Aristóteles a afirmar que a contingência de um silogismo não se encontra em seus termos, mas na falta de

²⁰ *Primeiros Analíticos*, 29^b 29 - 14.

²¹ *Primeiros Analíticos*, 25^b 31, 26^a 3.

²² *Primeiros Analíticos*, 26^b 34, 27^a 2.

²³ *Primeiros Analíticos*, 28^a 10 – 17.

necessidade da passagem de um termo para outro. Portanto, só através da averiguação de como os termos se conectam para alcançar uma conclusão é que podemos asseverar se uma proposição é necessária ou contingente (problemática) ²⁴. Porém, uma premissa problemática pode gerar um silogismo válido, dependendo de sua combinação com um termo universalmente válido; ou, se um silogismo for problemático, o mesmo pode ser considerado como válido dentro de uma cadeia silogística (que deve ser passível de ser decomposta e analisada no modelo tripartite dos termos que constituem os silogismos que já descrevemos: premissa maior, premissa menor e conclusão). Silogismos podem ser formulados com premissas problemáticas e também possuir validade, se conectados a premissas válidas. Sendo assim, a validade de um silogismo dependerá do arranjo que tais premissas podem assumir em uma das três figuras básicas, bem como em suas respectivas variações.

Após estabelecer as figuras silogísticas e seus respectivos conceitos, Aristóteles irá discorrer sobre como devem ser utilizadas para se alcançar o grau de demonstração. Para se garantir o grau de verdade de uma demonstração silogística, faz-se necessário que as premissas se encontrem de acordo com aquilo que deve ser demonstrado. Tal como o autor afirma:

*Devemos fixar o próprio sujeito, suas definições e todas as suas propriedades, todos os conceitos que são consequentes do sujeito, os conceitos dos quais o sujeito é consequente e os atributos que não se aplicam ao sujeito*²⁵.

A partir dessa passagem, podemos compreender que Aristóteles busca dar um estofamento consistente a sua teoria silogística, possibilitando o discurso científico. O pensador afirma que “saber como asseverar ou predicar” é tão importante quanto “saber o que estamos asseverando”. Portanto, sintaxe e semântica possuem o mesmo grau de importância para a constituição dos silogismos. É preciso procurar saber quais termos podem estar incluídos em um termo mais lato. Assim, na visão aristotélica, podemos predicar atributos de um sujeito de forma mais segura, ou seja, constituir um discurso verdadeiro sobre o mesmo. Nesse modelo argumentativo, em toda forma de investigação faz-se necessário que haja um levantamento dos sujeitos e predicados para compor os termos referentes a tal tarefa e só então aplicar as três formas silogísticas apresentadas pelo autor para averiguar a verdade, ou trabalhar com premissas plausíveis, se forem requeridos silogismos dialéticos ²⁶. Desse modo, pode-se avaliar de uma

²⁴ *Primeiros Analíticos*, 32^a 18 - 30.

²⁵ *Primeiros Analíticos*, 43^b 1 - 6.

²⁶ *Primeiros Analíticos*, 46^a 2 - 10.

maneira mais precisa os termos e os juízos que compõem determinado assunto a ser conhecido demonstrativamente.

1.2. Pressupostos para a ciência:

Realizada essa rápida digressão acerca da teórica silogística, podemos considerar que o instrumento fundamental para se edificar o conhecimento científico, no pensamento aristotélico, é o silogismo. Tal como Oswaldo Porchat aponta em seu livro intitulado *Ciência e Dialética em Aristóteles*: “Não é a ciência o silogismo demonstrativo, mas ele é o meio instrumental de sua efetivação, é o discurso de que ela sempre acompanha” (PORCHAT, 2000a, página 68). Aristóteles também marca o silogismo como o: “discurso em que, postas certas coisas, algo de diferente das coisas estabelecidas necessariamente resulta o fato delas serem” (*Categorias*, 4^b 18 – 20). Entretanto, devemos prestar atenção para um fato que salientamos a pouco, a saber, o de que a demonstração é um tipo específico de silogismo e que nem todo silogismo é uma forma de demonstração. Isso assim ocorre pelo fato de Aristóteles diferenciar dois gêneros de silogismos, o demonstrativo e o dialético. A demonstração, ou o silogismo científico, caracteriza-se como um modelo de argumentação cuja causalidade e necessidade interna se ajustam à expressão de causalidade e necessidade de um objeto específico que a ciência estuda (PORCHAT, 2000a, página 69). Podemos apontar tal concepção na medida em que os *Primeiros Analíticos* investigam a silogística em geral, já os *Segundos Analíticos* se detêm em uma forma específica de silogismo que serve como instrumento principal para a investigação científica, o dito silogismo científico ou demonstrativo. Portanto, o autor buscou estabelecer o conjunto de ferramentas lógicas mais propícias para se fundamentar o conhecimento sobre o Ser.

Estabelecida a demonstração como método para tratar do discurso científico, podemos perceber que Aristóteles buscou estabelecer nos *Segundos Analíticos* quais são as disposições e os elementos necessários para se constituir a investigação científica. Partiremos de uma observação de Oswaldo Porchat, segundo a qual, na obra aristotélica, a ciência se define “como o conhecimento de um objeto que ontologicamente se descreve como necessário: a ciência é do ser; e do ser necessário, eterno” (PORCHAT, 2000a, página 44). Logo, tentaremos evidenciar que a ciência pode ser caracterizada como o saber que busca “conhecer causalmente o ser necessário” (PORCHAT, 2000a, página 52).

Na medida em que os *Primeiros Analíticos* estabeleceram a teoria silogística em geral, como ferramenta de ordenação dos argumentos, parece-nos que a obra que a sucede no *Organon* procurará estabelecer o melhor modo de se trabalhar com o silogismo demonstrativo, dentro do contexto de uma investigação científica. Seguindo esse roteiro de pensamento, Aristóteles destaca, nos *Segundos Analíticos*, que são necessárias premissas universais²⁷ e verdadeiras para que o silogismo científico possa ser validado e, dessa maneira, atingir a verdade sobre o objeto investigado. Isso ocorre no pensamento do autor por dois motivos: o primeiro seria o de que existem premissas que são necessariamente evidentes²⁸, das quais a demonstração irá retirar as conclusões de raciocínio; a segunda característica é a de que, a partir de uma premissa verdadeira, pode-se delimitar de uma maneira mais fácil o campo de estudo daquilo que pode ser compreendido como pertinente a um objeto de estudo em particular. Para semelhante tarefa, faz-se preciso que o estudo científico possua uma unidade argumentativa, o que implica um ponto de partida bem delimitado e uma conclusão. Esse ponto de partida que fundamenta a investigação científica é denominado de premissa primordial ou definição.

Partindo de uma premissa primeira será possível, no pensamento aristotélico, fundamentar as inferências e, respectivamente, as conclusões para se alcançar a verdade sobre o objeto em questão. Por conseguinte, as investigações científicas devem partir de uma premissa primeira e fundamental. Ao proceder assim, o discurso demonstrativo pode sedimentar suas bases com segurança e clareza. A premissa primeira se aproxima da ideia de um axioma, ou seja, de uma proposição ou definição essencial e primordial (isto é, que não pode ser derivada de um princípio anterior) que irá conduzir toda a cadeia argumentativa silogística. Podemos perceber esse pensamento na seguinte passagem dos “*Segundos Analíticos*”:

Mas nós afirmamos que nem todo o conhecimento é demonstrativo, no caso dos princípios imediatos não há demonstração – e é forçoso que isso seja evidente; pois se é necessário compreender as coisas que são primeiras, às quais a demonstração depende, e que ela venha a cessar em algum momento, é necessário para esses imediatos serem não demonstráveis. Desse modo nós argumentamos assim; e nós também afirmamos que não há apenas entendimento, mas similarmente alguns princípios de compreensão se tornam familiares com as definições²⁹.

²⁷ Vale ressaltar que existe uma diferença entre o conceito de universal nos *Primeiros Analíticos* para com o conceito de universal dos *Segundos Analíticos*. Na medida em que a primeira obra lida com um sentido lógico de universal, a segunda obra lida com o conceito de universal como uma forma de conhecer as coisas.

²⁸ *Segundos Analíticos*, 71^b 19 – 24.

²⁹ *Segundos Analíticos*, 72^b 19 – 24.

Depois de fundar o instrumento para o discurso científico, faz-se necessário que o *logos* se direcione à verdade sobre o objeto a ser conhecido. Além disso, para Aristóteles, a premissa imediata tem como função revelar a causa e a razão de determinado objeto. Isso assim parece ocorrer no argumento aristotélico pelo fato de ficar mais visível e compreensível a causa e a necessidade das conclusões derivadas do axioma. Desse modo, a premissa primeira não dá apenas o início da cadeia silogística argumentativa, mas também estabelece o que pode ser afirmado sobre um objeto passível de ser compreendido, assim servindo de baliza para a investigação de um objeto.

Logo, por meio desse discurso rigoroso, que parte de uma asserção que dita o fio condutor da pesquisa, é alcançada uma conclusão que não pode ser de outro jeito, se não do modo em que é descrita, necessariamente, pela cadeia argumentativa da silogística demonstrativa. Isso assim ocorre pelo fato da mesma seguir o modelo silogístico demonstrativo, o que possibilita o discurso alcançar um teor de veracidade da premissa primordial. Assim, conhecendo o universal, conhecem-se as particularidades do objeto de estudo e, forçosamente, é possível visualizar a verdade do Ser, verdade essa decorrente do emprego dos silogismos demonstrativos em cada um de seus passos e desdobramentos no discurso científico. Portanto temos, a partir de uma premissa primordial, a possibilidade e fundamento de inteligibilidade do Ser. O axioma se revela como o fio condutor para que a demonstração silogística siga o curso ditado por Aristóteles nos *Segundos Analíticos*. É a partir destes princípios que será estabelecida a cadeia dos silogismos demonstrativos.

1.3. O percurso da demonstração:

Na ciência aristotélica, as cadeias silogísticas demonstrativas são finitas. Isso ocorre, primeiramente, pelo fato de partirem de uma premissa primeira que guia toda a investigação, fazendo com que a cadeia silogística possua um início e um fim bem delimitados. Ao tomar tais premissas (imediatas, absolutas e indemonstráveis) como fio condutor para a investigação do Ser, o autor limita a investigação às conclusões que o processo demonstrativo é capaz de identificar. Isso assim se dá pelo próprio caráter da demonstração, que busca esgotar as considerações possíveis sobre o que pertence a definição de um determinado objeto de estudo. Assim, possibilita-se que a investigação científica não se disperse em seu foco ou que se estenda infinitamente. Desse modo, ao limitar o estudo acerca de um objeto restrito, chegamos a uma

disposição de premissas e conclusões necessárias sobre ele próprio, e, dessa maneira, é assegurada a quiddidade do Ser. É manifesto que qualquer demonstração é finita pelo fato de possuir um postulado inicial indemonstrável, bem como um conjunto restrito de conclusões derivadas analiticamente do mesmo. Aristóteles arremata suas considerações sobre as restrições dos domínios dos gêneros e regiões científicas na seguinte afirmação:

*Agora é evidente que não é possível para os termos intermediários serem indefinidamente vários se as predicções cessam no sentido descendente e no ascendente – refiro-me por ascendente em direção ao universal; e por descendente, em direção ao particular*³⁰.

Podemos perceber que o projeto da ciência aristotélica prevê uma investigação minuciosa sobre a essência do Ser que tende a um sistema unitário do saber científico. Ao afirmamos que há a pretensão da criação de uma ciência unitária, não queremos denotar que Aristóteles procura uma unidade entre todas as ciências, pelo contrário, cada uma das ciências se estabelece de forma independente, estabelecida em seu respectivo gênero específico. Compreendemos cada ramo da ciência como um sistema unitário na medida em que, partindo de um começo claramente delimitado (princípios indemonstráveis), é possível sustentar a estrutura e validade do silogismo demonstrativo até que o mesmo alcance a verdade sobre o Ser. Tais cadeias argumentativas nos revelam o *télos* do conhecimento científico, em suas diversas formas de ser observado e racionalizado – de acordo com as diferentes áreas de ciência –, revelando sua essência, pelo fato de conectar o universal ao particular. Essa concepção fica mais evidente quando Aristóteles afirma que:

*Agora no caso de coisas predicadas de algo que é, fica evidente; para ser possível definir, ou se o que é possa ser algo conhecido, não se pode ir por muitas coisas indefinidas, é necessário que as coisas predicadas de algo sejam finitas*³¹.

Há outro elemento do pensamento aristotélico que nos chama atenção, acerca da finitude da demonstração. Ao delimitar toda investigação científica a um escopo específico, fica expresso que, no pensamento aristotélico, cada objeto de estudo pertence a um gênero determinado de conhecimento. Afirmamos isso observando a própria estruturação das obras aristotélicas, onde cada tratado irá tratar de um objeto de conhecimento específico. Como já foi dito, as considerações sobre um determinado objeto de conhecimento devem ser limitadas, porém existem diversos objetos e sujeitos passíveis de constituir uma ciência. Temos a metafísica, a física, a aritmética, a geometria, a astronomia, a biologia, entre outras, como

³⁰ *Segundos Analíticos*, 82^a 20 – 25.

³¹ *Segundos Analíticos*, 82^b 35 – 40.

exemplos de objetos que podem ser conhecidos através da demonstração. Logo, faz-se necessário para o autor a divisão e esquematização de cada um desses objetos de conhecimento. Nossa concepção se torna mais explícita se levarmos a seguinte afirmação do autor em questão:

*Não se pode, portanto, provar coisa alguma cruzando outro gênero – algo geométrico via aritmética. Existem três coisas na demonstração: o que é demonstrado, a conclusão (essa é o que pertence a algum gênero por si); os axiomas (axiomas são as coisas as quais cada demonstração depende); terceiro, o gênero ao qual a demonstração deixa claro os atributos e o que é acidental por si*³².

Ao afirmar que as ciências possuem gêneros ou escopos delimitados, Aristóteles parece querer nos revelar que cada saber possui um limite regional pertinente ao que se pode demonstrar, a partir da premissa indemonstrável e universal das conclusões posteriores que fundam e embasam o saber científico. Logo, cada objeto, passível de se tornar entendido como saber científico, possui princípios e aspectos peculiares que são intrínsecos a sua respectiva universalidade. Sendo assim, o autor pode buscar estabelecer os axiomas, as cadeias silogísticas demonstrativas, as nuances e as conclusões sobre aquilo que é passível de ser tematizado pela ciência em diferentes ramos do saber, ou seja, através da divisão da mesma em gêneros científicos diferenciados. Desse modo, poderíamos estabelecer que no projeto de estruturação e instrumentalização do saber científico faz-se necessário a multiplicação do saber em regiões ou gêneros de conhecimento. A finalidade que o pensador parece buscar aqui seria a de dar conta das inúmeras maneiras pelas quais podemos perceber e asseverar a essência do Ser e da natureza. Dito de maneira sucinta, e geral, parece-nos que o pensamento aristotélico pretende delimitar que cada dito gênero do saber científico é possuidor de uma premissa primordial (essa que delimita qual será o gênero de saber científico), e de um conjunto de silogismos demonstrativos que nos direcionam a um número delimitado de conclusões. Nossa concepção dos gêneros científicos em Aristóteles é corroborada por Porchat quando o mesmo afirma que:

*[...] a noção de gênero científico, que iremos descobrir intimamente relacionada com a doutrina dos princípios da demonstração, cuja natureza e modalidade nos propomos, agora, a estudar. E, por meio dessa noção, nada menos se exprime, como veremos, que a famosa concepção aristotélica do caráter “regional” das ciências particulares, relativamente à esfera de todo o real*³³.

Para além dessa concepção, da divisão das ciências em Aristóteles, nós podemos afirmar outro aspecto fundamental, sobre a necessidade de divisão dos tipos de saberes demonstrativos em gêneros. Se levarmos em consideração que, na visão aristotélica, é impossível uma ciência anterior e superior sobre o Ser, ou uma premissa axiomática que ligue

³² *Segundos Analíticos*, 75^a 37 – 75^b 6.

³³ PORCHAT, 2000a, página 211.

todos os saberes (éticos, estéticos, metafísicos, matemáticos, etc...), faz-se necessário ter uma ordenação para que a discussão de cada tema pertinente a cada ciência, na mesma medida é preciso que não haja um cruzamento que contamine suas respectivas conclusões – pois se há uma premissa primeira para cada tipo de saber científico, não seria possível coadunar um axioma estrangeiro a uma ciência específica, como, por exemplo, utilizar um princípio aritmético dentro da política. Aristóteles deixa isso claro quando afirma que: “*Nós não podemos, portanto, indagar cada cientista com todas as perguntas, nem deveria ele responder tudo se questionado sobre qualquer coisa, mas apenas aquilo determinado pelo escopo da sua ciência*”³⁴. A argumentativa aristotélica parece garantir a cada gênero científico certa independência. Isso poderia ser explicado pelo fato de cada gênero possuir uma premissa primordial e universal (uma definição) diferente, que se valida por si mesma como premissa primeira, sendo o ponto de partida para a investigação científica pelo emprego do aparato lógico do silogismo demonstrativo. Tendo tais pontos de vista em mente (a necessidade de uma premissa primeira e o estabelecimento de gêneros científicos), parece-nos que Aristóteles aponta no segundo livro dos *Analíticos Posteriores* as questões cujo um objeto de estudo deverá se reportar para que o mesmo se validar cientificamente.

A questão da passagem (*metábasis*) dos saberes de uma ciência para outra é amplamente discutido por diversos comentadores, onde alguns afirmam haver a passagem de um saber para outro, sem ferir esse princípio de homogeneidade dos gêneros científicos³⁵. Todavia, não trataremos desta temática no momento. Interessa-nos a diferença entre os aspectos formais do discurso científico em relação ao poético.

É importante perceber a tripartição das ciências que Aristóteles estabeleceu em seus diferentes tratados. Assim, poderemos perceber o ganho que a divisão das ciências representa. A primeira dessas três regiões das ciências é ligada diretamente a investigação da verdade ou das qualidades universais que o Ser possui, essa região pertence às ciências teóricas. Também temos as ciências práticas que, por sua vez, investigam as ações humanas e as situações particulares e contingentes que as permeiam (a ética e política pertencem a esta parte da ciência), ligadas à sabedoria prática ou prudência (*phronesis*). Por fim, temos a ciência *poiética*,

³⁴ *Segundos Analíticos*, 77^b 5 – 9.

³⁵ Sobre essa questão, indicamos o capítulo IV do livro *Ciência e Dialética em Aristóteles* de Oswaldo Porchat, capítulo esse intitulado “*A Multiplicação do Saber*”.

que lida com a produção de algum objeto contingente, voltada ao “vir a ser” ou ao “dever”, correspondendo à arte ou à técnica.

Frente a tal divisão tripartite das ciências, podemos nos perguntar como Aristóteles pode considerar uma investigação científica sobre aquilo que se dá sobre ações particulares, ou sobre a produção de objetos singulares, sendo que a ciência só se dá sobre aquilo que é necessário e universal. Tal concepção não é uma contradição no projeto do pensador, pois, como aponta Oswaldo Porchat, os saberes práticos e *poiéticos* se fundamentam em elementos universais na natureza do ser humano³⁶. Temos na *Política*, por exemplo, a fundamentação da ideia de que o convívio é uma característica necessária na vida dos indivíduos, para que conjuntamente eles possam sobreviver e atingir algum tipo de bem comum³⁷. Também é definido, na *Ética Nicomaquéia*, o conceito de bem supremo e como, através do exercício da virtude através da deliberação, os homens podem alcançar a felicidade³⁸. Por fim, Aristóteles nos revela, na *Poética*, como a *mimesis* é uma prática natural do ser humano, que tem fins didáticos e que, quando bem executada, gera uma reação no ânimo dos seus espectadores, a *kátharsis*³⁹. No final das contas, mesmo que tais ciências se pautem a partir de objetos particulares ou contingentes, todos são inerentes à alma humana e possuem uma causa natural de ser. Tais gêneros científicos possuem princípios necessários e são passíveis de serem compreendidos pelos *logos* e de serem estabelecidos como saberes essenciais sobre o Ser. Sendo assim, os saberes da *práxis* e da *poiésis* podem ser elevados ao patamar da ciência aristotélica, na medida em que possuem as mesmas características investigativas das ciências teóricas. A *práxis* e a *poiésis* diferem, contudo, apenas por se direcionarem a ação e a produção, não a um fim teórico, embora possuam princípios em comum com os primeiros. Podemos concluir disso que o modelo científico aristotélico busca a essência ou quiddidade do Ser em todas suas facetas possíveis de serem investigadas, desde que possam ser tidas como universais.

Aqui podemos evidenciar que tanto os *Primeiros Analíticos* quanto os *Segundos Analíticos* ajudam a compor o aparato instrumental discursivo e argumentativo para

³⁶ PORCHAT, 2000a, página 273 a 275.

³⁷ A *Política*, 1252^a 1 – 6.

³⁸ Citamos mais especificamente em Aristóteles 1094^a 1 – 3 e 1095^a 14 – 20, nessas passagens se estabelece a generalidade da investigação sobre a ética, porém todo primeiro livro da *Ética Nicomaquéia* trata de estabelecer o que é o bem a ser alcançado pela conduta justa.

³⁹ A *Poética*, 1448^b 4 – 32, 1449^b 21 – 28.

fundamentar e desenvolver uma forma de saber válida e verdadeira sobre a natureza e o Ser.

Afirma Porchat:

[...] como vimos ao longo de todo este capítulo, se a ciência parte do conhecimento da quiddidade dos sujeitos genéricos cujas propriedades deduz, todo o discurso demonstrativo a que entender-se, também, como um desvelamento da mesma natureza dos atributos demonstrados pela explicitação das relações causais que os engendram e, por conseguinte, como um processo indireto – mas nem por isso menos necessário – da manifestação de suas quiddidades ou essências. Sob esse prisma, a ciência é sempre conhecimento de essências, eis a última lição do filósofo ⁴⁰.

Fica evidenciada a importância do desenvolvimento de uma ferramenta para guiar o *logos* e estabelecer o universal sobre um objeto de conhecimento, bem como sua conexão com o particular. Gostaríamos apenas de explicitar um último elemento da teoria de Aristóteles que chama nossa atenção para a elaboração do esquema das ferramentas e da arquitetônica do saber científico. Tal item, para o qual chamaremos atenção nesse momento, encontra-se nos últimos capítulos dos *Segundos Analíticos* ⁴¹, fazendo menção a uma fase preliminar à demonstração científica. Discutiremos esse elemento antes de finalizarmos nossa breve explicitação acerca das características estruturais da ciência aristotélica.

1.4. As possíveis bases para as ciências:

Como explicitamos anteriormente, no pensamento aristotélico, as ciências se alicerçam em princípios ou axiomas universais. Tais premissas são indemonstráveis, na medida em que não há nada anterior às mesmas. Elas são proposições atômicas e indivisíveis onde não há um termo médio, explicitando o fato de que elas próprias são indemonstráveis. Logo, é impossível uma ciência acerca de tais princípios. A questão é como Aristóteles procurou fundamentar uma ciência demonstrativa, acerca de algo que não pode ser desenvolvido através do silogismo demonstrativo. Porchat aponta que, no capítulo final dos *Segundos Analíticos*, Aristóteles discute sobre como tal projeto científico pode abarcar premissas indemonstráveis em seu escopo ⁴². Porchat afirma que o autor parece relegar a apreensão de tais premissas ao *nous* e à progressão do desenvolvimento do saber filosófico e científico, através do tempo histórico ⁴³. Ou seja, na leitura de Porchat, Aristóteles relega a todo ser humano a possibilidade

⁴⁰PORCHAT, 2000a, página 330.

⁴¹ *Segundos Analíticos*, 99^b 20 - 26.

⁴² PORCHAT, 2000a, página 339.

⁴³ PORCHAT, 2000a, página 341.

de poder compreender a natureza a partir de princípios, da mesma forma como outros indivíduos exerceram, no passado, esta capacidade. Desse modo, o conhecimento dessas premissas indemonstráveis se daria por um hábito ou disposição cognoscente inerente ao ser humano, que habilita o mesmo a poder constatar os princípios axiomáticos que fundamentam os gêneros científicos ⁴⁴. Ora, o conhecimento dos princípios não é o princípio de nossos conhecimentos ⁴⁵. Na leitura de Porchat, o conhecimento dos princípios não se configura como uma ciência, o que nos leva necessariamente a perceber que as aquisições dos princípios que fundamentam as ciências particulares não seguem o modelo silogístico demonstrativo. Como afirmamos no início de nossa investigação, Aristóteles parece apontar que o conhecimento humano se inicia pela sensação. A sensação gera a memória e a repetição da mesma constitui a experiência. A partir da experiência, a alma assenta o universal em si, como unidade de múltiplos elementos que constituem o Ser ⁴⁶. Assim, inicia-se a arte e a ciência, a primeira no âmbito do devir e a segunda no âmbito do Ser. Portanto, Aristóteles busca provar que o conhecimento não procede de um inatismo dos universais. Tal aquisição das premissas primeiras se dá por um exercício, onde frente aos particulares podemos perceber os universais. O indivíduo parte da sensação para o universal (por exemplo: podemos intuir de maneira racional o conceito de homem, a partir de vários indivíduos quaisquer que percebemos pelas impressões). O conhecimento dos princípios se dá pela indução, fazendo com que a sensação nos guie até o universal.

Levando em consideração os elementos que a argumentação aristotélica nos fornece, sobre o processo de aquisição dos princípios das ciências particulares, podemos afirmar que o hábito da indução, por si mesmo, não é suficiente para se estabelecer as premissas primeiras da investigação científica. O próprio autor nos revela nos *Segundos Analíticos* que é a utilização da inteligência (*nous*) que torna o processo indutivo forte o suficiente para apontarmos os universais⁴⁷. Sendo assim, o pensamento aristotélico não cai em uma aporia insolúvel. Ao afirmar que o processo indutivo – considerado fraco para se estabelecer uma ciência – é o primeiro passo para se constituir os princípios científicos, também nos revela a importância do *nous* como faculdade ou disposição do ânimo para retirarmos atributos universais daquilo que há de contingente na sensação. Desse modo, a inteligência regula e assenta no espírito o que há

⁴⁴ PORCHAT, 2000a, página 342.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Conferir nota 14.

⁴⁷ *Segundos Analíticos*, 100^a 15, 100^b 5.

de essencial na experiência, revelando-nos os universais através dos particulares, logo, viabilizando o processo investigativo das ciências particulares, através de princípios indemonstráveis. Entretanto, os *Analíticos* não nos evidenciam como essa passagem da indução, auxiliadas pela inteligência, alcança os universais. São os *Tópicos* que esclarecem sobre tal problemática. Porchat sustenta que Aristóteles delegou à dialética um papel imprescindível em seu projeto de estabelecer os princípios indemonstráveis, que dão início às ciências. Nos primeiros capítulos desse tratado, Aristóteles estabelece qual a diferença entre o método analítico – referente à investigação científica e o método dialético de pensamento. O segundo gera conclusões a partir de premissas retiradas do consenso geral ou de opiniões, estabelecidas pela tradição⁴⁸. Tal concepção do pensamento dialético se assemelha muito com a noção que discutimos brevemente sobre a passagem da indução aos universais através do *nous*.

A silogística dialética se caracteriza como um modo de arguir criticamente sobre qualquer assunto. É uma maneira de agrupar vários elementos e premissas e a partir delas retirar algo de mais preciso e universal, a partir da comparação entre as mesmas. A dialética, no pensamento aristotélico é uma técnica de apresentação. É uma crítica e argumentação de características e elementos que podem ser ou não atribuídos a um mesmo objeto de discussão, onde se tenta separar aquilo que é verdadeiro e aquilo que é falso sobre um objeto de conhecimento posto em questão⁴⁹. Todavia, faz-se forçoso lembrar que, em vários lugares, Aristóteles afirma que as premissas de um argumento dialético não lidam com a verdade, apenas com opiniões aceitas. Logo, o silogismo dialético nada mais faz do que pôr a prova os elementos constituintes de um objeto determinado. Ele nos revela proposições gerais sobre aquilo que se propõe a examinar. Assim, a dialética também nos revela as falhas de um discurso, à medida que nos mostra aqueles princípios indemonstráveis que permeiam as ciências. Por si mesma a dialética não pode ser ferramenta para se realizar a investigação científica, mas pode ser a ferramenta apropriada para se alcançar os princípios universais e, a partir desse ponto, iniciar a empreitada da investigação científica. Fundamentado nessas concepções propostas nos *Tópicos*, Porchat nos revela a importância desse tratado no pensamento aristotélico:

De qualquer modo, se permanecemos no plano da análise interna dos Tópicos, tudo faz sentido, tudo faz-nos crer que Aristóteles leva a sério a doutrina da dialética que neles explicita e que a concebe como instrumento metodológico necessário e suficiente para

⁴⁸ *Tópicos*, 100^b 20 – 25.

⁴⁹ *Tópicos*, 104^b 1 – 3.

*levar a cabo a missão precípua que, desde o começo, lhe confere qual seja a de conduzir-nos ao conhecimento dos princípios das ciências*⁵⁰.

É dessa forma que podemos afirmar que os *Tópicos* revelam uma teoria sobre uma silogística dialética, que nos conduz à definição de premissas universais. Essas que sustentaram a concepção aristotélica das ciências particulares em gêneros fundamentados em princípios universais e indemonstráveis. Estabelecidos os princípios axiomáticos e universais, eles serão guiados pelo *logos* e pelos silogismos demonstrativos e nos revelam as proposições sobre a quidade do Ser, que conectam as asserções universais às particulares. Assim, todo o edifício do saber científico é possível com os silogismos dialéticos, tal como Porchat salienta nesta passagem:

*[...] argumentos silogísticos de contradição, a partir de premissas aceitas, cuja eficácia instrumental para o conhecimento e para a filosofia não se dissocia daquela capacidade, que proporcionam, de uma visão sinóptica das consequências que resultam de hipóteses contraditórias; após tal exame, somente resta, com efeito, escolher uma delas*⁵¹.

Frente a tal caracterização do silogismo dialético exposta nos *Tópicos*, comparada aos *Segundos Analíticos*, segundo a indicação de Porchat, podemos afirmar que a mesma se apresenta como uma propedêutica as ciências em geral. A dialética não constitui as ciências, porém lhes configura o processo de aquisição dos princípios e premissas indemonstráveis. A dialética passa a ser um “*método preliminar, contraditório e crítico*” (PORCHAT, 2000a, página 372) que prepara o terreno da investigação científica. Assim, a dialética fundamenta as ciências sem fazer parte das mesmas. Graças a ela, e não por ela, a investigação científica pode ser efetivada. É partindo das opiniões gerais aceitas pelo ser humano, em sua constituição histórica, que os princípios podem ser postos a prova pelo método silogístico dialético, revelando-nos os princípios das ciências demonstrativas.

Estas considerações, que levam em conta os três tratados que citamos (*Primeiros Analíticos, Segundos Analíticos e Tópicos*) visam, de forma sucinta, esboçar uma caracterização geral do pensamento científico de Aristóteles. A partir deste conjunto arquitetônico, podemos compreender o lugar e a função do conceito de *mímesis*. Procuramos dar uma maior importância a caracterização geral de uma arquitetura do pensamento científico e, dessa maneira, deixamos de lado outros conceitos, que mesmo sendo importantes para o pensamento aristotélico, não possuem uma grande relevância para o estudo que pretendemos desenvolver

⁵⁰ PORCHAT, 2000a, página 368 a 369.

⁵¹ PORCHAT, 2000a, página 371.

sobre o discurso poético em Aristóteles. Procuramos revelar qual o caráter do pensamento científico (identificado pelo discurso silogístico demonstrativo), qual a estrutura ou esquema de uma ciência (definição, cadeias teleológicas demonstrativas e conclusões necessárias) e, por fim, a finitude e o modo de formalização dos diferentes estudos científicos sobre a essência do Ser (diferença do conhecimento e distintos gêneros de ciência). Assim, podemos caracterizar o conhecimento científico como uma forma de conhecimento que parte de uma premissa universal e indemonstrável (estabelecida pela experiência sensível, que nos revela o universal a partir dos particulares disponíveis à experiência, bem como ao emprego do silogismo dialético para filtrar as opiniões provenientes da experiência e da opinião da tradição); a partir dela são retiradas conclusões necessárias e, portanto, verdadeiras através do emprego dos silogismos demonstrativos; assim, é alcançado o *télos* da investigação científica, caracterizado o conhecimento da quiddidade ou essência dos aspectos da natureza e do Ser pelos diferentes gêneros das ciências. Em contraposição aos traços básicos da disposição do discurso científico no pensamento aristotélico, nos dirigiremos a uma possível interpretação do que seriam os pontos fundamentais do discurso mimético para Aristóteles.

1.5. A Épokhé no discurso científico:

Ao nos confrontarmos com essa caracterização do esquema científico em Aristóteles, nós podemos pensar a edificação de um saber que almeja, de certo modo, a caracterização de categorias ou princípios que fundam a verdade do Ser. Mas o que isso vem a implicar ou agregar a nossa investigação? Ao que nos parece, tal pensamento implica um ponto de fundamental importância para nossa pesquisa: a caracterização – mesmo que circunscrita – de um discurso clássico acerca das propriedades do Ser. Sendo assim, nosso próximo passo será o de buscar evidenciar como Aristóteles lida com tal problemática.

Alcançamos através de nossas reflexões, acerca dos *Primeiros Analíticos*, *Segundos Analíticos e Tópicos*, uma noção geral do funcionamento do aparato lógico do discurso silogístico científico, todavia, outra questão se apresenta no horizonte desses tratados. Tal questão seria a de uma ontológica implicada nas questões que viemos tratando. Qual é o alcance ontológico da linguagem científica em seu papel de atribuir ou descobrir a essência do Ser? A resposta se encontra no próprio conjunto o *Órganon*, mais especificamente no tratado que abre a discussão sobre o proceder das investigações científicas, nas *Categorias*.

O que há de tão especial nas *Categorias*? Para responder tal questão citaremos o trabalho de Marco Zingano, onde o mesmo afirma que:

*O Projeto do tratado das Categorias parece, assim, consistir em mapear a entidade segundo suas articulações mais gerais, os gêneros supremos do Ser. Isso evidencia uma óbvia ambição metafísica e de fôlego*⁵².

Fica manifesto tal teor na primeira categoria desenvolvida no tratado em questão, a substância. A categoria da substância introduz aspectos fundamentais para a metafísica aristotélica, pois é a categoria que determina o substrato sobre o qual as demais irão incidir. Todavia, essa ainda é a substância material, a divisão entre a substância sensível e a não sensível se dará no conjunto da *Metafísica*. Entretanto, como nosso interesse é de procurar compreender o raciocínio que Aristóteles empregou para poder edificar um discurso sobre o Ser, e não explanar sobre suas características, nos ateremos a perspectiva da linguagem e do *Órganon*. É manifesta a intenção de fundamentar um ponto de partida para o estabelecimento dos princípios universais, das categorias primeiras ou do gênero de cada ciência ao mesmo tempo em que se lida – direta ou indiretamente – com um projeto ontológico. Trata-se de uma das finalidades dos *Tópicos* e dos silogismos dialéticos. Também podemos ressaltar a progressão da apreensão dos particulares até a fixação dos universais na alma do indivíduo pelo emprego do *lógos* e do *nous*.

Segundo Patrice Loraux, há a necessidade de um pressuposto referencial para o discurso lógico científico. O que queremos afirmar com a necessidade de um referencial para o discurso científico? Procuramos salientar aqui que para que a verdade seja alcançada – pelo menos nos pressupostos que levantamos até o presente momento de nosso estudo –, faz-se forçoso a concepção de um substrato para essa verdade, que poderíamos caracterizar como uma Verdade. Observamos que para Aristóteles o discurso silogístico demonstrativo tem seu início pela fixação de uma premissa primeira em seguida a qual a dialética se estabelece. Há uma correspondência necessária entre o discurso e seu objeto, o lógico e ontológico, pois a Verdade do Ser só é alcançada pelo indivíduo porque é, primeiramente, concebida a existência de um Ser universal. Ao afirmarmos a necessidade da referência do discurso, procuramos ressaltar a concepção de que há uma ideia de percepção homogênea. Significa pressupor que há uma noção de regularidade do estatuto perceptivo para com todos os indivíduos, tal como podemos apontar no segundo tratado do *Órganon*, o *Da Interpreção*. Desde o começo do tratado há expressa a

⁵² ZINGANO. 2013, página 241.

relação entre a fala, a escrita e as afecções da alma. A fala é caracterizada como o símbolo das afecções da alma e, por sua vez, a escrita ocupa o lugar de símbolo da fala. Além disso, Aristóteles acrescenta que tanto a fala quanto a escrita não são as mesmas para todos os seres humanos e que seu sentido proposicional – de denotação de verdade ou falsidade – só pode ser alcançado através da combinação ou da separação dos símbolos. Todavia, as afecções da alma – aquilo que fica fixado na alma após a apreensão dos particulares – são percebidas por todos os indivíduos do mesmo modo⁵³. Aristóteles pressupõe que o ser humano percebe as coisas do mundo da mesma maneira. Pressupõe uma generalização da percepção dos objetos particulares, isto é, há uma noção de normalização do aparato perceptivo para como todos os seres humanos no pensamento aristotélico – bem como em toda a tradição filosófica herdeira de sua filosofia. Tal pressuposição, de uma homogeneidade da percepção, implica nessa busca clássica por ideais e conceitos plenos como o de Verdade, Beleza e Bom, como sentidos universais e imutáveis. Dito de outro modo, o entendimento de que a percepção de todos os sujeitos é essencialmente a mesma é transportada para a ideia de que é possível alcançar a Verdade do mundo e do Ser pois ela nos é apresentada regularmente pelos particulares. A questão que faltaria ser desenvolvida – e foi o principal tema do *Órganon* – é de como estruturar essa Verdade de forma lógica. Por sua vez, essa empreitada pela formulação dos universais nos leva a postulação de regras, conceitos e doutrinas que melhor expressem essa Verdade tão clara para a percepção, mas que precisou ser articulada no âmbito da razão e da linguagem. Neste momento fica evidente o caráter referencial da linguagem para com o objeto percebido, ou do lógico para com o ontológico, pois se fez necessário – no pensamento aristotélico – a fixação de formas claras para se articular tal relação referencial na fala e na escrita.

Ora, há estes mesmos pressupostos na reflexão estética aristotélica? A princípio, somos levados a pensar a ideia dos cânones como intenção de buscar as melhores regras e formulações que melhor expressem o Ser. Todavia, não apressemos nosso julgamento e deixemos para a análise do pensamento aristotélico tais questões.

2. O discurso poético:

⁵³ *Da Interpretação*, 16^a 4 – 18.

Realizada tal análise sobre como Aristóteles encara e elabora seu arcabouço de conceitos e ferramentas, para estabelecer os saberes científicos, podemos iniciar nossa investigação sobre a poética. Como já afirmamos, a ciência aristotélica inicia-se com um princípio universal – este que funda cada um dos gêneros de conhecimento científico –, sendo a partir dele que o silogismo demonstrativo extrairá conclusões que nos guiam aos objetos particulares, subsumidos no escopo de tal princípio e gênero do saber. Tendo isso em mente, podemos estabelecer os seguintes paralelos com a *Poética*: o princípio axiomático do estudo sobre a poética é a *mimesis*; o silogismo demonstrativo corresponde à explicitação das características fundamentais da *mimesis* (a teoria de gêneros literários e a investigação acerca dos aspectos qualitativos das partes da tragédia grega); por fim, o estabelecimento da *kátharsis* é o *télos* da *mimesis*. Utilizaremos essa divisão para melhor guiar nosso estudo. Será a partir deste ponto de partida – o conceito de *mimesis* – que iremos constituir o fio condutor do argumento aristotélico em nossa pesquisa.

2.1. Os pressupostos da *mimesis*:

Aristóteles afirma que as diferentes formas poéticas de sua época são imitações (*mimesis*) e que tal prática contém três aspectos ou elementos constituintes: os meios pelos quais se podem imitar, os objetos que podem ser imitados e os modos de imitação⁵⁴. Como já evidenciamos na seção anterior, a *poiésis* é passível de ser estudada como um gênero científico⁵⁵, pois mesmo abordando e se manifestando no campo do particular, ela nos remete à esfera do universal. A definição do que é a *mimesis* parece ser o princípio universal e axiomático do estudo sobre a poética, pois sua formulação tende a definir o gênero de conhecimento do saber humano acerca dos fenômenos literários e, no limite, da arte em geral. Porém, já encontramos um empecilho nesse ponto, pois Aristóteles não nos entrega uma definição clara do que é a *mimesis*. O autor apenas nos proporciona observações que parecem estar diluídas nos diferentes conceitos inseridos no corpo de sua obra – o que corrobora para o caráter elíptico d’*A Poética*.

⁵⁴ *A Poética*, 1447^a 8 – 13. Desenvolveremos as considerações sobre essa tripartição dos gêneros poéticos mais adiante.

⁵⁵ Conferir subseção: “1.3. O percurso da demonstração”.

Sendo assim, Aristóteles estabeleceu de maneira dispersa os elementos que permeiam os aspectos, tanto qualitativos quanto quantitativos, do objeto poético.

No que concerne ao conceito de *mímesis*, Aristóteles busca abordar as causas que levam o ser humano a realizá-la. Tal referência se dá no capítulo IV ⁵⁶ d'A *Poética*. Segundo Aristóteles, o processo de imitação existe por dois motivos: ele é inerente aos homens e gera prazer àqueles que presenciam sua manifestação. Acerca da primeira característica essencial, o autor afirma que houveram indivíduos que desenvolveram aptidões para tal prática. Esses sujeitos mais naturalmente propensos ao exercício da *mímesis* iniciaram, primordialmente, por improvisos que passaram, com o passar do tempo, a formas ou padrões mais elevados, até formularem as disposições contemporâneas a Aristóteles. A *mímesis* se dá por meio de uma prática que exigiu certo período de tempo para ser fixada. Poderíamos afirmar que, ligada ao exercício poético, há um processo de aperfeiçoamento das obras por parte dos artistas. Cada artista fixa os aspectos que sua obra irá possuir – os meios, os objetos e os modos utilizados para compô-la. Dessa maneira, podemos afirmar que as manifestações artísticas são fruto da elaboração histórica conjunta – a tradição – que reúne as disposições individuais dos artistas. Segundo Aristóteles: “A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole [dos poetas]” (A *Poética*, 1448^b 24 – 25). Ao afirmar que a variação das formas poéticas parece obedecer à índole dos artistas, Aristóteles assegura a autonomia no processo de composição artística.

Sobre o segundo aspecto que concerne à imitação como algo natural ao ser humano, observando as considerações do autor acerca do aprazimento que a *mímesis* causa aos indivíduos em geral, Aristóteles aponta que esse prazer parece ocorrer pela experiência ⁵⁷. Afirmamos isso na medida em que na *Poética* o aprazimento é apresentado pela intuição, pois ela inicia-se pela apreensão do objeto da *mímesis*, em seguida, há o reconhecimento desse objeto apresentado na obra artística. Ocorre um movimento da apreensão do objeto em direção a sua consideração. O espectador identifica-o como algo que é correlato a algo que de fato existe no mundo. Assim, o espectador pode reconhecer e discorrer sobre os elementos da natureza que a obra de arte busca exprimir ⁵⁸. Quando o espectador intui o que é dado em uma obra qualquer,

⁵⁶ A *Poética*, 1448^b 4 – 32.

⁵⁷ O termo usado para designar experiência n'A *Poética* é *ergon*, significa trabalho ligado ao artístico. Tal termo foi traduzido como experiência em português e em francês, sendo ligado a um ato perceptivo relacionado a um objeto artístico.

⁵⁸ A *Poética*, 1448^b 9 – 19.

é habilitado a discorrer sobre os elementos que a compõe. Aristóteles ainda faz uma ressalva sobre o caso hipotético de um espectador que nunca tenha estado na presença do objeto retratado em uma obra, dizendo que o mesmo poderá se comprazer dos aspectos técnicos da mesma, sua execução, harmonia ou qualquer aspecto similar. Logo, além de denotar o caráter cognitivo da *mimesis*, Aristóteles liga o prazer que as pessoas podem sentir através da relação entre o fenômeno sensível (a visão da obra) e o racional (a cognição). Portanto, o autor assegura uma dimensão de aprazimento que foge ao particular e ao sensível, pois a obra de arte não agrada exclusivamente os sentidos, já que a apreciação de uma obra se estende a aspectos racionais. O verdadeiro prazer que a obra de arte parece efetivar se dá pela capacidade racional do espectador em identificar a qualidade da obra, a composição, a harmonia, a proporção, etc. Dito de outra maneira, o espectador poder ser aprazido pelo fato de poder diferenciar o que é objeto da natureza e o que é objeto da *mimesis*, reconhecendo, entre ambos, a independência e a semelhança. Exceção é o aprazimento por meio da composição, pois decorre apenas do reconhecimento de nuances estruturais presentes na obra.

Aristóteles apresenta, de forma sutil, um teor intelectual à obra de arte, tanto na parte que toca o artista quanto no que concerne ao espectador. Como podemos observar, o autor realiza tal feito através da própria caracterização dos atributos que tornam a *mimesis* um fenômeno próprio da natureza humana, pela aptidão das pessoas em promovê-la, pelo prazer natural que podemos sentir ao nos depararmos com ela. Logo, é forçoso buscar compreender a prática poética como um exercício sensível e intelectual, tanto para elaborar a obra mimética quanto para apreciá-la. Assim, a *mimesis* pertence indubitavelmente à esfera da experiência e do particular. Entretanto, a imitação só se completa após o emprego da racionalidade e da reflexão, seja para a elaboração da obra ou para o reconhecimento e aprazimento da mesma.

Nesse primeiro momento de nosso estudo sobre a *mimesis*, podemos perceber que a mesma efetiva uma relação entre o artista e o espectador por intermédio da obra. A obra – como objeto sensível dotado de um sentido atribuído pelo artista – serviria de elo entre o artista – que deposita suas considerações e reflexões sobre um determinado tema, em um formato de sua escolha, na obra – e o espectador – que se depara com a obra e dela apreende algo de teor intelectualizado, que causa certo aprazimento em seu ânimo. Ao assumirmos que existe tal relação, poderíamos supor que o poeta buscaria comunicar algo aos seus possíveis leitores. O que parece nos apontar para essa hipótese seria o traço da obra de arte possuir um teor mais intelectualizado que não se presta a causar, unicamente, prazer ou desprazer, mas denotar um sentido ao objeto ou tema abordado na obra. Ao pensarmos a hipótese de que as obras poéticas

podem possuir um caráter mais elevado, bem como o fato de Aristóteles atribuir as diferentes formulações e temáticas a índole particular dos autores, nos é imposto o seguinte questionamento: teriam os poetas alguma finalidade, imputada por eles mesmos, em desenvolver e expor suas criações a um público? Dita de outra maneira, nossa questão agora é a de responder: o que o artista busca atingir através da *mímesis* – entendendo a mesma como um fenômeno intelectualizado – e de seu, digamos, aperfeiçoamento a partir da sua índole particular de cada artista?

2.2 A obra de arte como fenômeno intelectualizado:

Para esclarecer qual o objetivo da *mímesis*, voltar-nos-emos ao capítulo IX da *Poética*⁵⁹. Em tal capítulo, Aristóteles afirma que as narrativas poéticas são mais filosóficas e mais sérias que outros gêneros de escritos – como é o exemplo do relato histórico, citado pelo autor, visto que tal tipo de narrativa se restringe a apontar fatos particulares ou contingentes da experiência humana⁶⁰.⁶¹. Podemos corroborar tal concepção na medida em que no próprio texto o pensador afirma que essa universalidade do discurso poético se torna válido pelo fato do artista atribuir às personagens determinadas naturezas de pensamentos e ações, que devem seguir uma ordenação clara para a edificação de uma coesão do enredo, desenvolvido pelo poeta. Em outras palavras, para Aristóteles, o que o artista expõe em seus versos ou narrativas deve ser crível através de um “*liame de necessidade e verossimilhança*”⁶². Portanto, a fim de se referir ao que é “*principalmente universal*”⁶³, as peças poéticas buscam fixar o tema de suas obras a partir de um enredo coerente e bem construído.

Não apenas a poesia, mas as demais artes *miméticas* também se direcionam a explorar o universal que a arte pretende tematizar. Afirmamos isso em razão das passagens em que Aristóteles afirma que quanto mais a obra for concatenada, quanto mais verossímil for o enredo poético, mais efetivo será o processo mimético, assim como sua apreensão por parte do público,

⁵⁹ A *Poética*, 1451^a, 36 – 1452^a 10.

⁶⁰ A *Poética*, 1451^b 2 – 10.

⁶¹ A *Poética*, 1451^b 2 – 10.

⁶² A *Poética*, 1451^b 7 – 8.

⁶³ A *Poética*, 1451^b 4.

gerando o prazer do reconhecimento e a *kátharsis* ⁶⁴. Sendo assim, deriva-se uma concepção sobre o universal através da contemplação de obras miméticas. Tal concepção é retirada da própria essência da obra mimética, mas, para alcançar tal feito, é forçoso que os elementos que a compõem sustentem essa universalidade de uma maneira peculiar. Quanto mais o espectador pode relacionar o que é exposto em uma obra de arte com a realidade, mais aceitável ou mais acessível será a correspondência da *mímesis* com mundo. Assim, os mesmos critérios que conduzem a obra a expor o universal de um objeto da imitação (verossimilhança e necessidade), podem ser relacionados ao primeiro exemplo de aprazimento descrito por Aristóteles. A arte imita a natureza; ao fazê-lo, as artes nos revelam algo de mais filosófico e racional ao se referir a, no mínimo, um aspecto do universal; para realizar tal feito, é preciso que ela possua uma unidade e uma coerência interna, que possibilite o reconhecimento de suas semelhanças para com a natureza; uma das formas de aprazimento que a imitação pode oferecer é o reconhecimento dos elementos expostos como correlatos da natureza. Portanto, os próprios atributos que permitem o teor de universalidade da *mímesis* são os que causam o prazer aos espectadores. Logo, para que a *mímesis* possa ser realizada, é preciso que a mesma justifique o que ela quer apresentar aos seus espectadores através de uma concatenação interna. Desse modo, para produzir prazer, a peça de arte precisa apresentar em seu desenvolvimento atributos necessários o suficiente para efetivar o reconhecimento da imagem da obra, por parte dos espectadores, isto é, sua pertinência perante a forma do mundo.

Fica evidente o caráter elíptico d'A *Poética*, não só nessa temática, mas em outros aspectos do tratado. Todavia, pensamos ter estabelecido que a obra mimética tende a desempenhar um papel comunicativo e racional – pois a imitação da natureza apresenta aspectos filosóficos pertinentes ao universal do objeto, que ela destaca no centro de sua narrativa. Ao considerarmos o que Aristóteles expõe sobre a universalidade da *mímesis* – e que o artista pretende expor um aspecto dessa universalidade em suas obras –, faz-se forçoso investigarmos quais seriam esses aspectos da natureza e do Ser, abordados pelo fazer poético. O pressuposto aristotélico é o de que a poética deve efetivar uma composição estrutural da obra que se reporta e se assemelha à natureza. No caso do poema trágico, o elemento mais importante para realizar tal tarefa é o enredo. A obra de arte precisa ter um enredo composto de uma

⁶⁴ Não exploraremos a problemática da *kátharsis* em nosso estudo, apenas a citaremos como o *télos* da atividade mimética – como é descrito no capítulo VI d'A *Poética* – e que ela parece possuir em seu interior a tendência natural de gerar certo tipo de prazer intelectualizado – como podemos observar no capítulo IV desse mesmo tratado.

sucessão de atos, ou seja, que possa ser dividido em partes tal como o próprio autor apresenta no capítulo VII ⁶⁵. Não apenas possuir partes, mas ter elementos comparáveis a de um ser vivo. Para Aristóteles, a obra de arte necessita de uma unidade. Entretanto, a obra não possui uma unidade qualquer, mas sim uma unidade verossímil e necessária. Logo, o poema deve seguir uma ordenação de começo, meio e fim, para denotar uma causalidade aos acontecimentos narrados ou recitados. Tal como um ser vivo, que possui uma determinada duração, a arte tem que se valer de uma argumentação ordenada, comparável à ordenação que a natureza possui. Entretanto, diferente do discurso científico ou demonstrativo, a *mimesis* busca atingir a universalidade através de um contexto criado, análogo ao mundo de fato. Aristóteles defende tal ideia afirmando que o enredo ou o mito poético se concentra em narrar e desenvolver acontecimentos sobre o que poderia suceder de acordo com a “*verossimilhança e necessidade*” ⁶⁶. Pode-se concluir disso que tanto o modelo científico aristotélico quanto a *mimesis*, buscam revelar a essência da natureza. O modelo silogístico demonstrativo parte de premissas primeiras universais para derivar delas conclusões verdadeiras. No que diz respeito à *mimesis*, ela possui uma estruturação verossímil, ou seja, diferente do proceder das ciências. Mesmo que o estudo sobre as manifestações literárias possa ser realizado pelos moldes descritos nos *Primeiros e Segundo Analíticos*, a estrutura argumentativa do enredo poético não se desenvolve dessa maneira. A princípio, isso se daria pelo fato do fazer poético não pertencer ao ramo das ciências teóricas, no modelo da tripartição aristotélica. Logo, podemos estudar as estruturas poéticas pelos pressupostos rigorosos da lógica aristotélica, todavia não podemos atribuir a mesma abordagem de discurso para a criação artística – mesmo que ambos se reportem a um universal. Percebemos aqui uma abertura do discurso poético em relação às ciências, pois a poesia é válida por sua verossimilhança e não pela demonstração. Além disso, cada poeta compõe suas obras partindo de sua índole particular – como já apontamos. Ora, se as ciências procuram evidenciar a verdade sobre a essência e quiddidade do Ser, seria realmente papel da *mimesis* tratar do mesmo assunto, mas operando por um viés diferente?

2.3. Pressupostos da linguagem no pensamento artístico:

⁶⁵ *A Poética*, 1450^b 22 – 16.

⁶⁶ *A Poética*, 1451^a 36 – 38.

Para podermos explicitar essa qualidade da *mimesis*, como uma forma de pensamento pertinente a essência do Ser, que opera uma linguagem diferente das ciências e da silogística demonstrativa, nós nos aprofundaremos nas características qualitativas do poema trágico descritas pelo pensador. É importante perceber que se tanto as ciências quanto as artes pretendem tematizar aspectos do Ser, elas realizam tal projeto por vias distintas. Vimos a pouco, alguns aspectos do discurso científico. Precisamos desenvolver determinados aspectos sobre o contexto operacional e da linguagem que a *mimesis* poética utiliza. Esta tarefa nos leva a repensar a teoria de gêneros n'A *Poética*. Ao nos direcionarmos a este ponto, poderemos estabelecer um contexto mais amplo na argumentação aristotélica acerca do processo operacional e classificatório da *mimesis*, bem como sua finalidade de expor aspectos universais da natureza.

A análise dos três primeiros capítulos d'A *Poética* se torna fundamental para nossa pesquisa, pois são nesses capítulos iniciais que Aristóteles delimitou o que entra no escopo das artes miméticas. Após estabelecer que poética é *mimesis*, o autor começa a estabelecer as especificidades dos fenômenos literários. Para poder estabelecer a relação gênero-espécie das diferentes formas poéticas e ordenar seu estudo, o autor procurou estabelecer uma teoria de gêneros literários. Tal teoria segue três critérios bem delimitados, descritos nos primeiros três capítulos do tratado em questão, sendo eles: os meios pelos quais se podem realizar a *mimesis*; os objetos abordados pela obra de arte; e, por fim, os modos pelos quais se podem executar as obras artísticas. Sobre os meios de se praticar a *mimesis*, Aristóteles afirma que eles são manifestos através do “*ritmo, da linguagem e da harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente*” (A *Poética*, 1447^a 20 – 21). Referente aos objetos que podem ser imitados, o autor aponta que eles podem ser de duas ordens, podendo imitar caracteres de baixa ou de elevada índole⁶⁷. Aristóteles afirma isso na medida em que considera que a *mimesis* imita indivíduos que praticam alguma ação. A relação binária dos tipos de caráter que uma pessoa pode praticar pressupõe a ideia de que as ações do ser humanos só podem ser concebidas de duas maneiras: ou elas se pautam pelas virtudes (com o justo meio alcançado pelo exercício da *phronesis*) ou elas se pautam pelos vícios (com excessos e faltas que fogem a ação estabelecida pelo justo meio), como é estabelecido pelo autor na *Poética*⁶⁸ e na *Ética Nicomaquéia*⁶⁹. Tal

⁶⁷ A *Poética*, 1448^a 2 – 3.

⁶⁸ A *Poética*, 1488^a 3 – 5.

⁶⁹ *Ética Nicomaquéia*, 1103^b 26 – 1104^b 3.

consideração de Aristóteles só tem uma ressalva na pintura, onde o próprio pensador afirma que nas artes plásticas as pessoas podem ser retratadas como “*melhores, piores ou iguais a nós*” (A *Poética*, 1488^a 7). De acordo com tal afirmação, o autor estabelece que as artes plásticas, seriam habilitadas a retratar indivíduos em seu cotidiano, executando ações mundanas onde seu caráter ou pensamento não são necessariamente passíveis de aprovação ou reprovação ética. No entanto, referente aos objetos poéticos, Aristóteles dará apenas duas dimensões de caráter para as personagens.

Acerca dos modos pelos quais os artistas podem realizar a *mimesis*, Aristóteles afirma:

*Há ainda uma diferença entre as espécies [de poesia] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa sem mudar nunca), que mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas*⁷⁰.

Podemos observar que o autor estabelece três modos pelos quais o poeta pode edificar a obra. Primeiramente podemos verificar que a forma narrativa pode ser executada de modo a que o escritor, através das personagens, assume as palavras, pensamentos e caracteres distintos dos seus. Tal gênero poético é caracterizado como sendo a épica. A segunda forma narrativa é caracterizada como aquela em que o poeta expõe as palavras sem alterar de pessoa, ou seja, sem utilizar personagens. Tal forma discursiva, em que o poeta se posiciona como fonte direta do discurso, pode ser caracterizada como sendo a poesia lírica. Mesmo que Aristóteles não afirme de forma contundente que esse segundo modo poético narrativo seja a lírica, tal gênero literário clássico preenche os requisitos mínimos para se encaixar no escopo da teoria aristotélica. Para firmamos estas considerações acerca do gênero lírico, nós nos apoiaremos na leitura de Anatol Rosenfeld, sobre a teoria de gêneros literários aristotélica, tal como o livro intitulado o “*Teatro Épico*” o apresenta⁷¹. A última forma de *mimesis* definida pelo autor é reconhecida como sendo o gênero dramático (aqui englobando a tragédia e a comédia clássica), forma poética em que não há um narrador e apenas personagens mobilizam os diálogos e o enredo.

Pode-se afirmar, à primeira vista, que a teoria de gêneros literários tem a utilidade de balizar o estudo sobre a poética. Nota-se, porém, uma perspectiva mais profunda do que o estabelecimento de limites formais para a literatura. Como já percebemos na argumentação de Aristóteles, os poetas possuem autonomia para compor suas obras. Podemos asseverar a favor

⁷⁰ A *Poética*, 1448^a 19 – 23.

⁷¹ ROSENFELD, 1996, páginas 15 a 26.

dessa autonomia pelo que já expomos sobre o capítulo IV, onde os artistas alcançaram esses modelos poéticos – contemporâneos a Aristóteles – através de práticas rudimentares da *mimesis*. Como pensar a existência de diversos tipos de gêneros literários ligados a certas regras e, ao mesmo tempo, a autonomia da criação artística?

Para responder a esta questão, vamos voltar ao que Rosenfeld defende para a teoria dos gêneros literários, em sua dupla concepção: primeiro em uma acepção substantiva e depois em uma acepção adjetiva ⁷². Na forma substantiva, há três gêneros fundamentais, sendo eles a Lírica, a Épica e o Drama. Tal concepção segue um princípio classificatório ou taxonômico, para melhor delimitar o objeto de estudo científico ou de teorização de modelos literários. Em um segundo momento, Rosenfeld assimila a esse modelo de diferenciação substantiva um critério adjetivo que as obras apresentam. Essa segunda acepção dos gêneros artísticos se expressa dentro do núcleo teórico substantivo. A acepção adjetiva de uma obra se pauta pela possibilidade do artista em poder agregar “traços estilísticos”, de gêneros literários distintos daquele em que sua obra se enquadra. Em outras palavras, podemos ter uma peça artística de cunho expressamente dramático, porém podendo agregar traços épicos ou líricos em sua composição. Portanto, o que podemos retirar da argumentação de Rosenfeld acerca dos gêneros literários aristotélicos é o estabelecimento de um argumento que propõe uma ordenação que segue um princípio universal. Essa ideia poderia ser compreendida na esfera mais profunda do exercício poético. Segundo Rosenfeld, a adoção do sistema de gêneros literários pressupõe uma atitude de se posicionar em face ao mundo, em outras palavras, através do modo pelo qual o poeta comunica sua obra – seja pela lírica, épica ou drama – estabelece uma imagem do mundo. Cada gênero poético lida com um modo de se realizar a *mimesis* que, por sua vez, revelar algo sobre a natureza e o Ser.

A lírica possui um teor subjetivo (contém o olhar do eu-lírico em face ao mundo); a épica é caracterizada por deter um olhar objetivo (pelo fato de haver um enredo construído a partir de acontecimentos já dados, elencados por um narrador); por fim, o drama é compreendido por possuir ambos os elementos, objetivo e subjetivo, pelo fato de contrapor uma ordenação natural e objetiva do mundo e personagens que tentam fugir ou aceitar esta ordem. Desse modo, podemos falar de obras líricas com tons épicos, de dramas com aspectos líricos e assim por diante. Portanto, existem múltiplos, senão infinitos modos de se poder constituir uma

⁷² Ibid.

peça literária, onde a pertença a um gênero específico não impede as obras de incorporar aspectos de outras formas poéticas, para melhor construir a visão de mundo que se quer transmitir ao público.

Diante dessa análise da teoria de gêneros literários, podemos afirmar que, atrás de uma simples divisão metódica das expressões literárias, encontra-se um sentido mais amplo sobre a prática poética. Trata-se da liberdade ou da autonomia do artista no processo de criação de sua obra. Aristóteles determina as balizas do que é a *mimesis*, ao mesmo tempo em que demonstra a profundidade de sua prática: como um exercício fundamentado em princípios axiomáticos e ao mesmo tempo conforme a disposição particular de cada artista. Podemos observar o cuidado que Aristóteles teve ao tratar do exercício poético, pois na mesma medida em que reconhece suas manifestações particulares, procura estabelecer o que é comum aos gêneros. Um dos maiores benefícios d' *A Poética* é que a mesma se afirma como fundamento, propedêutica e objetivo da arte em geral, ao mesmo tempo em que atenta à autonomia do criar poético.

Feita essa análise sobre a teoria de gêneros, bem como dos aspectos fundamentais da *mimesis*, podemos asseverar que o exercício poético se dá por um jogo entre princípios bem delimitados e elementos que são passíveis de variação, essa última que se efetiva de acordo com a perspectiva que cada artista pretende imprimir em suas obras. Nota-se, portanto, que a *mimesis* opera por uma perspectiva diferente da silogística demonstrativa, no que a buscar atribuir um significado a natureza. Na medida em que as ciências buscam estabelecer a verdade sobre o Ser através um modelo discursivo e racional da demonstração, a *mimesis* procura estabelecer a verdade sobre o Ser através de um modelo metafórico. Logo, poderíamos afirmar que as investigações científicas são desenvolvidas por um discurso metódico e com regras e postulados fixos, enquanto que, no desenvolvimento das obras de arte, o discurso ou, no limite, o modelo operacional de sua criação, pode ser habilitado a mudar de acordo com a índole dos artistas. Tais pressupostos nos levariam a considerar que, no pensamento aristotélico, as ciências tratam da verdade do Ser, já as artes o fazem de uma ideia de verdade ou validade diferente. Como apontamos anteriormente, o estudo sobre as formas poéticas segue o projeto de ciência autônoma que Aristóteles formulou no *Órganon* (mais especificamente nos *Primeiros Analítico*, *Segundos Analíticos* e nos *Tópicos*), porém, o exercício artístico revela uma forma de conhecimento que difere desse projeto. A composição de uma poética tem por fundamento a analogia, isto é, a edição de um mundo paralelo como meio de compreensão da realidade. Por essa razão a *mimesis* não se dirige ao conceito de verdade, mas, à semelhança dela, conduz ao conhecimento da natureza. Se levarmos tais considerações a cabo, seria-nos necessário tratar

da verossimilhança como modelo de construção desse pensamento válido e coerente em sua forma própria de ser. Por que razão Aristóteles estabelece a característica verossimilhante, que o enredo trágico carrega, como característica qualitativa essencial? Para responder a essa questão, iremos delimitar, na sequência de nosso estudo, os pontos em que Aristóteles aborda a questão da verossimilhança n'A *Poética*. Nosso objetivo será o de salientar a diferença entre a verdade e a verossimilhança, revelando-os como modelos diferentes de se pensar e retratar o Ser.

2.4. A verossimilhança:

Como a verossimilhança é uma característica do enredo, começaremos nossas considerações desde o momento em que o autor começa a tratar dele, no capítulo VI d' A *Poética*. Optamos por partir da célebre denominação do que é o gênero trágico, para aprofundar nosso estudo sobre a verossimilhança. Temos explorado até agora os aspectos pertinentes aos gêneros literários e, parcialmente, aos aspectos qualitativos da unidade causal do enredo trágico. Agora somos incitados a trabalhar com a questão da verossimilhança, subsumida à temática do mito, como elemento constituinte do conceito aristotélico de tragédia. Procuraremos reestruturar o argumento aristotélico, sobre a questão da verossimilhança, a partir do capítulo VI. Temos como intuito observar como o autor desenvolveu suas concepções gerais, bem como acompanhar a organização da obra de Aristóteles até a formulação do conceito de verossimilhança, a partir do estabelecimento do mito como aspecto qualitativo fundamental da definição atribuída à tragédia.

No capítulo VI, Aristóteles estabelece o conceito do gênero trágico a partir de características qualitativas (de acordo com o escopo da teoria de gêneros literários) e sua finalidade (sendo ela compreendida como a *kátharsis*). Desse modo, a seguinte definição sobre a essência da tragédia é atribuída a Aristóteles:

*É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções*⁷³.

⁷³ A *Poética*, 1449^b 24 – 27.

Como características qualitativas fundamentais do gênero trágico, o pensador aponta seis elementos, especificamente: o mito, o caráter, a elocução, o pensamento, a melopeia e o espetáculo.

A primeira característica abordada pelo autor é o mito – também conhecido como trama dos fatos ou enredo – e é tido por Aristóteles como a característica fundamental do gênero trágico. O autor atesta a relevância do enredo ao afirmar que a tragédia se dá através da imitação de ações ⁷⁴. Acerca do valor do mito, o pensador afirma que o elemento qualitativo mais importante para o gênero literário. Isso assim fica expresso pelo fato do enredo deter a capacidade de exprimir uma ação que pode se dar no mundo, isto é, a concatenação dos fatos narrados na obra fica a cargo da elaboração do mito. Portanto, afirmar que a arte tem como principal elemento promover a *mimesis* de uma ação é estabelecer, em última instância, que a própria arte visa desenvolver esses elementos da vida em um domínio de acontecimentos e perspectivas de maneira controlada e direcionada. Em outras palavras, a *mimesis*, quando bem efetivada, exprime uma perspectiva da natureza e da existência em si.

O enredo, que possui essa importância essencial para a prática artística, também se destaca entre os aspectos qualitativos da criação poética, pelo fato de englobar outras duas características fundamentais: o caráter e o pensamento. Podemos afirmar isso na medida em que esses dois elementos são atribuídos às personagens que compõem o mito ⁷⁵. Quando Aristóteles afirma que a imitação se reporta a uma ação que, por sua vez, é promovida pelas personagens inseridas em um enredo, faz-se forçoso que essas mesmas personagens possuam determinado caráter que guie suas tomadas de posição ou escolhas dentro dos acontecimentos ocorridos na trama dos fatos. O autor caracteriza o caráter das personagens como: “*o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade*” (A *Poética*, 1450^a 3 – 4). Já o pensamento das personagens é tido como: “*tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão*” (A *Poética*, 1450^a 5 – 7). Assim, podemos afirmar que esses dois elementos qualitativos do gênero trágico são, em sua natureza, elementos que viabilizam a construção do enredo da obra poética. Logo, seguindo o que afirmamos sobre o mito, o caráter e o pensamento das personagens também possuem uma importância estrutural, pois estabelecem as intenções e comportamentos dos indivíduos retratados e, dessa forma, é desenvolvida a ação expressa pelo mito. Logo, são elementos que promovem o desenrolar da

⁷⁴ A *Poética*, 1450^a 16 – 22.

⁷⁵ *Ibid.*

trama dos fatos, a fim de conduzir o conflito da narrativa trágica. Digamos que as personagens se encontram em relativa paz, quebrada, em seguida, pelo momento em que surge o conflito. Mobilizadas pelo conflito, as personagens são impelidas a sanar ou a remediar o problema exposto. Ora, é esse conjunto de situações de conflito, acompanhadas, não raro, de violência corporal e psicológica, que constitui a trama dos fatos de uma obra trágica.

Aristóteles apresenta outras três características que compõem a definição do gênero trágico (elocução, melopeia e espetáculo), mas que não são, assertivamente, subsumidas pelo mito, de acordo com o autor. Por essa razão, primeiramente desenvolveremos as características que Aristóteles atribuiu ao enredo, ao caráter e ao pensamento, posteriormente, desenvolveremos os atributos restantes que compõem a tragédia como Aristóteles a concebe.

Aristóteles diz que o enredo deve ser tratado como um ser vivente⁷⁶. Isso assim ocorre porque a tragédia é imitação de uma ação e, como tal, ela deve ser composta do mesmo modo que um ser vivente, assim devendo possuir um período determinado de nascimento e de desenvolvimento. Seguindo essa definição, fica claro que o pensador quer estabelecer uma unidade de ação, seguindo uma ordenação composta por um começo, meio e fim. Logo, poderíamos afirmar que Aristóteles quer denotar um caráter ou um teor de ordenação para a trama dos fatos. Essa concepção fica mais evidente na passagem onde o autor estabelece que: “*os mitos bem compostos não começam nem terminam ao acaso*” (A *Poética*, 1450^b 32 – 33). Portanto, o enredo da obra poética deve possuir uma ordenação bem estabelecida dos acontecimentos e dos atos que a compõem. Em outras palavras, o mito precisa possuir uma unidade delimitada que permita ou facilite a compreensão do que ocorre no enredo. Qualquer mensagem precisa ser compreensível, para tanto, o mito deve possuir uma ordenação em que os acontecimentos, dentro da ação imitada, desenvolvam-se de forma organizada. Dito de outra forma, faz-se forçoso que as partes que compõem o mito sejam necessárias e que detenham sentido dentro da própria obra. Ao enredo deve haver um fio condutor, a partir do qual os eventos se disponham em acontecimentos principais, secundários e adventícios. Nada deve haver que não seja necessário, assim como não deve faltar nada. Nem a mais, nem a menos. O desenrolar dos fatos descritos devem seguir uma concatenação criteriosa, disposta em um começo, meio e fim bem delimitados. Aristóteles afirma: “*o belo consiste na grandeza e na ordem*” (A *Poética*, 1450^b 37). O mito deve possuir uma unidade semelhante ao de um ser vivo:

⁷⁶ A *Poética*, 1450^b 22 – 34.

“Pelo que, tal como os corpos e organismos vivos devem possuir uma grandeza, e está bem perceptível como um todo, assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória” (A Poética, 1451^a 3 – 5). Além disso, Aristóteles também aponta que a trama dos fatos precisa de algo a mais para sustentar a ordenação da unidade dos acontecimentos. O autor apresenta que é preciso que as ações executadas possuam uma razão de ser, ou seja, que é preciso que exista uma relação de causalidade na unidade ação explorada pelo enredo. Tal como o próprio pensador destaca:

Dando uma definição mais simples, podemos dizer que o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade [...] ⁷⁷.

Podemos apontar novamente a importância da noção de unidade da trama dos fatos para fazê-la compreensível. Sucedendo a concepção de unidade, outros dois elementos são postos pelo autor como básicos na passagem citada, a saber, a verossimilhança e a necessidade. Esses dois elementos são descritos por Aristóteles como sendo de fundamental relevância para a composição da trama dos fatos e do processo mimético. Em um primeiro momento, o autor apresenta tanto a verossimilhança quanto a necessidade como fatores que delimitaram a própria unidade do mito. Em segundo lugar, como já estabelecemos, é através da verossimilhança e da necessidade (ordenação dos fatos ocorridos no enredo, guiado por um liame causalidade) que a prática artística não é uma atividade qualquer. Isso assim é evidente na medida em que Aristóteles afirma que poeta deve: “[...] *representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade*” (A Poética, 1451^a 38 – 39). Dito em outras palavras, a obra poética é, de acordo com Aristóteles, a representação do possível. Além disso, a verossimilhança se torna o elemento que dita qual será a extensão ou quantidade de partes que a obra deverá possuir, é só a partir dela que a unidade do mito pode ser composta. A verossimilhança faz com que o discurso poético se reporte a um aspecto da natureza ou do Ser:

Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede algumas das coisas, que realmente acontecem, sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser autor delas ⁷⁸.

Ao considerarmos que o fazer artístico é a *mimesis* de uma ação da natureza, e que se apresenta como um acontecimento no campo da possibilidade, podemos afirmar que a verossimilhança é o elemento mimético fundamental para a criação artística. Nós asseguramos

⁷⁷ A Poética, 1451^a 10 – 15.

⁷⁸ A Poética, 1451^a 27 – 31.

tal ideia pelo fato da verossimilhança refletir a possibilidade do mundo. Para melhor ilustrarmos nosso argumento, tomemos, por exemplo, a figura de Antígona descrita por Sófocles em seu texto homônimo. Na peça em questão, o conflito se dá pela disputa entre Antígona e seu tio (Creonte), rei de Tebas, pelo direito de poder enterrar seu irmão; este que, por sua vez, morreu atacando Tebas – sua cidade natal – com aliados estrangeiros e, por tal motivo, o rei recusou-lhe o sepultamento. A disputa gira em torno do fato de Antígona querer prestar as devidas homenagens ao parente falecido. A protagonista se vale dos antigos costumes que prescrevem cerimoniais ao morto. Observamos aqui a constituição de uma obra mimética que lida com aspectos do mundo, mais precisamente, questões religiosas e políticas. A partir da pertinência dos fatos elaborados de forma a compor uma imagem do mundo como espelho aos problemas da época, os cidadãos se reconhecem no drama. A verossimilhança promove tanto a ordenação da lógica interna do discurso mimético (sua pertinência), quanto à correspondência entre o que é tratado na obra artística criada e o que está dado no mundo. Em outras palavras, a *mimesis* é uma teoria da imaginação criadora que, a partir da verossimilhança, revela algum aspecto do Ser ou da natureza humana. Portanto, a verossimilhança se apresenta, na argumentativa aristotélica, como a forma de discurso essencial que possibilita a *mimesis* ser o que ela é, um modo de se discutir, abordar ou refletir a realidade de maneira distinta do discurso científico. Logo, a arte parece possuir o mesmo fim que a ciência na argumentação aristotélica, todavia, diferem do emprego de ferramentas diferentes.

A verossimilhança se firma como a base do discurso que busca abordar um determinado aspecto do Ser ou da natureza, porém sem se reportar o objeto diretamente, como ocorre no discurso científico. A verossimilhança não atua na esfera direta do discurso, sobre a verdade da natureza ou de elementos discursivos que atestem uma verdade, pelo fato de não proceder de maneira silogística quanto por não se confundir com a história (narrativa dos fatos acontecidos no tempo). A verossimilhança se valida através de uma causalidade ou concatenação de seu próprio discurso. Desse modo, o discurso verossímil se faz válido por uma articulação dos aspectos do objeto tratado do ponto de vista de sua possibilidade. É dessa maneira que ela atinge o teor de universalidade sobre o Ser. Logo, é pela verossimilhança que se alcança uma conexão causal e necessária do enredo para com a plausibilidade da narrativa. A trama dos fatos que compõem a obra de arte só se válida na medida em que há coerência em seu conjunto. Assim, os caracteres e pensamentos das personagens, devem estar de acordo com a finalidade que o poeta quer dar a sua obra ou ao sentido do Ser, que se pretende comunicar através do possível. Portanto, percebemos no discurso aristotélico que a verossimilhança deve

explicitar uma cadeia causal e concatenada daquilo que o que a obra opera, no final das contas, junto ao público, a *kátharsis*. Desse modo, Aristóteles consegue esquematizar um estudo sobre a *mímesis* nos mesmos moldes dos seus outros tratados. Ao tomarmos a verossimilhança como aspecto fundamental para a composição da poética, nós podemos vislumbrar o desenvolvimento do estudo sobre as disposições literárias com um princípio axiomático (da poesia sendo *mímesis*), de sua divisão (ou estruturação) e razão de ser (teoria de gêneros literários e justificativa da imanência da *mímesis* na condição natural do ser humano), os aspectos específicos de duas formas literárias (as descrições acerca da tragédia e épica) e, por fim, a menção ao *télos* da prática mimética (*kátharsis*). Mesmo que esse último elemento não tenha sido explorado n’*A Poética*, ela é citada como o objetivo visado pela tragédia.

Uma vez confirmado o papel da verossimilhança na elaboração de um discurso sobre o Ser, de maneira diferente da pesquisa científica, é-nos apresentado outra questão sobre o tema. A tentativa de conhecer o Ser através da verossimilhança, parece necessitar de um aparato linguístico diferenciado para sustentar sua atividade – de maneira semelhante às ciências necessitam do discurso silogístico demonstrativo. Ao refletirmos sobre o que Aristóteles afirmou acerca das obras trágicas, nós nos deparamos com a caracterização da mesma possuir uma “*linguagem ornamentada*” (*A Poética*, 1449^b 24 – 25), além de caracterizar essa ornamentação como a “*linguagem que possui ritmo, harmonia e canto, e o servir-se separadamente de cada uma*” (*A Poética*, 1449^b 28 – 29). Verificamos que parece haver uma especificidade do fazer poético, sendo aqui pensada como ornamento. O autor tende a englobar esses elementos do discurso poético ao aspecto qualitativo da elocução, ao atribuir primeiramente a métrica das obras a seu escopo. Todavia, é dada uma caracterização mais ampla e precisa para a elocução, sendo que Aristóteles a denomina como a parte qualitativa do fazer poético que lida com: “[...] *o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efetividade em verso ou em prosa*” (*A Poética*, 1450^b 12 – 14). Assim, Aristóteles faz da elocução a parte qualitativa da prática poética em geral, que lida com as propriedades lexicais desse mesmo discurso. Logo, a elocução acaba incorporando a métrica, nas expressões literárias, para ditar o ritmo, harmonia e o canto.

2.5 A léxis e a metáfora:

Ao tratar da elocução (*léxis*) n’A *Poética*, Aristóteles primeiramente a divide nas seguintes partes: letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, artigo, flexão e proposição ⁷⁹. Primeiro o autor trata de estabelecer, de forma muito sucinta, cada um desses elementos enquanto componentes estruturantes do idioma corrente em sua época, mais especificamente o que era mais comum na linguagem da região Ática. Feita essa rápida conceptualização sobre os componentes do idioma grego, o autor passa aos aspectos que concernem à elocução poética. Em primeira instância, Aristóteles trata dos tipos de nomes enquanto estrutura simples e complexa do ponto de vista lexical. Em seguida, os nomes são classificados de acordo com sua origem e finalidade: os nomes correntes (que são da linguagem local), os estrangeiros, as metáforas, os ornatos, os inventados, os alongados, os abreviados e os alternados ⁸⁰. Contudo, o que nos interessará é a definição dada à metáfora.

Tal divisão da elocução, primeiramente ao que se dirige a *léxis* e depois aos tipos de nome, nos revela um aspecto fundamental no argumento aristotélico. Parece-nos que há uma primazia do nome entre os demais elementos ou partes linguísticas na estrutura e na divisão da *léxis* para o autor. Afirmamos isso na medida em que os três primeiros elementos da elocução são definidos como não possuindo significado próprio, sendo o nome o primeiro elemento da elocução que possui significado por si. O autor denomina o nome da seguinte maneira: “*Nome é um som significativo, composto, sem determinação de tempo, que não tem nenhuma parte do todo, seja significativa por si*” (A *Poética*, 1457^a 10 – 12). Os outros elementos da *léxis* citados n’A *Poética* são o verbo, a flexão e a proposição. Entretanto, observamos que existe uma relação intrínseca entre os três últimos componentes da elocução para com o nome. O verbo é um som composto de significado em conjunção com o nome ⁸¹. A flexão é pertencente à estrutura tanto do nome quanto do verbo ⁸². Por fim, a proposição é um som composto e significativo onde suas partes possuem sentido por si mesmas ⁸³, o que faz dela uma estrutura com sentido que só pode ser concebida a partir de outras estruturas, digamos, menores. Portanto, na estrutura da elocução aristotélica, o nome poderia ser compreendido como o fio condutor dos elementos da elocução poética. Afirmamos isso na medida em que sem ele as estruturas linguísticas são desprovidas de sentido, apenas completado com a partícula substantiva. A importância do nome

⁷⁹ A *Poética*, 1456^b 20 – 21.

⁸⁰ A *Poética*, 1457^b 1 – 3.

⁸¹ A *Poética*, 1457^a 14 – 15.

⁸² A *Poética*, 1457^a 19 – 23.

⁸³ A *Poética*, 1457^a 24 – 31.

para o estabelecimento da *léxis* tem por referência principal o estudo de Paul Ricoeur sobre a metáfora. Segundo Ricoeur, se a elocução aristotélica pode ser dividida, é por causa da distinção semântica que o nome tem em relação aos outros elementos lexicais⁸⁴. Logo, o nome se revela como a base unitária da *léxis* poética em Aristóteles.

Seguindo essa linha de raciocínio acerca da importância fundamental do nome para a *léxis*, Aristóteles insere a metáfora no escopo de sua exposição sobre a elocução. O autor define a metáfora como sendo uma operação que: “*consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para de uma para a espécie de outra, ou por analogia*” (A *Poética*, 1457^b 6 – 9).

Diferente das outras espécies de nomes (correntes, estrangeiros, inventados, alongados e abreviados) a metáfora se caracteriza como uma operação que representa um salto semântico, pois não se restringe a apenas a atividade substantiva referente a uma significação simples, mas sim ao emprego de um significado por composição. A metáfora pode ser considerada uma estrutura que transporta o sentido de um nome para outro. Sendo assim, o emprego metafórico das palavras se caracteriza como movimento de ruptura com uma significação pré-estabelecida – ou seja, pela formulação de um novo significado para um objeto já denominado no corpo linguístico fixado pela tradição. Dessa maneira, podemos apontar que, para Aristóteles, há um jogo de rupturas semânticas no emprego das metáforas. A partir do momento em que o sentido das palavras está estabelecido e sedimentado, não podemos ignorar a quebra semântica que a metáfora representa ao procurar denotar novos significados a objetos, situações ou emoções, através do emprego “não usual” dos nomes. Assim, podemos afirmar que a metáfora, mesmo estando sob o domínio do nome, na *léxis* aristotélica, tem a capacidade de transformar o sentido e extrapolar o uso sedimentado de mais de um nome, bem como de seu produto final – ou seja, não se restringe à substituição de um nome (conhecido) por outro nome (insigne ou raro).

Jean Lallot defende que o uso metafórico em Aristóteles se caracteriza por ser a aplicação de um nome fora de seu uso corrente, cuja finalidade seria a de cunhar um signo a uma coisa (*pragma*), através de um uso impróprio do conjunto semântico pré-estabelecido pela tradição. Verificamos tal pensamento na seguinte afirmação do pensador:

A metáfora é uma impropriedade regrada; repousando sobre a percepção, ou, se preferirmos, sobre a invenção do análogo, ela traz a luz relações implícitas (aquelas que são latentes no léxico) ou inédita (aquelas que o “olhar” do poeta descobre no mundo abundante de coisas) e desperta no espectador o prazer muito específico do

⁸⁴ RICOEUR, Paul, 2000b, página 26.

reconhecimento do jamais visto. É necessário para isso que as metáforas sejam bem feitas, isto é que elas se fundem sobre “boas” similitudes ⁸⁵.

De acordo com tal passagem, para Lallot, o uso impróprio de um nome no emprego metafórico serviria para designar uma maneira de renovação linguística. Lallot aponta que os três primeiros tipos de metáfora (aquelas que seguem o jogo entre gênero e espécie dos nomes) são empregados através de balizas lexicais que, por sua vez, são delimitadas pela própria relação do gênero para com as espécies de nomes, dispostos em relação em um determinado jogo metafórico. Sendo assim, os três primeiros tipos de metáfora, descritos por Aristóteles, revelariam as relações imanentes ou subjacentes no uso corrente de certos nomes, não havendo a criação de um significado novo, apenas ressaltando relações que já estão contidas no emprego semântico de maneira latente. Sobre o quarto tipo de metáfora, a que se dá por analogia, ela é promovida através de um processo de similitude entre diferentes tipos de nomes – ou de designações díspares. Um exemplo que Aristóteles dá n’*A Poética* sobre o uso da metáfora por analogia é da “*velhice do dia*” ⁸⁶. Observamos no exemplo citado a similitude entre o entardecer ou pôr do sol com a expressão “*velhice do dia*”. De acordo com Lallot, a metáfora por analogia revela um sentido novo para uma coisa. Tal criação se daria pela relação de similitude entre dois nomes diferentes, que participam de gêneros diferentes de palavras, mas que podem ser agrupados e terem seus sentidos movidos ou deslocados para denotar um novo tipo de desinência sobre uma coisa. Sendo assim, Lallot interpreta o uso metafórico, no pensamento aristotélico, como um emprego de um nome que transporta o sentido de um nome para outra coisa (*pragma*), por um uso impróprio que contraria uma semântica corrente – sendo que tal jogo de desinências não se dê ao acaso, mas que se realize por uma lógica imanente ao próprio uso metafórico, em qualquer uma de suas variações.

Seguindo a ideia de que a metáfora é fundamentada no uso impróprio ou não usual da linguagem corrente – pelo emprego de um nome deslocado para dar um novo significado a outro nome diferente, – Paul Ricoeur afirma que a metáfora revela quatro aspectos fundamentais de emprego linguístico: o primeiro é que ela é um empréstimo do sentido de um nome para outro; segundo, que esse empréstimo possui um sentido oposto ao qual ele pertencia originalmente; terceiro, que o discurso se vale da metáfora como recurso positivo diante de um vazio semântico de uma linguagem previamente estabelecida; por fim, que a palavra

⁸⁵ LALLOT, 1998, página 52.

⁸⁶ *A Poética*, 1457^b 16 – 31.

emprestada no emprego metafórico toma o lugar da palavra ausente, quando esta existe ⁸⁷. Além disso, Ricoeur também salienta dois aspectos importantes: o primeiro é que os polos de transição da metáfora (gênero para espécie, espécie para gênero, espécie para espécie e analogia) se baseiam em polos lógicos estabelecidos por uma ideia de ordenação de gênero e espécie, ou seja, por um jogo regrado de semelhanças entre as palavras ⁸⁸; o segundo que o uso metafórico é a quebra dessa ordem e jogo, em suma, é derrubar as barreiras semânticas já sedimentadas de um idioma ⁸⁹. O argumento de Ricoeur parece exaltar, como bom escritor, aquele que emprega a metáfora visando à semelhança que existe entre os objetos que se propõe compreender, semelhante com a caracterização que Aristóteles ao bom poeta na seguinte passagem:

Grande parte importância tem, pois, o uso discreto de cada um das mencionadas espécies de nome [...] todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal se não aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças ⁹⁰.

De acordo com a citação, podemos perceber três pontos a partir de nossas considerações sobre o uso metafórico descrito n'A *Poética*. O primeiro é a clara relação que Aristóteles atribui entre a metáfora e a *léxis*, desta com o mito, e desse último para com a *mímesis*. O mito é parte constituinte da obra mimética que, por sua vez, é estabelecida a partir do conceito de verossimilhança, que recorre à metáfora como elemento essencial de elocução poética. O segundo ponto é a constatação de que a metáfora é a principal ferramenta linguística que o poeta possuiu para constituir uma analogia verossímil da realidade. Disso segue que a verossimilhança diz o possível sobre o mundo e sobre o Ser através da linguagem, apenas podendo fazê-lo de maneira indireta. Por fim, o terceiro e último elemento que percebemos é que tanto a verossimilhança quanto a metáfora são derivadas de uma observação sobre o mundo e sobre a linguagem. A verossimilhança é pautada pela percepção da semelhança, que preserva a diferença, entre as coisas e os nomes. Logo, faz-se necessário que o artista tenha um conhecimento profundo acerca da essência da natureza e do objeto que ele pretende tratar em sua obra. O artista necessita realizar um processo reflexivo longo e desenvolver uma depuração de seu olhar sobre o mundo, para assim poder constituir uma peça artística coesa e identificável pelo público. Caso tal requisito não for cumprido de forma satisfatória (seja pelo

⁸⁷ RICOUER, Paul, 2000b, página 31.

⁸⁸ RICOUER, Paul, 2000b, página 38.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ A *Poética*, 1459^a 4 – 8.

desenvolvimento verossímil do mito e de seu aparato linguístico embasado no emprego metafórico), a obra não se valida como um discurso que se reporta a realidade, também não atinge a finalidade almejada (a *kátharsis*).

3. Conclusão:

Podemos concluir que a obra de arte mimética, ao comunicar um sentido possível, atribui significações inéditas ao mundo. Ao seguirmos nossas observações acerca da obra de arte e do que Aristóteles buscou determinar sobre ela, constatamos primeiramente o esquema de estudo onde a *mímesis* é o conceito chave que estabelece o estudo acerca da poesia – bem como dos fenômenos artísticos em geral –, em seguida, suas partes constituintes (teoria de gêneros), na sequência, sua motivação inerente ao ser humano (natural à espécie humana). Assim, o autor estabelece o gênero trágico e suas partes constituintes essenciais (aspectos qualitativos) cujo *télos* é a *kátharsis* seguindo o modelo do estudo disposto às ciências teóricas e às ciências práticas. Entretanto, embasados no que foi dito até agora, podemos afirmar que a prática poética visa revelar a natureza a partir de aspectos inéditos e possíveis. O estudo sobre a *mímesis* acompanha o método disposto nos *Tópicos* e nos *Primeiros e Segundo Analíticos*, mas a descrição de como são e se dão as artes miméticas revelam outra perspectiva. Ao invés de ir até o coração do Ser e defini-lo de uma forma demonstrativa, as obras de arte possuem a proposta de realizar tal tarefa através de um discurso verossímil (ordenado e concatenado), com auxílio do emprego metafórico. Assim, o artista pode revelar aspectos da natureza que o próprio discurso silogístico demonstrativo não pode revelar. Como já afirmamos, o discurso científico procura delimitar os tipos de saberes diferentes que podemos adquirir sobre o Ser. No caso da arte, esse discurso possui uma ordenação coerente, porém, livre para abordar o Ser a partir da metáfora, que utiliza a semelhança como princípio de aproximação entre objetos diferentes. A verossimilhança está para a *mímesis*, assim como a demonstração, para o discurso científico. A verossimilhança institui uma concatenação dos acontecimentos da obra de arte e sua correspondência com o mundo, porém não em um nível tão sedimentado quanto o modelo silogístico desenvolvido por Aristóteles para as ciências. Unido à verossimilhança, a metáfora se torna uma ferramenta essencial, pois é através dela que os nomes das coisas são apresentados por relações e perspectivas que exploram, e extrapolam, as significações conhecidas e dispostas pela cultura vigente.

Já a teoria dos gêneros não seria apenas a diferenciação de modalidades poéticas, cuja finalidade seria a de fixar formas meramente taxonômicas, mas também a configuração de uma forma de conhecimento que aborda aspectos do Ser, que não podem ser apontados pelo discurso científico. De acordo com nosso estudo, ao constituir a teoria mimética, através da verossimilhança e da metáfora, percebe-se o conjunto de exigências que Aristóteles procurou denotar a prática poética. Esses aspectos estruturais permitem, se não condicionam, a experiência poética apenas a se completar de forma empírica, isto é, com o espectador diante da obra. A experiência da *kátharsis*, por parte dos que contemplam a obra, só pode ser promovida quando a obra é bem sucedida, isto é, quando alcança a realidade do ser de forma verossimilhante e necessária usando metáforas e analogias.

Aqui podemos relacionar também o discutimos na subseção 1.5 deste mesmo capítulo, as semelhanças do pensamento aristotélico a uma *épokhé* fenomenológica. Semelhança essa que não chega a ser plena, pelo fato do pensamento aristotélico – e o clássico como um todo – pressupor uma homogeneidade do aparato perceptivo dos indivíduos e pelo teor referencial do discurso para com o Ser – por causa dessa primazia da caracterização única da percepção. Pressupor regras para a execução poética é o resultado de tais pressupostos. Mesmo que as regras possuam seu teor histórico, e tenham sido derivadas das índoles dos artistas, elas respeitam o critério absoluto da Verdade, do Belo e do Bom como conceitos universais apresentados pelos particulares.

Outro aspecto que podemos ressaltar como importante em nosso estudo é a concepção de que as artes se apresentam como intrinsecamente ligadas à pertença do artista a tradição ou cultura. Isso ocorreria pelo fato do artista criar suas obras a partir de um contexto histórico e regional, como Aristóteles parece deixar entrever no capítulo *IV* d' *A Poética*. Porém, não estenderemos nossas considerações sobre tal perspectiva, pois o próprio autor não desenvolve tal concepção. Poderíamos avaliar as considerações que o autor atribuiu à gênese da tragédia e da comédia, mas seus apontamentos são mais anedóticos do que reportados a universalidade da *mimesis*. Todavia, mesmo não desenvolvendo como a concepção histórica da cultura influência na essência da criação do poeta, nós não podemos apagar tal ideia do discurso aristotélico.

Frente a tais perspectivas levantadas por Aristóteles, sobre a linguagem artística na antiguidade – que implicitamente se tornaram referência para a criação estética ocidental –, resta-nos averiguar como Merleau-Ponty desenvolverá sua teoria estética para dar conta da quebra do cânone nas primeiras vanguardas do século XIX. Constatamos que os modelos canônicos possuem o caráter de fixar regras para a elaboração da prática artística, mas

concomitantemente é preservada a liberdade dos artistas para poder inovar e agregar novos elementos, estes que, por sua vez, disporiam ao público novas perspectivas de se conceber a realidade. Lembrando o que afirmamos no final do primeiro capítulo de nosso estudo, que nossa hipótese gira em torno da continuidade do caráter expressivo que arte conservaria entre a *mimesis* aristotélica e o conceito de expressão em Merleau-Ponty, bem como o caráter metamorfoseante do mundo em arte e em cultura no geral. Com tal hipótese em mente, nós iremos nos dirigir a obra merleau-pontiana.

CAPÍTULO III

1. Questões básicas acerca da linguagem

Verificamos o valor das artes miméticas como uma forma de discurso que visa o conhecimento da natureza. Tomando por base a fenomenologia de Merleau-Ponty, daremos um salto para século XIX e XX, onde as vanguardas inovaram as práticas artísticas ao instaurar uma compreensão de arte que não visa representar a natureza. Apesar da distância temporal, o conceito de expressão, ao menos, tal como Merleau-Ponty o entende, é extensivo ao fazer artístico do período clássico.

Testemunharemos n’A *Prosa do Mundo* a iniciativa de Merleau-Ponty de pensar a linguagem segundo o projeto fenomenológico. Alguns autores atestam que a questão da linguagem já se encontra desde a *Estrutura do Comportamento*, onde já era concebida como um tema de fundamental importância para a estruturação da fenomenologia merleau-pontiana⁹¹. A abordagem da linguagem se evidencia expressamente na diferenciação das estruturas física, vital e humana. A questão da linguagem se faz presente na inflexão que permeia a esfera humana. A linguagem inaugura a esfera humana como capacidade de criar, negar e recriar comportamentos que transcendam a natureza.

Todavia, a importância do tratamento da questão da linguagem na primeira obra do autor acarretou em uma necessidade de desenvolvimento da esfera dos significados ao qual o ser humano se reporta⁹². Na *Fenomenologia da Percepção*, a linguagem se caracterizou como o solo comum que articula o corpo com o mundo. Como afirma Reinaldo Furlan e Josiane Bocchi, a questão da linguagem na *Fenomenologia da Percepção* se estrutura em uma crítica aos pressupostos mecanicistas e intelectualistas da psicologia clássica. Ambos os autores afirmam que:

[...] a análise merleau-pontyana nos revela duas tradições contraditórias, porém embasadas em uma mesma concepção de linguagem. Para uma, a fala está condicionada a “leis da mecânica nervosa” ou “leis da associação”. Para a outra, a

⁹¹ No caso citamos o trabalho de Luiz B. L. Orlandi em seu texto “A Voz do Intervalo”, onde o autor fundamenta a preocupação da linguagem em Merleau-Ponty como pedra de toque para se pensar a esfera humana como espécie que trabalha com significações que chegar a negar sua própria natureza.

⁹² Para leitura complementar sobre a insuficiência do tratamento da linguagem na *Estrutura do Comportamento*, cf. a tese de Natália Giosa Fujita, intitulada “*Estrutura e Realidade no Primeiro Merleau-Ponty*”.

fala depende de uma operação subjetiva doadora de sentido, a “operação categorial”. No entanto, ambos os tratamentos concordam que a palavra não tem um sentido que lhe pertence, negligenciando o que na concepção merleau-pontyana é fundamental para a compreensão da noção de linguagem, ou seja, que a palavra tem um sentido próprio. A familiaridade entre estas teorias não é tão surpreendente, pois elas partem de um pressuposto comum, a admissão da exterioridade entre signo e significado. É pela palavra permanecer afastada da significação, nas duas psicologias, que a crítica converge para um ponto comum ⁹³.

Merleau-Ponty reconhece a correlação interna entre pensamento e linguagem. Através da noção de corpo próprio, a *Fenomenologia da Percepção* desenvolve a verdadeira relação entre consciência e linguagem, livre de pressupostos intelectualistas e empiristas. Dito em outras palavras, na obra em questão a linguagem adquire um estatuto gestual e a consciência adquire um estatuto corporal, onde as significações são derivadas da corporeidade:

O corpo é a expressão de uma conduta e, ao mesmo tempo, criador de seu sentido a partir de uma intenção que se esboça e reclama a sua complementação. Antes da expressão há apenas uma ausência determinada que o gesto ou a linguagem procura preencher e completar ⁹⁴.

Merleau-Ponty entende que o empirismo tende a transformar a percepção e o comportamento em uma espécie de mecanicismo psicofisiológico ou num associacionismo. Já os intelectualistas procuram denotar à percepção e ao comportamento fundamentos estritamente baseados em pressupostos derivados de um “eu penso”, que inaugura e regula toda a experiência e constituição do mundo – fazendo com que a linguagem seja esvaziada de sentido, por ser apenas o meio pelo qual a função categorial do espírito se realiza. Ambas as perspectivas tendem ao mesmo erro, pois, de acordo com Merleau-Ponty, elas retiram do corpo da linguagem, e de seus signos, o sentido que lhe é imanente, além de não articular de forma satisfatória a relação entre o corpo e a consciência pelo emprego de uma lógica mecanicista. A consequência da utilização dessa lógica estritamente causal é a inaptidão da explicitação de como a relação entre corpo e consciência se daria efetivamente no mundo. Seguindo essa crítica no modo pelo qual a filosofia e a ciência lidaram erroneamente com tal problema, Merleau-Ponty procurou descrever o mundo a partir de uma perspectiva que não cindisse corpo e alma, natureza e cultura – o que o levou a pensar a fenomenologia aos estudos da Gestalt.

Merleau-Ponty direcionou seus esforços à descrição da realidade e de como a percebemos, chegando à conclusão de que nós a experienciamos de maneira naturalmente ambígua. Isso significa que estamos no mundo, que somos inseparáveis do mesmo e de suas ambivalências, somos apenas uma figura inserida em um fundo, sendo que ambos partilham do

⁹³ FURLAN, Reinaldo e BOCCHI, Josiane Cristina, 2003, página 447.

⁹⁴ FURLAN, Reinaldo e BOCCHI, Josiane Cristina, 2003, página 448.

mesmo estofo constitutivo. Logo, a consciência se faz no mundo e se funda no corpo. A *Estrutura do Comportamento* e a primeira parte da *Fenomenologia da Percepção*, procuram descrever tal relação através da crítica aos pressupostos mecanicistas das ciências e da investigação de certas patologias. Se em seu primeiro livro Merleau-Ponty chega à diferenciação de três esferas da realidade – em sua crítica à psicofisiologia clássica e à própria Gestalt – na esfera do físico, do vital e do humano, em sua segunda obra a esfera humana será direcionada para dois conceitos, o de comportamento concreto e o de comportamento abstrato ou categorial. O comportamento concreto é uma característica dos pertencentes à esfera dos seres vitais, podendo ser caracterizada como uma postura existencial do organismo no mundo, como um comportamento que visa a resposta a estímulos que o mundo afere ao corpo do ser vivo. Já o comportamento abstrato é proveniente do campo da possibilidade ou da transcendência, ou seja, da capacidade da consciência poder se formalizar como algo decorrente e discernível da natureza, mas nunca à parte. Tal concepção fica expressa na seguinte afirmação: “[...] a distinção do movimento abstrato e movimento concreto: o fundo do movimento concreto é o mundo dado, o fundo do movimento abstrato, ao contrário, é construído” (FP, página 159).

Com tal caracterização gradativa do comportamento humano – concreto e abstrato –, Merleau-Ponty descreve a indissociação da consciência do corpo. Tal empreitada em procurar descrever a unidade existencial do corpo e da alma, através da investigação dos pressupostos da percepção, levou o autor a tratar da linguagem na *Fenomenologia da Percepção*, mais especificamente no final da primeira parte de seu trabalho dedicado ao corpo. Tratar da linguagem nesse momento teria a finalidade de explicitar a relação entre o comportamento concreto e o abstrato. Isso com a finalidade de apontar a inviabilidade das escolas empiristas e idealistas em explicar como a experiência do mundo é compreendida e promovida pela consciência. Tal crítica se efetivaria na medida em que o autor inseriu a linguagem no escopo do conceito de expressão e caracterizou a fala como um gesto. Desse modo, a fala seria uma capacidade corporal e uma instituição cultural importante. Ela é uma capacidade na medida em que parte do corpo do ser humano, como um gesto e um modo de existir no mundo. Do mesmo modo a linguagem é uma instituição na medida em que é constituída e partilhada entre os seres humanos de forma intersubjetiva. Merleau-Ponty assegura e sintetiza essa tese na seguinte passagem:

É impossível sobrepor, no homem, uma primeira camada de comportamentos que chamaríamos de “naturais” e um mundo cultural ou espiritual fabricado. No homem, tudo é natural e tudo é fabricado, como se quisesse, no sentido em que não deva algo ao ser simplesmente biológico – e que ao mesmo tempo não se furte à simplicidade da vida animal, não desvie as condutas vitais de sua direção, por uma espécie de regulagem e

*por um gênio do equívoco que poderiam servir para definir o homem. A simples presença de um ser vivo já transforma o mundo físico, faz surgir aqui “alimentos”, ali um “esconderijo”, dá aos estímulos um sentido que eles não tinham. Com mais razão ainda a presença de um homem no mundo animal. Os comportamentos criam significações que são transcendentais em relação ao dispositivo anatômico, e todavia imanentes ao comportamento em quanto tal, já que este ensina e se compreende. Não se pode fazer economia desta potência irracional que cria significações e que as comunica. A fala é apenas um caso particular dela*⁹⁵.

Podemos perceber aqui a imbricação entre o pensamento e o corpo através da reflexão sobre a linguagem. Ela é inseparável da consciência na medida em que criada para tornar claro algo o que já estava na percepção. Todavia, a questão da linguagem adquiriu novos contornos para o autor. Com o contato de Merleau-Ponty com as obras de Saussure, questões sobre como a linguagem se daria em um contexto histórico e social se tornaram essenciais, além de fomentar a discussão sobre a inflexão entre natureza e cultura – culminando nas considerações ontológicas desenvolvidas em seu curso intitulado *A Natureza* e em sua obra tardia e inacabada, *O Visível e o Invisível*. As problemáticas da linguística e da expressão, questões que circundam o pensamento do autor após o contato com os textos de Saussure, aparecem nos textos sobre pintura, literatura e linguagem. Percebemos esse tratamento em textos como: *A Dívida de Cézanne*, *A Linguagem Indireta e As Vozes do Silêncio*, *O Olho e O Espírito* e principalmente no texto *Sobre A Fenomenologia da Linguagem*, em tal texto o autor fundamenta as necessidades para se investigar a linguagem do ponto de vista de sua fenomenologia. Porém, centraremos nossa pesquisa em uma de suas obras póstumas e inacabadas, dedicada exclusivamente ao problema da linguagem. Será n’ *A Prosa do Mundo* que o sistema linguístico é investigado de forma mais detalhada. Buscaremos realizar neste capítulo o estudo de algumas questões sobre a linguagem n’ *A Prosa do Mundo* com intuito de revelar como o fenômeno da expressão se dá nas artes e nas ciências.

Ao começar sua investigação sobre as características fundamentais para a constituição e desenvolvimento da linguagem, Merleau-Ponty afirma que os idiomas já instituídos são divisíveis em duas operações distintas e complementares. Existem dois momentos de comunicação, a fala falada e a fala falante⁹⁶. Dito de outra maneira, os idiomas, como nós conhecemos, necessitam que seu sistema convencional de signos já esteja instituído pela cultura dos falantes. Entretanto, esse mesmo idioma não se prende exclusivamente a seu estabelecimento prévio, pois sua aplicação normal e corriqueira não impede o rearranjo de si

⁹⁵ *FP*, página 257.

⁹⁶ *PM*, página 39.

mesmo. Sobre essa dupla operação da linguagem, Merleau-Ponty dá o exemplo da leitura de um livro, pois, para que tenha sido escrito, foi necessário que houvesse a convenção de um idioma, de estruturas linguísticas e gramaticais a partir das quais foi possível criar sua obra. Do mesmo modo, ao leitor desse livro é necessário o conhecimento dessa linguagem previamente estabelecida – ou seja, do dicionário – para captar o sentido do livro. Podemos visualizar aqui o poder desses dois tipos de linguagem em uma conversa com alguém que, a partir do que sei, ou pensava saber, sou modificado pelas ideias do outro. A linguagem se realiza com eficácia quando passamos a desconsiderar suas estruturas formais, passando a ideia de que os pensamentos do outro, que me convenceram, após a conversa, eram meus. Como o próprio autor afirma: “*Quando alguém – autor ou amigo – soube exprimir-se, os signos são imediatamente esquecidos, só permanece o sentido, e a perfeição da linguagem é de fato passar despercebida*” (PM, página 38).

Frente a tal caracterização da linguagem, Merleau-Ponty buscará delimitar o horizonte de sua pesquisa, procurando focar no fenômeno da expressão literária. Na concepção do autor, esse projeto de investigação permitirá visualizar o uso da linguagem em seu grau mais completo e vivo. Porém, o autor pretende – antes de se embrenhar-se na questão da literatura – qualificar esses dois poderes da linguagem (a potência falada e a falante), a fim de compreender o fenômeno da comunicação.

1.1 A fluidez e transparência da linguagem:

Merleau-Ponty renuncia pensar a linguagem, e a expressão em geral, como a manifestação de uma significação pura, unívoca ou exata. A crítica do autor recai sobre o projeto de uma linguagem constituída de codificações puras, transparentes e sem ambiguidades. É descartada a possibilidade de uma linguagem pura, que legisle de forma inequívoca.

Voltando seu foco para a maneira pela qual o pensamento articula a comunicação, o autor tentará extrair o sentido mais básico da mesma. Para realizar tal feito, Merleau-Ponty buscará refletir como a linguagem se dá para o indivíduo. Investindo nessa alternativa, o autor constata que o “eu” que fala não é um indivíduo pensante que constata, de dentro para fora, as coisas e se coloca frente a elas segundo o ideal de um sujeito absoluto. Este “eu”, dotado de um corpo, não corresponde a uma interioridade absoluta tal como Descartes a concebe, este que compreende a “alma” como algo mais fácil de ser conhecida do que o corpo, estabelecendo uma

dualidade entre substâncias, uma extensa e outra pensante. Emerge do pensamento merleau-pontiano uma relação entre o corpo e o mundo onde a consciência não visa à matéria como um empecilho, ao contrário, a consciência é do corpo: “*O ‘eu’ que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas, ao contrário, como num aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro*” (PM, página 51).

Além de observarmos que no pensamento merleau-pontiano há uma relação essencial entre o corpo e o mundo, a citação também revela a importância do outro para que exista a comunicação. A linguagem necessita do fenômeno da despersonalização para ser efetiva. Em outras palavras, a linguagem é um fenômeno social, através do qual o “eu” encontra a alteridade de forma efetiva. Portanto, a linguagem não é apenas um: “*puro poder do simples pensar, é agora a pulsação de minhas relações comigo mesmo e com o outro*” (PM, página 53). Outro aspecto interessante, destacado pelo autor é a analogia do corpo com a linguagem, onde a segunda é mais do que um “meio” pelo qual o “eu” se encontraria com o mundo e com o outro. Assim sendo, a linguagem passaria a ser mais do que mero aparato utilizado para designar e interagir com o ser, com o mundo e com o outro. A linguagem pressupõe a existência de uma língua instituída para concretizar a comunicação entre o “eu” e o outro. Sendo assim, Merleau-Ponty mudará seu foco da análise psicológica da linguagem – o pensamento do “eu” – para o estudo da linguística propriamente dita.

1.2. A linguagem por si mesma:

Para a tratar dos pressupostos acerca dos fundamentos da linguagem, Merleau-Ponty se utilizará das reflexões de Saussure e de sua teoria linguística – referente às estruturas diacrônicas e sincrônicas da língua – como componentes fundamentais de seu estudo. De acordo com Merleau-Ponty, o pensamento de Saussure revela uma parte da linguagem ligada ao desenvolvimento histórico das convenções de um idioma (linguagem diacrônica); porém, também revela a linguagem que ignora o passado etimológico das palavras e visa o uso corrente (linguagem sincrônica). Essa concepção da linguagem permite explicar tanto o aparecimento das línguas, suas transformações, quanto o funcionamento atual da mesma. Dito em outras palavras, Merleau-Ponty visa uma ciência da linguagem que explicita o poder de significação e ressignificação dos modos de fala e de escrita. Semelhante concepção revela que a linguagem não se desenvolve em processos dispersos e exteriores a si própria, mas que ela é “*acessível do*

interior” (PM, página 58). Compreendido preliminarmente como se dá a relação entre sincronia e diacronia da linguagem, Merleau-Ponty optara por primeiramente discorrer sobre os aspectos diacrônicos de uma maneira mais aprofundada.

O autor chama atenção para uma questão problemática, pois ao criticar a ideia segundo a qual a linguagem é uma coisa diante do pensamento, sempre corremos o perigo de: “*tomarmos por uma intuição do ser da linguagem os processos pelos quais nossa linguagem procura determinar o ser*” (PM, página 58). Isso acaba por levar o autor a se questionar sobre a importância de uma ciência da linguagem. Faz-se necessário compreender como a esfera diacrônica da linguagem se valida como instituição ou como o estudo sistematizado que vale para um conjunto de indivíduos. Merleau-Ponty afirma que de fato não existe uma configuração da linguagem que exprima todos os atributos e todos os modos de expressão, das diferentes formas de um idioma, ou seja, não existe uma linguagem pura e unívoca. Isso ocorre pela simples diversidade histórica e geográfica, que possibilitou diferentes formas de linguagem, sendo que no interior das mesmas existem diversos modos de expressão díspares. A linguagem não pode ser composta de puras relações de denotação entre signo e significação absolutamente determinadas. Nós nos asseguramos de tal concepção na medida em que o próprio autor afirma que:

*A cada momento, sob o sistema da gramática oficial, que atribui a tal signo tal significação, vemos transparecer um outro sistema expressivo que contém o primeiro e procede de modo diferente que ele: a expressão, aqui, não está ordenada ponto por ponto ao exprimido; cada um de seus elementos só se precisa e só recebe dos outros a existência linguística por aquilo que recebe dos outros e pela modulação que imprime a todos os outros*⁹⁷.

Podemos retirar dessa passagem o preceito de que o fenômeno de expressão não se valida pela codificação e universalização da linguagem, não se fecha em estruturas formais inequívocas e diferenciadas, tanto em sua sintaxe quanto em sua morfologia. O sentido da expressão e da linguagem se encontra mais em seu todo do que em suas partes, ou termos específicos. A riqueza da linguagem está nas nuances, nos maneirismos, neologismos e jargões da vida cotidiana. Dessa forma, podemos asseverar que o estudo da linguística explicita os diferentes idiomas de forma retroativa e sem fixar uma univocidade imutável. O estudo da linguagem deixa entrever as operações vivas da expressão. Há uma potência na linguagem que ultrapassa a si mesma, cuja finalidade tende a uma busca por uma melhor forma de exprimir as coisas do mundo e “*atingir a gesticulação linguística do outro*” (PM, página 65). O estudo

⁹⁷ PM, página 64.

histórico e a fundamentação diacrônica da linguagem estabelecem as balizas da expressão de uma cultura. A linguística não nos deixa esquecer que os signos e significados são convencionados e evoluíram até as formulações atuais, embora sempre sejam passíveis de uma reestruturação para melhor expressar um determinado objeto. É necessário revelar as possibilidades da potência da fala falante a partir da fala falada.

Dando continuidade a sua investigação, Merleau-Ponty delimita dois conceitos fundamentais para possibilitar a equivalência dos termos em meio ao fenômeno da expressão, no viés da linguística. O primeiro conceito é o de significação. O autor caracteriza significação como o elo intrínseco entre pensamento e linguagem, uma vez que visamos a significação sem pensar nas palavras, isto é, nas estruturas linguísticas propriamente ditas ⁹⁸. A segunda definição é a de signo. Saussure afirma que uma língua se funda e se desenvolve a partir das interações e diferenciações dos signos entre si. Essa concepção da linguagem é fortemente concebida da leitura que Merleau-Ponty realizou de Saussure ⁹⁹.

Caracterizando a linguagem como um meio de equivaler e distinguir signos, para melhor expressarmos um ou mais significados, fica manifesto um ponto fundamental, o de que a linguagem parece ser uma atividade essencial do fenômeno de expressão. O funcionamento dos signos funda uma estrutura diferencial e negativa, onde só pode ser compreendido como um elemento diferenciável dentro do corpo de uma língua instituída.

Merleau-Ponty percebe, a partir de Saussure, que o pensamento pode ir às coisas do mundo, através de um signo que detêm uma determinada significação, fazendo de tal significação algo co-originário ao signo. Tal concepção fica evidente para nós quando o próprio autor afirma que: “[...] *as palavras, as formas mesmas, para uma análise orientada como essa, logo aparecem como realidades segundas, resultados de uma atividade de diferenciação mais originária*” (PM, página 71). Logo, os estudos de gramática comparada apresentam um benefício ao linguista: perceber as formas originárias da expressão. Como Merleau-Ponty assevera: “[...] *eles nos fazem assistir, por baixo da linguagem constituída, à operação prévia que torna simultaneamente possíveis as significações e os signos discretos*” (PM, página 71).

Merleau-Ponty procura investigar o momento em que a linguagem inventa seus modos de expressão ¹⁰⁰. Ao pretender analisar tal instante primordial da linguagem, o autor percebe

⁹⁸ PM, página 67.

⁹⁹ Mais especificamente da leitura da obra intitulada *Cours de Linguistique Générale*.

¹⁰⁰ PM, página 72.

que existem significações que, embora seguindo estruturas gramaticais pré-estabelecidas, modificam o sistema. Para o autor “*a língua é inteiramente acaso e inteiramente razão*” (PM, página 72). Essa afirmação procura evidenciar que a linguagem não possui determinações prévias para guiar sua evolução e que, concomitantemente, não há acidente linguístico que se tornou norma, sem que tenha sido insuflado pela própria estrutura de um idioma e de sua eterna necessidade expressão ¹⁰¹.

Desse modo, podemos considerar o processo de expressão como um fenômeno paradoxal, pois visa a compreensão de algo que é, ao mesmo tempo, sincrônico e diacrônico. Não existem expressões definitivas, que se caracterizem por serem impassíveis de reavaliações em sua própria interioridade.

Fica evidente que o poder do signo é dependente de num sistema de linguagem em que ele está inserido, ou seja, por si só, o signo não tem significação. Outro ponto que deriva das concepções que vemos ser defendidas ao longo do pensamento merleau-pontiano é que a linguagem não é apreendida, em sua primeira instância, por sujeitos pensantes, mas praticada por sujeitos falantes ¹⁰². Deste modo, fica expresso que o primeiro uso da significação de um signo se dá na relação inter-humana da comunicação ¹⁰³. Segundo o caráter análogo da linguagem para com a percepção e para com o corpo como estrutura que permite o indivíduo estar no mundo, a linguagem é viva, pulsante e está em um eterno ato de potência significativa, em relação ao que quer expressar através dos signos. O que leva o autor a certificar que:

A expressão jamais é absolutamente expressão, o exprimido jamais é completamente exprimido; à linguagem é essencial que a lógica de sua construção jamais seja das que se podem colocar em conceitos, e à verdade, que jamais seja possuída, mas apenas transpareça através da lógica confusa de um sistema de expressão que traz os vestígios de um outro passado e os germes de um outro futuro ¹⁰⁴.

Essa afirmação expõe que é justamente o indivíduo que se utiliza das convenções linguísticas para procurar o melhor modo de se expressar, é o que formula novos modos de realizar tal ato. Para realizar esse feito, o sujeito falante sempre tenta ir às coisas mesmas, ao que ele quer expressar, para ser mais claro ao outro. Logo, a temporalidade do presente se torna essencial para a linguagem, pois é nela em que surgem as demandas que a língua falante impõe à língua falada. Deste modo: “*O poder da linguagem não está nem nesse porvir da inteligência*

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² PM, página 76.

¹⁰³ PM, página 77.

¹⁰⁴ Ibid.

para o qual ela se dirige, nem nesse passado mítico de onde ela porviria [...]” (PM, página 83). Portanto, a fala presente nos dá à impressão de irmos ao coração do ser e de retomar toda a experiência anterior ao momento atual. A fala atual torna-se a culminação de um passado esboçado pela linguagem e que ruma para um futuro sem fim ao que ela se direciona.

O que podemos afirmar até o presente momento, sobre a fundamentação argumentativa do autor acerca da função linguística, é que os signos não possuem valor por si mesmos, apenas quando inseridos em um contexto linguístico já convencionalizado. Porém, surge uma problemática para o autor, referente a essa caracterização dos signos como válidos apenas quando subsumidos em um universo linguístico pré-determinado. A questão seria a de como se deu a primeira fala entre os seres humanos. Para sanar tal questão, Merleau-Ponty afirma que:

*A primeira fala não se estabeleceu num vazio de comunicação porque ela emergia das condutas que já eram comuns e se enraizava num mundo sensível que já havia cessado de ser mundo privado. Certamente, ela trouxe a essa comunicação primordial e silenciosa o mesmo tanto ou mais do que recebia*¹⁰⁵.

De acordo com tal passagem, o autor reitera o caráter da linguagem e da comunicação como forçosamente conectados a experiência perceptiva, que busca o melhor modo de expressar o ser. O próprio autor põe ao lado desse trecho de seu manuscrito uma nota à margem, onde cita o *logos do mundo estético* e *logos* como relacionados. Ambos os conceitos serão fundamentais no conjunto do pensamento merleau-pontiano, todavia trataremos de ambos na seguinte seção do nosso estudo.

A partir de Saussure, Merleau-Ponty não pensa os signos isolados de um sistema, que possui um funcionamento intrínseco. Dessa maneira, a linguagem se dá tanto em suas próprias estruturas formais e institucionalizadas, quanto em seu uso cotidiano e ordinário. Todavia, resta para o autor as explicitações a acerca de como a sincronia se daria na linguagem. Para poder realizar tal tarefa, o pensador procurou tratar da sincronia como o princípio (re)formativo do fenômeno linguístico. Sendo assim, Merleau-Ponty irá tratar na sequência dessa esfera da comunicação, caracterizada como: “[...] *o da fala antes de ser pronunciada, que não cessa de acompanhá-la, e sem o qual ela nada diria [...]” (PM, página 90).* Se quisermos investigar o fenômeno da linguagem em toda sua profundidade expressiva, será necessário ir até suas estruturas silenciosas, aquelas que não comunicam uma significação diretamente. Como o próprio autor afirma:

¹⁰⁵ PM, página 85.

Se queremos compreender a linguagem em sua operação significativa, precisamos fingir nunca ter falado, operar sobre ela uma redução sem a qual ela ainda se ocultaria a nossos olhos reconduzindo-nos ao que nos significa, precisamos olhá-la como os surdos olham os que falam, e comparar a arte da linguagem às outras artes da expressão que não têm recurso a ela, tenta-la ver como uma dessas artes mudas ¹⁰⁶.

Merleau-Ponty irá buscar nesse poder mudo da linguagem os fundamentos que trariam à tona a origem da expressão. Dessa maneira, a linguagem indireta será seu próximo foco de investigação. Para começar tal empreitada, o autor recorrerá à forma de comunicação e significação que mais utilizou o silêncio para se expressar, as artes – mais especificamente a literatura e pintura.

1.3. O rompimento do estatuto referencial:

Ao defender a concepção de que a linguagem visa a expressão, Merleau-Ponty aponta para uma a relação entre ser e linguagem, sem pressupor a referencialidade da segunda para com o primeiro. A questão da linguagem se apresenta contra a concepção mecanicista do signo e da representação ou de uma relação de referência pura entre a linguagem e o mundo.

Ao examinarmos *A Prosa do Mundo*, nós podemos perceber os pressupostos não referencias da linguagem mais claramente. Partindo das concepções saussureanas, o autor procurou articular seu pensamento com a finalidade aparente de preservar o caráter humano e transcendente da consciência (antes denominadas como ordem humana e como comportamento abstrato) sem perder de vista os pressupostos implícitos do engajamento e do corpo (anteriormente articulados como a ordem vital e como comportamento concreto) presentes na linguagem. Em suma, o que nos parece ser estabelecido com o estudo da linguagem – pela ótica do engajamento fenomenológico e da linguística – é a indissociação do sujeito da natureza e das instituições culturais (linguagem, história, sociedade, arte, ciência, etc...). Portanto, o que Merleau-Ponty buscou evidenciar foi a maneira pela qual a linguagem se dá para o ser humano como relacionada a si mesma pelo fenômeno da expressão, sem pressupor um estatuto referencial ao mundo.

¹⁰⁶ PM, página 91.

Podemos observar tal quebra do pressuposto da referência em dois momentos de nossa investigação. O primeiro deles é a recusa de Merleau-Ponty aos pressupostos empiristas e intelectualistas, para descrever a linguagem e a relação entre corpo e alma. Ambas as teorias destituíam o sentido próprio da linguagem e da cultura em detrimento do estabelecimento de uma lógica referencial, que buscava sanar as questões da percepção sobre um pretensioso estatuto metafísico da verdade – através das concepções da psicofisiologia, do associacionismo, do solipsismo e do intelectualismo. Logo, ao negar tais pressupostos clássicos sobre a percepção, sobre a consciência e sobre a linguagem, Merleau-Ponty teve que se dedicar a buscar uma alternativa para sua recusa do pressuposto da referência, bem como da questão que surge de tal abandono: se a linguagem não tem uma relação unívoca e universal para com a natureza, como ela se dirige a essa mesma natureza e como ela reverbera no sujeito e nas instituições culturais em que o mesmo está inserido?

Como aponta Saussure, retomado n' *A Prosa do Mundo*, não há univocidade nos signos, assim como não há significações absolutas. A referencialidade é interna, isto é, o signo depende do sistema, não do ser ou da natureza. Assim, a fala apenas se efetua em seu contexto, levando em consideração o uso, não os objetos a que supostamente faz referência. Tal concepção vai de encontro com o pensamento de Carlos Alberto R. Moura:

É justamente este “poder escondido” da fala criadora que Merleau-Ponty pretender resgatar, através de sua muito particular apropriação das teses de Saussure. O que terá por resultado final, como se sabe, uma compreensão não mais instrumentalista ou sartriana da linguagem. Longe de entrar em sua cena como simples “meio” para um fim lhe é exterior, mera tradução de um texto ideal pré-dado, a linguagem será interpretada, doravante, como uma espécie de “ser”. Ela terá, portanto, uma vida própria, e por isso mesmo nunca se reduzirá à pura “denotação” de uma significação que lhe seria prévia¹⁰⁷.

Fica expressa então a busca do autor em fundamentar um estudo da linguagem que recusa o estatuto referencial dos empiristas e dos intelectualistas. Todavia, a falta da referência linguística não exclui a vocação expressiva da natureza ou do ser, evocados pela linguagem. Pelo contrário, é a partir da existência que a expressão se funda, como a forma pela qual o sujeito reage ao mundo e se relaciona com o outro. O que Merleau-Ponty nega não é a exclusão da natureza, mas a pretensa universalização de um sentido unívoco e absoluto. Por fim, ao estabelecer tais pressupostos da expressão, e de um estudo fenomenológico da linguagem, Merleau-Ponty direcionou seus estudos à questão da inflexão entre natureza e cultura. Tal problemática não se fechou n' *A Estrutura do Comportamento* e nem n' *A Fenomenologia da*

¹⁰⁷ MOURA, 2012a, páginas 106 e 107.

Percepção, sendo potencializada n' *A Prosa do Mundo*. Ao descrever como a linguagem se dá para o sujeito encarnado, o autor também procurou estabelecer qual seria o estatuto de validade das estruturas linguísticas para a expressão da natureza. Para isso ele acabou utilizando a linguagem indireta, as vozes do silêncio e o algoritmo como objeto de investigação. *A Prosa do Mundo* foi essencial para romper com o estatuto da referência, embora, como se sabe, há um élan de questões ontológicas desenvolvida em seu curso intitulado *A Natureza* e no inacabado *O Visível e o Invisível*.

2. A linguagem artística:

O estatuto perceptivo clássico foi tema de estudo para Merleau-Ponty em seus primeiros trabalhos de forma exaustiva – na *Estrutura do Comportamento* e na *Fenomenologia da Percepção*. Até o presente momento de nosso estudo, citamos superficialmente como se deu a crítica do autor aos preceitos empiristas e intelectualistas, embora tenhamos ressaltado as consequências de tal ruptura nos pressupostos de uma teoria da linguagem. Ora, podemos afirmar a importância da estética como questão chave, correlacionada à necessidade de uma reformulação do estatuto da percepção. É o que se encontra n' *A Prosa do Mundo*. Ou seja, Merleau-Ponty busca investigar, em sua fase intermediária, os pressupostos de uma linguagem alusiva, pois já que não existe a univocidade plena de sentido, tanto na fala cotidiana quanto no uso técnico das ciências, faz-se necessário explicitar os mecanismos dessa nova concepção de uma linguagem indireta e criadora.

Ao averiguarmos as considerações do autor em *A Dúvida de Cézanne*, podemos dizer que para Merleau-Ponty o pintor se utilizou dos princípios do impressionismo, de captar a natureza e utilizá-la como modelo, porém enveredou por caminhos e técnicas próprias, levando Cézanne a outros percursos em seu processo de criação. Enquanto os impressionistas se atinham a como o objeto se apresentava ao sujeito, Cézanne procurou estabelecer em seus quadros a concepção de como os objetos apareciam em seu campo de visão. Há uma diferença entre o movimento impressionista e a obra madura de Cézanne. Ericson Falabretti assinala essa diferença da seguinte maneira:

[...] o objetivo de Cézanne é pintar as coisas na sua mais pura integridade, pintar a sua solidez, as suas cores, a sua carne e todos os índices que as tornaram presenças visíveis. Agora, interior e exterior estão envolvidos em uma única camada: a textura do visível. Assim, conforme a interpretação de Merleau-Ponty, Cézanne pintava pessoas como

*coisas, pois para poder pintar as próprias coisas – o mundo natural – foi preciso ver as coisas e as pessoas através dos signos universais da visibilidade*¹⁰⁸.

Enquanto os primeiros buscavam retratar o olhar singular do sujeito sobre as coisas – havendo ainda uma primazia do sujeito sobre os objetos –, Cézanne procurou expressar seu olhar sobre o mundo de maneira bruta, não racionalizada. Cézanne levou Merleau-Ponty a pensar o inacabamento do campo perceptivo, retratado fielmente por suas obras. Cézanne visava uma obra onde a espontaneidade da natureza e a atividade do pensamento fossem pensados sem rivalidade. Como Merleau-Ponty bem coloca: “*Para ele a linha divisória não está entre os ‘sentidos’ e a ‘inteligência’, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências*” (PM, página 20). Sendo assim, quando o autor se debruça sobre a produção de Cézanne, ele busca compreender os aspectos sobre a unidade da natureza e da cultura, do em-si e do para-si, através de retorno ao campo perceptivo. Merleau-Ponty afirma:

*Cézanne não procura sugerir pela cor as sensações táteis que dariam a forma e profundidade. Na percepção primordial, estas distinções do tato e da visão são desconhecidas. Com a ciência do corpo humano aprendemos depois a distinguir os sentidos. A coisa vivida não é reencontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas de pronto se oferece de centro de onde irradiam. Vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu odor. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a composição das cores traga em si Todo indizível; de outra maneira sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para todos nós a definição do real. Por esse motivo cada toque dado deve satisfazer uma infinidade a uma infinidade de condições, por esta razão mediatizava Cézanne às vezes por uma hora antes de executar; como deve, como diz Bernard, “conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo”. A expressão do que existe é uma tarefa infinita*¹⁰⁹.

Aqui observamos a concepção do termo expressão como o intento de atribuir sentido às coisas que coabitam o mundo a partir do ato perceptivo. Há no projeto de Cézanne, segundo Merleau-Ponty, a intenção de recolocar a esfera humana na esfera inumana da natureza. Porém, esse projeto é infundável, na medida em que não há mais a concepção uma definição plena da natureza ou um caráter referencial para a elaboração artística, mas a vocação expressiva da linguagem em sua tarefa de fixar o ser-no-mundo.

Criar um novo sentido para o mundo é uma tarefa hercúlea, demanda muito tempo de reflexão e aperfeiçoando por parte do artista, além de uma conduta didática que permita que a criação artística crie raízes em seus espectadores. Trata-se de dar continuidade à tradição através

¹⁰⁸ FALABRETTI, 2012b, página 214 – 215.

¹⁰⁹ SN, página 22.

da elaboração de novas perspectivas da realidade. Logo, o artista assume a tradição para poder agregar algo novo a ela. Desse modo à expressão sempre será da ordem do confuso, na medida em que o que foi esclarecido já se encontra disponível na cultura como um pressuposto da mesma. O artista tem o papel tornar visível ao outro aquilo em que ambos estão vivenciando, sem que a princípio o outro o saiba. Há no papel do artista a problemática de pensar a primeira fala. Assim, o criador precisa erigir uma nova concepção de natureza, pelo emprego de algo inédito que, por sua vez, será incorporado à cultura. Mas qual seria o pressuposto que serviria de apoio para tal concepção? Pelo que tudo indica, para Merleau-Ponty, seria partir da vida do próprio artista, de sua existência e de seu corpo como ponto de inflexão entre a consciência do sujeito e o mundo.

Para Merleau-Ponty, a vida do artista não determina sua obra, todavia, ambas se comunicam. Não é assumido um caráter teleológico do fim que a arte deve ou deveria alcançar, mas sim uma visão retrospectiva da vida do criador, de forma a que possamos perceber quais foram os atributos intencionais do artista para forjar sua obra. O fundo da vida do artista, serviria como estofa de sua consciência e, conseqüentemente, dos aspectos constitutivos e intencionais de suas obras. Trata-se de pensar a relação entre os pressupostos implícitos e a liberdade do artista, que escolheu as dificuldades de compor concepções e técnicas novas para a elaboração da obra, a partir de suas experiências particulares no mundo. Sendo assim, esse seria o motivo pelo qual Merleau-Ponty se debruçou sobre a obra de Cézanne, para buscar compreender os pressupostos pelos quais o pintor procuraria restituir os aspectos humanos no fundo inumano da natureza, a partir de uma noção de percepção e corporeidade diferente do estatuto perceptivo clássico. Afirmando de um forma geral, o autor se debruçou sobre as vanguardas modernistas (séculos XIX e primeira metade do XX) com o intuito de verificar como uma linguagem pode ser criada a partir das concepções particulares de um sujeito encarnado, como um consciência que não possui acesso direto a consciência do outro, mas aberta as mesmas ideias e conceitos, por dividirem o mesmo solo comum da existência intersubjetiva. Porém, surge-nos uma questão, se não há mais um estatuto unívoco da natureza, como modelo pleno de referência, como a arte moderna poderia ser viabilizada? Com a quebra do estatuto perceptivo e referencial, fez-se necessário questionar como a verdade seria fixada pelo sujeito encarnado. Nosso próximo passo será o de procurar esclarecer como a expressão se dá tanto na pintura quanto na literatura, buscando evidenciar os pontos que levantamos até a agora.

No capítulo *A Linguagem Indireta* d'*A Prosa do Mundo*, o autor procurou explicitar a gênese da expressão. O autor pretendeu vislumbrar a “aurora” da linguagem, ou seja, o

momento em que surge um sentido inédito no mundo. Tratamos o início desse terceiro capítulo d'A *Prosa do Mundo* na primeira parte de nosso estudo, onde abordamos a afirmação de que as concepções clássicas da arte também participam do fenômeno da expressão. Seja no período clássico, seja nas vanguardas modernas, há uma profunda diferença no modo pelo qual são compostas as obras artísticas, porém os aspectos fundamentais da operação de significar o mundo são similares. Sobre essa diferença no modo de se efetuar as obras de arte, Merleau-Ponty afirma que, enquanto os clássicos estavam ligados a uma ideia de exatidão e de acabamento para melhor expressar o Ser e o mundo em suas criações, os modernos se voltam ao inacabamento e ao *parti pris* da percepção. Dito de outra forma, Merleau-Ponty afirma que os clássicos se pautam em uma suposta objetividade na apreensão do mundo. O movimento moderno tem outro pressuposto, a saber, os enigmas da percepção:

*[...] a percepção mesma jamais é acabada. Já que ela só nos dá um mundo a exprimir e a pensar através de perspectivas parciais que ele ultrapassa por todos os lados já que sua inenarrável evidência não é das que possuímos e, enfim, já que o próprio mundo só se anuncia por sinais fulminantes como poder ser uma fala, a permissão de não "acabar" não é necessariamente preferência dada ao indivíduo sobre o mundo, ao não significante sobre o significante, ela pode ser também o reconhecimento de uma maneira de comunicar que não passa pela evidência objetiva, de uma significação que não visa um objeto já dado, mas o constitui o inaugura, e que não é prosaica porque desperta e reconvoça por inteiro nosso poder de exprimir e nosso poder de compreender*¹¹⁰.

O que Merleau-Ponty parece querer evidenciar nesse trecho é o rompimento das relações perceptivas, concebidas como puramente objetivas entre a consciência e o mundo. Logo, esse aspecto de rompimento dos pressupostos acerca da percepção do mundo, torna-se uma característica que distingue os movimentos de vanguarda dos clássicos. Mas há um problema decorrente dessa quebra de paradigma estético. Como poderia haver uma comunicação sem o apoio de uma natureza concebida de forma absoluta? Em outras palavras, o artista moderno não tem nenhum modelo, isto é, não pode recorrer a alguma "natureza pré-estabelecida". Em outras palavras, qual é a pedra angular de uma criação sem o apoio de modelos pré-estabelecidos? Precisamos compreender como o autor concebeu o fenômeno da percepção e em que sentido este conceito representa uma alternativa para a arte moderna.

2.1. As raízes da arte:

¹¹⁰ PM, página 106 – 107.

Dentre as questões específicas do posicionamento das vanguardas, e de sua possibilidade de efetivação, Merleau-Ponty discorreu sobre o conceito de estilo. O conceito de estilo remete à ideia de que os artistas passam por um período de experimentação e de questionamento técnico, espécie de maturação do próprio modo de ver e de fazer artístico, ligado a uma condição existencial concreta. Sendo assim, faz-se necessário vários anos de tentativas e de estudo para que o artista se descubra como criador e passe a desenvolver técnicas e um modo execução próprio. Essa tarefa de desenvolvimento de um estilo próprio é extremamente difícil de ser realizada. Uma questão central para o desenvolvimento do estilo seria o de compreender que a elaboração artística possui, em seu cerne, alguns traços não reflexivos. Tal aspecto não reflexivo seria um conjunto de gestos ou hábitos implícitos na conduta do artista, que permeiam sua vida e que se fazem presentes na obra. Em um primeiro momento, do desenvolvimento de um artista, há uma dificuldade, a da busca do artista em alcançar seu próprio estilo, seu modo operacional de fazer a obra vir a ser o que o artista quer que ela seja. Merleau-Ponty afirma que o estilo é “[...] *uma maneira típica de habitar o mundo e de tratá-lo, enfim, de significá-lo [...]*” (PM, página 112). As criações artísticas partem de concepções e perspectivas derivadas da vivência cotidiana do artista. De tal modo, certas atividades, hábitos e “manias” passam despercebidos pelos autores em suas criações, do mesmo modo que certos comportamentos não são plenamente conhecidos pelo próprio sujeito. Do mesmo modo que aspectos da vida do artista podem ser rememorados de forma retrospectiva, de acordo com as condutas passadas que o sujeito apresentou, as obras do artista, em certa medida, são rememoradas de forma retroativa, como um processo de desenvolvimento que não culmina em um finalidade explícita. Sendo assim, toda uma sequência de obras, de um determinado artista, pode ser compreendida como um conjunto de questionamentos e de respostas à vida do mesmo. Através da história da vida do artista pode-se traçar uma linha de significação onde suas obras mais antigas se encontram transformadas pelas obras mais recentes e, inversamente, a gênese das últimas pode ser observada nas criações antigas. Merleau-Ponty deixa essa concepção mais clara na seguinte passagem:

[...] o escritor e o pintor são dotados como que de novos órgãos e, experimentando, nessa nova condição que se deram, o excesso do que há por dizer sobre seus poderes ordinários, são capazes – a menos que um misterioso esgotamento ocorra, do qual a história oferece exemplos – de ir no mesmo sentido “mais longe”, como se, alimentados da substância desses poderes, crescessem com seus dons, como se cada passo dado exigisse e tornasse possível um outro passo, como se enfim, cada expressão bem

*sucedida prescrevesse ao autômato espiritual uma outra tarefa ou ainda fundasse uma instituição cujo exercício ele jamais terá terminado de verificar*¹¹¹.

O estilo pode ser caracterizado como um constante processo de criação que sempre pode ser empregado de forma a produzir obras diferentes. Parece haver, segundo a citação anterior, um desenvolvimento de significados que acompanham a história particular do criador. O artista busca um modo de “*se ver e de se fazer ver*” (PM, página 109), retirando, de seu engajamento concreto, os meios de transformar a vida em obra. Sendo assim, as criações estéticas são promovidas pela experiência do corpo, como abertura do sujeito ao mundo. Seguindo essa lógica, poderíamos dizer que o período de maturidade, de um pintor ou escritor, seria aquele em que o próprio consolidou uma linguagem ou um conjunto de significações em seu estilo, tornando-o um artista único. Em outras palavras, é só depois de um processo de maturação, sobre seu próprio processo de criação, que o artista poderá dar uma forma inédita a sua experiência de mundo em uma obra visível a outros. O estilo expressa a capacidade do artista de fazer aparecer o seu olhar, materializando uma obra visível a terceiros. Merleau-Ponty afirma que “[...] *a expressão é criadora em relação ao que ela metamorfoseia*” (PM, página 125). Significa que, mesmo denotando um sentido a algo já existente no mundo, tal sentido é uma criação por transparecer um objeto, a partir da metamorfose empregada pelo artista em sua situação de sujeito encarnado e dotado de uma perspectiva singular da realidade. Decorrente da concepção de que o estilo expressa aspectos determinados – implícitos e explícitos – da vida do artista, pode-se afirmar que a atenção que Merleau-Ponty dá ao estilo – bem como à expressão de um artista particular – direciona-se ao conceito de intencionalidade do autor. Isso se dá para o autor na medida em que cada pintor e escritor formulam novas maneiras de expressar o sentido do mundo. O estilo acaba por ser o meio pelo qual o artista nos faz entender algo do mundo e de si próprio. O desenvolvimento do estilo pode ser compreendido como a reformulação de um aparelho linguístico, como modelo que confere um novo sentido a algo. Como Merleau-Ponty destaca em Malraux: “*Há significação quando submetemos os dados do mundo a uma ‘deformação coerente’*” (PM, página 113). Tal concepção acerca do estilo contraria a ideia de um conjunto de significações determinadas e unívocas, que o mundo supostamente possuiria. Nada está determinado. Pelo contrário, o mundo é algo a ser constituído. Desse modo, Merleau-Ponty afirma que:

¹¹¹ PM, página 108 - 109.

[...] *o mundo percebido pelo homem seja tal que possamos nele fazer aparecer, por um certo arranjo dos elementos emblemas não apenas de nossas intenções instintivas, mas também de nossa relação mais última com o ser*¹¹².

O estilo efetiva uma relação inseparável entre a linguagem e a percepção. Seguindo esse raciocínio, parece-nos que para Merleau-Ponty o estilo se torna um sistema de equivalências. Sistema esse que um artista utiliza para se compreender e se fazer compreender, cujo horizonte ou pano de fundo é a intencionalidade ou desejo de expressão. O estilo efetiva “*a significação ainda esparsa em sua percepção, e a faz existir expressamente*” (PM, página 114). Portanto, o estilo se efetiva a partir da encarnação histórica do artista, de seus processos de maturação reflexiva para expressá-la a seu modo e de maneira única e inovadora –, bem como do conjunto de signos e significados que se transformam em um sistema lógico de equivalências que ele é capaz de produzir. É papel impreterível do artista o de interrogar o mundo, para dele extrair os significados ou elementos para produzir um sentido novo. Desse modo, cada aspecto do mundo, por menor que seja, torna-se inesgotável, pois suscita, segundo Merleau-Ponty, “*um número ilimitado de figuras do Ser*” (PM, página 116). Tal fenômeno ocorre pelo fato do artista poder olhar o mundo e retirar dele infinitas perspectivas, acarretando na possibilidade de se retirar diversos sentidos do mundo e, assim, poder criar diferentes modos de expressá-lo e transmiti-lo a outrem. Semelhante concepção acerca do estilo, desemboca na consideração de que o que torna um pintor ou escritor reconhecido não é apenas o tema que ele expressa, mas também o modo ou a forma que utiliza para tratar dele. A natureza, os entes intramundanos, enfim, tudo o que existe só ganha visibilidade a partir do momento em que se torna forma e conteúdo da expressão. O que chamamos de ser depende desta metamorfose, a saber, a vocação expressiva da linguagem que nomeia o visível e o convida à presença, ou seja, a linguagem e a expressão apontam o que há de invisível no visível. Tal concepção é sintetizada por Oliveira do seguinte modo:

“Mas se este ser apresenta como ‘contendo tudo o que sempre será dito’ (VI: 224), será preciso esclarecer que o sensível é mundo vertical mudo, é em si mesmo ignorância de si. Logo, sem a expressão o ser sensível é mundo do silêncio; mas, ao definir a expressão como voz do sensível, veremos que ela não é uma tomada ativa e total do sensível, precisamente, porque ela própria se revelará inscrita no ser que toma, de modo a haver no ser uma necessidade da expressão e, na expressão, uma necessidade do ser, indissociáveis uma da outra”¹¹³.

¹¹² PM, página 113.

¹¹³ OLIVEIRA, Wanderley Cardoso. 2016. Página 99.

A adaptação do estilo à expressão não é uma mera relação de adequação entre a forma artística e o mundo. A expressão funda uma relação mais ampla. Parece-nos que a expressão possui o papel de viabilizar ao outro o esclarecimento que o eu possui, em relação a algum aspecto do ser. De uma maneira mais direcionada, a arte tem o papel de procurar reinventar os sentidos e a verdade vigente sobre a natureza. Todavia, essa verdade não é uma mera equivalência para com o objeto descrito, ela se assemelha mais a noção de um discurso alusivo que se funda em si mesmo – como estilo e expressão –, cuja finalidade então seria a explicitação de uma reformulação dos signos e significados, já disposto pela tradição. Merleau-Ponty fala, n’*A Prosa do Mundo*, do conceito de verdade como noção que norteia a relação da obra para consigo mesma. Ora, mesmo os clássicos, que acreditavam na existência de um mundo pré-definido e dotado de verdades absolutas, tendiam a ultrapassar a ideia de adequação da obra para com os objetos que serviram de inspiração ou base. As vanguardas modernas (XIX e XX), da mesma forma, ultrapassaram o conceito de verdade como adequação na medida em que o estilo é criação e metamorfose. Essa concepção fica expressa na seguinte passagem, onde Merleau-Ponty compara os clássicos aos modernos: “*O que eles puseram no lugar de uma inspeção do espírito que descobriria a textura das coisas, não é o caos, é a lógica alusiva do mundo*” (PM, página 120). A fim de espelhar o mundo, essa ultrapassagem não nos entrega um “*tipo de presença que pertence ao vivido, deve ter um poder que faça dela, não existência congelada, mas existência sublimada, e mais verdadeira que a verdade*” (PM, página 121). Com tal afirmação, Merleau-Ponty procura estabelecer que o pensamento dos artistas modernos se apoia sobre o entendimento de que a verdade da obra é produzida por si mesma, não mais pelas coisas. Tal fenômeno ocorre na medida em que o significado de uma obra não está na correspondência com algo supostamente fora dela, mas em si mesma. Embora a criação artística necessite da percepção do mundo e da vida do artista como pano de fundo, a correlação não é estritamente direta. Além disso, ao pressupor que o estilo é uma deformação coerente que visa um significado para algo do mundo, o argumento do autor não pode admitir uma teoria estética da inspiração.

O que podemos retirar dessa concepção, de que a arte se funda como alusão ao mundo, seria que a denominação da pintura e da literatura, ou da arte em geral, como linguagem indireta ou vozes do silêncio, são referências diretas ao caráter alusivo e metafórico do projeto artístico. Ao optar por denominar a criação artística como uma operação linguística alusiva – que deforma coerentemente a realidade – e que se valida por si mesma, observamos o caráter metafórico implícito no pensamento merleau-pontiano. Tal aspecto metafórico, da

fundamentação da prática artística, se firmaria justamente no exercício de constituição do estilo – como reflexão do projeto de fixar um aparato linguístico que (re)significaria a natureza e a cultura de maneira inédita. A alusão e a metáfora seriam pressupostos fundamentais para essa construção da linguagem indireta como “aurora” da linguagem em geral, cuja finalidade é a atribuição de um sentido a natureza e a renovação dos aspectos que compõem a cultura. Rever e recriar a linguagem, seria uma tarefa intrínseca a intencionalidade artística.

Chegamos no auge do movimento criativo do artista, quando sua maturação e o desenvolvimento de seu estilo atingem a aurora da linguagem. De acordo com o que viemos apontando, a partir do pensamento merleau-pontiano, a verdadeira obra se velaria como expressão inédita do mundo, através do emprego de uma lógica alusiva ou uma atualização metafórica. Dito de outro modo, a verdadeira obra seria aquela que agrega novos sentidos ao ser, quando nos doa inovações temáticas e técnicas, quando são abordadas novas perspectivas ou releituras inéditas do tema que se propõem a discorrer. Alusão e metáfora, seriam os aspectos essenciais para o fazer artístico. Se para o autor a linguagem é o metamorfoseamento da natureza em cultura, o que diferencia a arte – seja a literatura ou as artes plásticas – é esse ímpeto de significar a realidade a partir do emprego livre, mas não desregrado, da linguagem. Nesse caso, o papel da metáfora é fundamental, pois é através dela que escritores e pintores sublimam suas respectivas experiências e as fixam como uma modelo de linguagem, indireta ou muda. Optar por operar pela linguagem indireta ou muda – com auxílio da metáfora – teria como objetivo extrapolar os sentidos dispostos pela fala falante ou pela fala falada. O uso metafórico serviria como modelo operacional da linguagem que almeja o alargamento do que já conhecemos sobre o mundo. A lógica alusiva leva o artista a experimentar com novas relações entre signos e significados. Será fugindo do uso sedimentado da linguística que a verdadeira obra, aquela que é inédita e inesgotável em suas múltiplas acepções, será alcançada.

Como apontamos em nosso primeiro capítulo, Guerrin observa o mesmo papel na obra de arte, como alargamento dos conhecimentos atuais sobre o mundo, afim de revelar novas características da realidade, através do uso metafórico e verossímil para a composição da obra. Em nosso segundo capítulo, nós observamos como Aristóteles parece erigir uma ideia semelhante. Para este pensador clássico a *mimesis* se valida como discurso verossímil e uno a partir do emprego metafórico e alusivo de ações do mundo. Agora, com Merleau-Ponty, parece ocorrer o mesmo. A prerrogativa de buscar o movimento vivo da linguística, quando a mesma procura se reinventar dentro do processo sincrônico e diacrônico da linguagem, leva-nos as operações ambíguas da expressão em suas facetas indiretas e mudas. A linguagem indireta

assim denominada por entregar ao espectador mais do que aquilo que está registrado, não se atendo ao que expressamente dito ou escrito, buscando em suas lacunas também atribuir sentido a aquilo que não é dito, que permanece obscuro no pensamento das personagens, do eu-lírico, do autor ou do contexto geral da proposta narrativa. Já as vozes do silêncio buscariam o estabelecimento de sentidos recorrendo a imagens, sem nenhum tipo de assertividade escrita, apenas com seus signos pictóricos e os significados que podem ser retirados dos mesmos. Para ambas as manifestações artísticas, a lógica alusiva do mundo e o emprego metafórico é essencial, pois é através deles que a eterna tarefa, que é a atribuição de sentido ao ser, realiza-se. Ao mesmo tempo, a grande obra de arte seria aquela que adquirir contornos e nuances tão profundas que ela mesma se torna inesgotável como o ser, na medida em que se podem retirar inúmeras perspectivas de uma obra singular.

Seguindo essa linha raciocínio, podemos verificar o interesse de Merleau-Ponty em destacar o processo de criação artístico, pois é a partir da reflexão sobre como os artistas se utilizam da linguagem para atribuir novos sentidos a sua experiência encarnada, que nós podemos averiguar o processo de alargamento que os signos e significações puderam promover novos sentido e perspectivas sobre o mundo, o ser, o outro e o eu. Além de firmar o caráter alusivo e metafórico, a denominação da arte como expressão e como linguagem indireta, reforçaria o trato da arte com os pressupostos ambíguos da percepção. Sendo assim, a opção do autor em desenvolver o fazer artístico como uma tarefa dedicada ao devir do sentido, através do emprego da linguagem indireta – compreendendo seu caráter alusivo, metafórico e encarnado –, revelaria que o desenvolvimento da linguística precisa compreender a noção de que a atribuição de sentido ao mundo tende, necessariamente, a levar em conta que a percepção não é uma experiência de continuidade plena e que possui, em seu interior, ambiguidades. Tais ambiguidades, da percepção, são constitutivas da existência encarnada. Sendo assim, excluir o que há de obscuro e relativo na experiência, acarretaria em uma perda de sentido, como um corte que sacrificaria aspectos fundamentais para compreendermos a natureza, e a própria cultura. Em nossa leitura, esse seria o motivo pelo qual Merleau-Ponty se debruçaria sobre a expressão, a linguagem indireta e as vozes do silêncio. Parece haver um projeto de conceptualização da linguagem artística – como expressão alusiva e metafórica – como o registro da experiência encarnada, que tende a preservar suas ambivalências primordiais e essenciais.

Somos habilitados a atestar a presença do corpo, do fenômeno perceptivo e do outro para com a expressão, no desenvolvimento da criação artística. Expressão essa que é

reformulada de maneira indireta e lateral. Como Merleau-Ponty afirma: “*É preciso começar por admitir que a linguagem, na maioria dos casos, não procede de um modo diferente que a pintura*” (PM, página 154). A linguagem empregada pela expressão artística nos entrega uma perspectiva do mundo estranha a nós, na medida em que é a visão do outro, ou seja, que está circunscrita no solo comum da intersubjetividade. Todos podem perceber em sua criação a deformação coerente da realidade, que reverbera sob o pano de fundo de sua vida. A existência da ambivalência no discurso artístico se daria na medida em que somos introduzidos a um conjunto de signos e significados cunhados por outro indivíduo, que pretende nos fornecer sua visão singular sobre as coisas. Visão essa que nunca fica livre dos aspectos imediatos e implícitos que partem do sujeito que se expressa. Sendo assim, é-nos imposta a tarefa de buscar compreender e recompor o significado que a obra ostenta em sua complexidade. Devemos realizar essa tarefa de compreensão a fim de entender o sentido geral que a obra procura nos elucidar sobre o mundo. A intencionalidade do artista está na criação de uma obra permeada por uma “*nevoa de significações*” (PM, página 158). Isso ocorre pelo fato de tanto o romance quanto a pintura suscitarem nossa imaginação ou ocultarem certos elementos em sua constituição, fazendo que o espectador preencha as lacunas dispostas na obra. Portanto, tanto o sentido da obra quanto a técnica empregada por seu criador inauguram um mundo estranho a nós, mas que somos convidados a participar. Ao afirmarmos isso, retornamos na mesma conclusão que chegamos anteriormente, que a grande obra é aquela que adquire contornos complexos e inesgotáveis como o próprio ser. Pare procurarmos evidenciar melhor como se dá a constituição desses novos sentidos, primeiramente verificaremos como o artista se põem frente a tradição, na sequência apontaremos como isso incorre na linguagem indireta e nas vozes do silêncio.

2.2. A lógica interna da arte:

Merleau-Ponty afirma que: “*A tradição de uma cultura é, na superfície, monotonia e ordem, em profundidade, tumulto e caos, e a ruptura mesma não é mais uma libertação do que a docilidade*” (PM, página 169). Pode-se pensar um processo dialético sem síntese aparente, válida para a cultura e a arte. Referimo-nos a uma ambiguidade na medida em que os termos “ordem” e “caos” são postos lado a lado para descrever a tensão entre a novidade e a tradição. Aqui essa dialética identificar-se-ia com um sistema baseado na interação de contrários não

contraditórios que seguem um devir. Fica expressa nessa ambivalência, e nessa dialética sem síntese, a ideia de um processo de desenvolvimento da linguagem – e da cultura como um todo –, que depende da expressão para acontecer no mundo. O artista utiliza a “ordem” da linguagem para fazer emergir o “caos” de novas significações. Todavia, esse processo, que abandona os paradigmas do passado, nada mais faz que retomar a história a partir do modelo expressivo. Mais do que negação do passado, há uma nova disposição, um novo sentido, ainda que não completamente seguro de si mesmo, isto é, entregue ao porvir, dependerá do aval do tempo para sedimentar-se como aquisição da cultura.

Tal modelo dialético parece excluir a concepção de uma síntese acabada. Tese e antítese seriam apenas aspectos complementares de uma mesma estrutura, nesse caso a cultura. Desse modo, as interações entre a ordem e o caos da linguagem se assemelha em muito com o que o autor procurou expressar através de Saussure e sua estrutura sincrônica e diacrônica da linguística. A fala falada não antagoniza a fala falante, pelo contrário, elas são cúmplices nesse movimento incessante da expressão, que busca esgotar as perspectivas do ser, sabendo que nunca poderá realiza-lo. O que Merleau-Ponty busca assegurar com essa dialética aberta? Parece-nos que através dessa estrutura o autor procura estabelecer dois pontos: o primeiro de que a linguagem não é possui referencias puras e que o ser não pode ser denominado de forma unívoca, como já afirmamos anteriormente; segundo, que por não haver conceitos ou perspectivas unívocas sobre a realidade, que toda ideia é passível de ser atualizada – desde que respeitando o solo comum da intersubjetividade – é nosso tarefa impreterível alargar nossas noções sobre a realidade, afim de melhor compreendermos as infinitas facetas do ser, da natureza, do outro e, agora, da cultura.

Logo, o processo de criação artístico necessita de ser situado no mundo. Tal ideia nos levaria a concepção de que existe uma dialética entre um movimento histórico-cultural e a existência do indivíduo encarnado. Essa relação se daria na medida em que a tradição artística – que traz em seu bojo um conjunto de pressupostos, inaugura ou reinaugura certas demandas específicas e compatíveis com a realidade de uma determinada região – e o artista – aqui entendido como um sujeito encarnado que busca expressar os elementos que compõem sua vida – se entrelaçam em uma relação mútua. Logo, enquanto a história traz em seu escopo as instituições culturais, também os indivíduos contribuem para o desenvolvimento dela, elaborando respostas ou relançando as questões que a cultura apresenta. Portanto, todos os artistas se tornam engajados, na medida em que estão inseridos no mundo e respondem à sua época. Há uma relação de figura e fundo no processo de criação artística, onde um movimento

sutil da história que permeia e sacode a vida do artista, suscitando ao mesmo um conjunto de atitudes, todavia, o próprio responde à sua maneira – com seu estilo o artista busca redefinir os paradigmas da cultura.

Tematizamos em nosso estudo as semelhanças entre a literatura e a pintura. Todavia, ao abordar a questão do progresso das novas significações que as obras artísticas trazem para a cultura instituída, Merleau-Ponty nos revela a diferença primordial entre esses dois tipos de elaboração estética. A literatura se utiliza de um código linguístico, ao passo que a pintura é visual. As obras pictóricas instauram um tipo de linguagem muda, pois “*ela não é memória para si, não pretende totalizar o que a tornou possível*” (PM, página 171). Em contrapartida, a literatura possui a característica de utilizar a linguagem passada, para se valer como inovação. Logo, a verdade encontrada no passado da literatura é reconquistada e utilizada como meio para se efetivar uma verdade expressiva, no limite, toda a cultura escrita seguiria a mesma lógica, como as ciências, por exemplo, que se utilizam de um vocabulário técnico. Nas palavras do autor: “*O escritor só se concebe numa língua estabelecida, enquanto que cada pintor refaz a sua*” (PM, página 173). Dito de outro modo, a pintura se expressa sem rerepresentar expressamente o código visual já conhecido, a literatura, ao contrário, utiliza a linguagem estabelecida para se fazer valer como novidade. Além disso:

A atitude da linguagem e a da pintura em relação ao tempo são quase opostas [...] o quadro instala de saída seu encanto numa eternidade sonhadora na qual, vários séculos mais tarde, não temos dificuldade de nos unir a ele, sem mesmo termos sido iniciados na história da civilização em que ele nasceu. O escritor, ao contrário, só começa a nos comunicar seu sentido mais durável depois de termos sido iniciados em circunstâncias [...] ¹¹⁴.

Seguindo a lógica do argumento merleau-pontiano, cada tela detém em si a significação necessária para se valer por si mesma como expressão. Tudo o que precisamos saber de uma criação pictórica encontramos nela mesma. Não é o caso de afirmar que a pintura exclui a história de seu fazer, mas de asseverar que nas obras pictóricas o que é expresso se válida em cada criação, que possui em si mesmo os signos necessários para transmitir o significado almejado. Conhecer a história das artes plásticas agrega infinitamente as nossas considerações sobre uma pintura em particular. Todavia, caso o espectador não possa identificar as referências e influências de uma obra pictórica, sua experiência e os sentidos que ele pode retirar do confronto com a obra, não são fatalmente prejudicados. Já a linguagem escrita, necessita de um contexto de inserção em si mesma. Enquanto a pintura funda uma significação,

¹¹⁴ PM, página 174.

a literatura funda-se a partir de uma significação. Para a segunda poder se efetivar, faz-se forçoso uma estrutura clara e bem definida de uma linguagem, que serve de pano de fundo. Logo, para que a expressão literária possa ser realizada, é necessário pressupor um sistema pré-estabelecido. Como linguagem, a literatura se desenvolve no escopo de um quadro geral de signos instituídos arbitrariamente. A linguagem carece desse pressuposto para que uma nova obra apareça, pois, como aponta Merleau-Ponty: “[...] a linguagem diz e as vozes da pintura são ‘vozes do silêncio’” (PM, página 175).

Frente a distinção que há entre a linguagem indireta e as vozes do silêncio, parece-nos que no pensamento merleau-pontiano, a pintura e a linguagem são comparáveis apenas quando as afastamos daquilo que representam, para reuni-las na categoria da expressão criadora. Sendo assim, mesmo com suas diferenças de gênero, ambas são desdobramentos da expressão que visam (re)significar o ser, o outro e o mundo. Além dessa potência criadora de sentido sobre as coisas, ambas têm em comum a explícita, e implícita, qualidade de operarem as margens da cultura instituída, como de também se desdobrarem de forma alusiva. Quando afirmamos que a arte opera as margens da cultura instituída, queremos afirmar que ela trabalha para alargar nossas concepções da realidade – como descrevemos com Guérrin em nosso primeiro capítulo¹¹⁵ – e dar continuidade a essa tarefa infindável que é a expressão ou a sublimação da natureza em cultura. Agora, quando afirmamos que a arte opera de forma alusiva é justamente para poder alargar nossa experiência do mundo, através da experiência estilística inédita. A obra de arte é uma criação, fruto da experiência, sem compromissos com uma verdade que venha a equivaler a um objeto já existente, ela busca ir além das estruturas já compreendidas pela tradição. Sendo assim, a obra necessita de uma abordagem alusiva da realidade para poder tornar expresso e visível aquilo que se encontra implícito e invisível no ser. Seria desse modo que a linguagem indireta e as vozes do silêncio poderiam agregar algo a cultura e se encontrar em um mesmo patamar de uma expressão criadora.

Até este momento de nosso estudo podemos vislumbrar os desdobramentos da linguagem para com o sentido, através dos pressupostos e conclusões que Merleau-Ponty atribuiu ao exercício estético da literatura e da pintura. O autor pretendeu explicitar as relações naturalmente ambíguas da gênese da expressão e de seu movimento histórico. Porém, chegamos agora à questão de como se daria essa relação, em um escopo da linguagem que busca se fixar

¹¹⁵ Verificar a subseção quatro do primeiro capítulo de nosso estudo.

como uma verdade científica do mundo. Na sequência de nosso estudo, lidaremos com a temática da ciência na expressão n’A *Prosa do Mundo*, levando em consideração os elementos e ganhos que a investigação sobre a linguagem na estética trouxe – para compreendermos como os aparatos comunicativos de uma língua falada e de uma língua falante podem moldar e expressar a interação do ser humano com o mundo e com o ser.

Exposta a ideia de que a linguagem se desenvolve na medida em que existe um contexto de iniciação e de frequentação a si, Merleau-Ponty ressalta a relação entre a expressão e a percepção. O autor procura evidenciar que a estrutura linguística apenas se efetiva na medida em que a mesma possui uma situação. Logo, faz-se necessário haver uma relação de pertencimento da linguagem ao mundo, mediada pela percepção. Para que ocorra a sublimação ou metamorfose do mundo em linguagem, a segunda não pode perder de vista a primeira. Mesmo que a linguagem possa criar signos e significados gerais sobre um fenômeno que se fazem observáveis, a perspectiva ou a situação não se apaga em face de um sentido único e absoluto. Logo, deve-se ter cautela para não se retirar conclusões ou inferências escapem a “verdade” dos objetos expressos. Fica evidente a preocupação do autor para com um pensamento que utiliza os algoritmos como forma de significações puras. Não há limites para o que se pode formalizar em linguagem, todavia, é preciso que tais formalizações retornem às coisas mesmas. Tal ideia do autor fica evidente na seguinte passagem:

*Portanto, significar, significar alguma coisa, esse ato decisivo só é efetuado quando as construções se aplicam ao percebido como aquilo do qual há significação ou expressão, e o percebido com suas significações viscosas está numa dupla relação com o compreendido: por um lado, é apenas esboço e o ponto de partida deste último, exige uma retomada que o fixe e o faça ser enfim; por outro lado, é seu protótipo e acaba sozinho por fazer do compreendido a verdade atual*¹¹⁶.

Portanto, o algoritmo da linguagem apenas se vale na medida em que expressa algo que está no mundo, que é situado nele e que não foge à percepção. Aqui podemos vislumbrar as operações da linguagem no âmbito da ciência, através do desenvolvimento do conceito de algoritmo. Segundo Merleau-Ponty, a ciência partilha dos mesmos pressupostos linguísticos da literatura – desde os aspectos históricos, de efetuar uma sublimação das coisas do mundo, de ter de ser situado no mundo e de ser necessário que indivíduo seja iniciado na expressão e numa linguagem. A diferença latente entre a expressão literária e a científica seria a de que a primeira aceita a impossibilidade de revogar a perspectiva vigente do mundo a ser significado, e de

¹¹⁶ PM, página 181.

assumir como pressuposto a necessidade de retornar às coisas mesmas, tal como se dão na percepção.

Até este momento de nosso estudo podemos vislumbrar os desdobramentos da linguagem para com o sentido, através dos pressupostos e conclusões que Merleau-Ponty atribuiu ao exercício estético da pintura e da literatura. O autor pretendeu explicitar as relações naturalmente ambíguas da gênese da expressão e de seu movimento histórico. Porém, chegamos agora à questão de como se daria essa relação em um escopo da linguagem que busca se fixar como uma verdade científica do mundo. Na sequência de nosso estudo, lidaremos com a temática da ciência na expressão n'A *Prosa do Mundo*, levando em consideração os elementos e ganhos que a investigação sobre a linguagem literária traz.

3. A Linguagem Científica:

Antes de começar a tratar especificamente do algoritmo na ciência, Merleau-Ponty discursa sobre a questão do mistério da linguagem. Tal ideia de mistério parece denotar que a linguagem se faz mais natural e fluida para os indivíduos à medida que estes se inserem na mesma, quando se embrenham em seu uso cotidiano. Não precisamos pensar na linguagem para usar dela, nem em suas regras, nem na etimologia das palavras. Os signos e as significações são transparentes, isto é, alcançam o objetivo sem precisar de apoio reflexivo. Uma passagem que afirma tal concepção da transparência da linguagem pode ser encontrada na versão publicada d' *A Linguagem Indireta e As Vozes do Silêncio*. Merleau-Ponty afirma que:

Muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser, e é por isso que consegue tão bem tornar alguém presente para nós: a palavra de um amigo no telefone nos dá ele próprio, como se estivesse inteiro nessa maneira de interpelar e de despedir-se, de começar e terminar as frases, de caminhar pelas coisas não ditas. O sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem. Por isso também a transpõe como um gesto ultrapassa os seus pontos de passagem. No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas, sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos "signos" rumo ao sentido deles. E nada mais nos separa desse sentido: a linguagem não pressupõe a sua tabela de correspondência, ela mesma desvela seus segredos, ensina-os a toda criança que vem ao mundo, é inteiramente mostração. Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospectões e seus fechamentos em si mesma são justamente o que faz dela um poder espiritual: pois torna-se por sua vez

algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido de coisas ¹¹⁷.

O mistério da linguagem se assemelha muito ao que afirmamos da transparência da mesma no início deste capítulo. A linguagem se apresenta como um ser quando tratada como instituição. Porém, quando bem a expressão é bem sucedida, esquecemo-nos dos preceitos linguísticos e nos atemos ao que é dito. Dito de outro modo, esquecemos os signos e nos focamos nas significações. O mistério da linguagem está relacionado à sua transparência. Sendo assim, atacaremos essa temática para poder explicitar o funcionamento da clareza da linguagem em sua esfera mais clara, a saber, o algoritmo.

3.1. O Algoritmo e O Mistério da Linguagem:

Ao falar em mistério, Merleau-Ponty questiona o funcionamento da linguagem que se oculta a si mesma. Para contornar essa problemática, o pensador assevera que este encobrimento da linguagem se daria pela transitividade do signo. A linguagem nos entrega o mundo, não a si mesma. Só é possível pensar a linguagem de forma metalinguística. O pensador afirma que para compreendermos de maneira mais eficaz essa ideia, seria necessário pensar que as estruturas da linguagem se fundam na percepção. Logo, Merleau-Ponty buscará conciliar o mistério da linguagem e seu “ponto cego” através do estudo do funcionamento dos algoritmos e das verdades científicas. Ou seja, o autor procurará fundamentar uma linguagem que opere fora da experiência, porém que depende dela como substrato inicial para se pensar como emancipada.

A intenção de explorar as operações da linguagem algorítmica é justamente a de tentar estabelecer os entremeios pelos quais essa forma de expressão das coisas se realiza quase que exclusivamente pensando si própria. Mostrando o funcionamento de uma linguagem sem ambiguidades, isto é, “o fantasma de uma linguagem pura”. O exemplo de algoritmo que Merleau-Ponty utiliza são as formalizações matemáticas. Ao examinar a relação dos números inteiros, de fórmulas que exprimem a ordenação e a equivalência crescente e decrescente entre os mesmos, o pensador se depara com o aspecto teleológico que a matemática possui. Merleau-Ponty descreve este ideal de clareza da seguinte maneira:

¹¹⁷ SG, página 43.

*Parece portanto que só se pode justificar o saber exato com a condição de admitir, pelo menos nesse domínio, um pensamento que de si a si mesmo abolisse toda distância, que envolvesse a operação expressiva com sua clareza soberana e absorvesse no algoritmo a obscuridade congênita da linguagem. Pelo menos aqui, a significação cessa de ter com os signos a relação equívoca de que falamos: na linguagem, ela se difundia na junção dos signos, ao mesmo tempo ligada à sua disposição carnal e rebentando misteriosamente por trás deles; ela cintilava mais além dos signos e no entanto era apenas a vibração deles, assim como grito transporta para fora e torna presente para todos a respiração mesma e a dor de quem grita. Na pureza do algoritmo, ela se libera de todo compromisso com o desenrolar dos signos que ela comanda e legítima, ao mesmo tempo que estes lhe correspondem tão exatamente que a expressão nada deixa a desejar e nos parece conter o sentido mesmo; às relações próprias de um sistema de signos que não têm vida interior, e de um sistema de significações que não descem até a existência animal*¹¹⁸.

A partir dessa passagem, fica claro que o algoritmo – aqui representado pelas formulações matemáticas – visa o sentido esquecendo-se de sua matéria expressiva, os signos. O uso da linguagem algorítmica atravessa o corpo dos signos para se focar nos significados, processo similar à expressão mundana ou a estética. Portanto, o processo todo se valida novamente pela transparência da linguagem. O autor conecta o desenvolvimento das ciências exatas aos desdobramentos constatados no estudo sobre a fala originária, observados na investigação da linguagem estética, porém ainda resta uma ponta solta para ser atada. Integrado o algoritmo a teoria linguística de Merleau-Ponty – na estrutura saussureana da diacrônica e sincrônica –, faz-se necessário abordar a questão histórica do desenvolvimento das ciências, tal como foi observado na investigação acerca da fala originária na estética. Como apontamos anteriormente, o algoritmo e a linguagem indireta possuem similaridades entre seus elementos constituintes. Todavia, como já foi constatado, no argumento merleau-pontiano, a linguagem indireta é mais aberta à tarefa de visar a significação de forma ambígua e sem garantias, frente à dialética aberta e a ambiguidade do devir da história. Sendo assim, procuraremos evidenciar agora como o devir ou o desenvolvimento da história é incorporado pelas formulações algorítmicas em seu processo de investigação dos entes. E assim como na linguagem indireta a percepção já dava acesso a algo.

O autor parece equivaler o devir, ou a tarefa infinita de investigação dos entes, ao fenômeno perceptivo. Para o autor a percepção refaz e reafirma as verdades do em si e do mundo, pela percepção de diferentes perspectivas dos mesmos, que são compreendidas pelos sujeitos como anteriores ao próprio fenômeno perceptivo – pressupostos como objetos mais antigos a própria existência do sujeito. Sendo assim, a experiência perceptiva revela apenas

¹¹⁸ PM, página 201 - 202.

perfis do objeto, logo, sua explicitação é infinita. Buscar expressar todos os atributos de um objeto dado pela percepção se torna uma tarefa inesgotável, aberta ao futuro e sujeita a ser renovada. Assim, procuramos conhecer e fixar as características das coisas, através da formulação de uma estrutura linguística que se reporta aos entes. Do mesmo modo, afirma Merleau-Ponty, que as verdades dos entes matemáticos se assemelham a tal processo. Um círculo desenhado na areia é compreendido como possuidor de todas suas características implícitas, tal como os objetos do mundo que suscitam o indivíduo a compreendê-los. Há uma espécie de imitação do algoritmo científico para com a estrutura perceptiva, onde há a pretensão de imputar à mesma mecânica e estrutura de observação do em si para os entes matemáticos. Dito de outra maneira, parece-nos que as características de uma forma geométrica sempre pertenceram a ela mesma, como se elas sempre tivessem existido, em equivalência as coisas, compreendidas como seres puros anteriores a percepção. Desse modo, as possibilidades de interpretação e de (re)tomada de significações é empregada pelo algoritmo de maneira análoga a da percepção do mundo e da linguagem indireta. Essa aproximação entre a percepção do em si e do mundo, como estrutura, torna-se um modelo a ser imitado pelo processo investigativo dos algoritmos matemáticos.

Com tal concepção o autor não pretende asseverar que a verdade da percepção se sobrepõe a verdade algorítmica. O que o pensamento merleau-pontiano procura evidenciar é que a cultura instituída se valida de maneira análoga ao processo perceptivo, porém com ressalvas. Seu argumento tenta vislumbrar os entremeios do mundo percebido e do mundo falado. Merleau-Ponty busca evidenciar o papel da percepção no funcionamento da linguagem, em seu processo de sublimação da percepção em uma linguagem. Em suma, todo o pensamento desenvolvido, até o presente momento é a interrogação de como a natureza pode se tornar cultura, como a percepção pode sublimar a realidade e formaliza-la numa linguagem que pulsa e que se sedimenta.

A interação entre percepção e linguagem nos conduz a um postulado imanente em *A Prosa do Mundo*, a de uma necessidade entre ambos os elementos para a caracterização do ser humano. Para Merleau-Ponty, a percepção representa o solo e o fundamento das verdades expressivas. A linguagem algorítmica, contudo, esquece esse laço inicial em razão do ideal de clareza pressuposto pela verdade matemática. Segundo Merleau-Ponty “*a verdade é eterna porque ela exprime o mundo percebido e porque a percepção implica um mundo que funcionava antes dela segundo princípios que ela reencontra e não estabelece*” (PM, página 206).

Ao evidenciar essa tese do modo como percebemos as coisas com fins de se elaborar uma prosa do mundo, Merleau-Ponty expõe que as verdades matemáticas – após terem se fundado na analogia com o fenômeno perceptivo e terem transformado o ente matemático em um “algo” – são prenhes de novos sentidos a serem descobertos. Como se na cadeia histórica das ciências, após a validação da primeira verdade expressa por um algoritmo, inaugurasse-se um horizonte de relações que podem ser descobertas, formalizadas e instituídas na cultura. Com tal ideia, o autor quer denotar que não existem verdades pré-estabelecidas ou a preexistência de um verdadeiro, mas que quando reveladas novas propriedades dos números (por exemplo) elas começam a valer para qualquer coisa enumerada. Merleau-Ponty parece querer exprimir que as verdades são tidas como tais à medida que elas são constatadas como relações descobertas ou reinterpretadas. Assim, o pensador procura fugir da concepção de verdades inatas ou puras para atribuir sentido aos entes. Logo, as descobertas das verdades algorítmicas se validam através dos desdobramentos de uma estrutura eternamente interrogada, em seu próprio domínio lógico, por um interlocutor encarnado.

A partir desse ponto fica mais evidente a relação do algoritmo dentro da estrutura da linguagem no argumento merleau-pontiano. A expressão algorítmica precisa suscitar seu passado para fazer valer sua verdade, do mesmo modo como o autor apontou que a linguagem indireta. Há um esforço da linguagem em criar novos sentidos para o que existe no mundo ou é compreendido como análogo dele. Isso assim ocorre pelo fato de estarmos situados no mundo através de nossos corpos e de gozarmos de nossa capacidade perceptiva. Sendo a partir dessa capacidade perceptiva que a linguagem haveria de eclodir como metamorfose. Logo, a verdade é nada mais que (re)descoberta, retomada e antecipação dos sentidos provenientes da linguagem muda da percepção, que posteriormente se desdobra e se sublima em uma fala e numa estrutura cultural como uma linguagem instituída.

Constatamos que as formas expressão, tanto no ponto de vista estético quanto no ponto de vista da ciência, dispõem dos mesmos pressupostos. Porém, há uma diferença essencial no objeto que elas buscam abordar em seu discurso, bem como no modo de operação. Buscaremos agora evidenciar quais são essas diferenças fundamentais entre o algoritmo e a linguagem indireta. Nosso intuito agora será o de demonstrar como ambos os aspectos (objeto e modo) de cada modalidade linguística se interligam e se desdobram como formas de discurso.

Merleau-Ponty afirma que “*o algoritmo e as ciências exatas falam das coisas*” e que apenas exigem de seu interlocutor o conhecimento necessário do significado de cada signo afirmado (PM, página 215). Dessa afirmação acerca da linguagem científica, dois fatos

dissonantes para com a linguagem indireta podem ser inferidos. O primeiro ponto seria o de que o algoritmo se reportaria aos entes e não se proporia a explicitar o ser. Nós já constatamos, no argumento do próprio autor, que tais modalidades de saber se validam como discurso verdadeiro, na medida em que são mediatizados de forma similar aos dados fenomênicos suscitados pela percepção. Logo, a verdade operada pela linguagem algorítmica se torna válida pelo fato de os objetos matemáticos serem apresentados e investigados como entes. O que nos leva ao segundo ponto, o de que a matemática pressupõe uma verdade que visa a adequação entre a forma e o conteúdo expresso pelo algoritmo. Desse modo, as ciências tendem a uma forma de discurso que visa os entes, esquecendo-se de que a linguagem é situada e não empregada por um sujeito puro ou um observador absoluto. Portanto, para o Merleau-Ponty: “*O algoritmo fala das coisas e atinge por acréscimo os homens. O escrito fala aos homens e alcança a verdade através deles*” (PM, página 218).

O algoritmo possui um referencial e uma lógica operacional diferente da linguagem indireta. A matemática investiga os entes e não expressamente o ser, como a linguagem indireta, ou seja, comporta-se de forma a esquecer os laços fundamentais que nos ligam ao mundo, a saber, a percepção sensível. Logo, o algoritmo ignora certas qualidades situacionais descritas pelo pensador como inerentes à linguagem artística. Essas diferenças latentes entre as ciências e as artes são sutilmente expressas n’ *A Prosa do Mundo*, logo, será necessário que busquemos em outros escritos de Merleau-Ponty os pontos que esclareçam essas distinções da linguagem algorítmica para a linguagem indireta.

Uma obra que pode nos ajudar a esclarecer a diferença temática e operacional entre a linguagem científica e a artística é *O Visível e O Invisível* – mais especificamente as duas primeiras seções do capítulo intitulado *A Interrogação Filosófica*. No começo da obra em questão o autor procura estabelecer o conceito de fé perceptiva. Tal conceito sintetiza, de forma sucinta, a ambiguidade da experiência perceptiva como algo necessário a toda experiência sensível. Todas as nossas opiniões e interações cotidianas (o mundo, as coisas e o outro) se dão de maneira natural, ou seja, efetivam-se sem que nos apercebermos dos mesmos. Sendo assim, não haveria dúvidas de que vemos e sentimos os objetos através da percepção. Todavia, a expressão ou fundamentação teórica de tal conceito em um sistema epistemológico ou filosófico se torna uma tarefa reflexiva. Como fica expresso no primeiro parágrafo d’ *O Visível e O Invisível*:

Vemos as coisas mesmas, o mundo é aquilo que vemos – fórmulas desse gênero exprimem uma fé comum ao homem natural e ao filósofo desde que abre os olhos, remetem para uma camada profunda de “opiniões” mudas, implícitas em nossa vida.

*Mas essa fé tem isto de estranho: se procurarmos articulá-la numa tese ou num enunciado, se perguntarmos o que é este nós, o que é este ver e o que é esta coisa ou este mundo, penetramos num labirinto de dificuldades e contradições*¹¹⁹.

Tal concepção do pensador busca fundamentar que a fé perceptiva é tida, pela maioria dos indivíduos, como uma certeza de interagirmos com os objetos suscitados pela percepção. Sendo assim, na fé perceptiva, os objetos que vejo dão-se em si mesmos, sem passar a impressão de que necessitam ser constituídos como representações da consciência. Porém, a tarefa de aprender a percebê-los se faz necessária para que possamos encontrar a verdade dos mesmos. Ora, a representação intelectual dos objetos retira a opacidade da experiência perceptiva. Um célebre exemplo desta transposição da percepção à representação está no questionamento de Descartes sobre as propriedades da cera da vela, que possui certas características em um momento, mas que podem mudar para outras quando a vela é acesa. Merleau-Ponty afirma que a experiência de um mundo comum, compartilhado por todos, fundamenta essa certeza existencial. A verdade pressupõe a crença de que o que é visto por um, deve poder ser visto por outros. Além disso, a concordância acarreta a ideia de que o mundo é mais antigo do que nós. A fé perceptiva crê que estamos em contato direto com o mundo. Ora, o que parece incontestável para a fé perceptiva, está permeado de dificuldades ontológicas e epistemológicas.

Merleau-Ponty questiona o lugar da linguagem na construção da objetividade científica. As ciências visam ultrapassar a fé perceptiva em direção de um ponto de vista objetivo. A linguagem técnica é uma ferramenta útil, pois afasta a ambiguidade do entendimento do objeto. Dessa maneira, haveria um esforço para poder retirar o que é ambíguo ou subjetivo da experiência, em prol dos dados objetivos. Esta postura objetiva das ciências, que utiliza a linguagem técnica como forma de discurso, tem um pressuposto ontológico, uma vez que o observador se impõe como um sujeito neutro diante do objeto a ser descrito. Há um distanciamento do cientista para com o objeto de estudo. Nessa concepção das ciências, a verdade não se daria no campo da experiência ambígua, e sim na formalização e depuração dos dados da percepção. Esses dados poderiam nos oferecer os parâmetros suficientes para dissolvermos essa ambiguidade implícita do “homem vital”, para assim obtermos a verdade sobre os objetos. Sendo assim, num primeiro estágio as ciências suspenderiam o imediatismo do mundo para poder compreendê-lo, em seguida explicita-lo através de formulações pré-definidas (o algoritmo). Após tal tarefa ser cumprida a ciência restituiria essa veracidade do saber objetificado ao saber mundano, ou seja, reintroduziria a verdade das coisas a elas mesmas

¹¹⁹ VI, página 15.

de uma maneira mais simplificada que suas ferramentas linguísticas refinadas e precisas. Dessa maneira, haveria um esforço para poder retirar o que é ambíguo ou subjetivo da experiência do sujeito, com a finalidade de operar com dados objetivos. Posteriormente essa subjetividade seria acrescentada aos resultados verazes da ciência, sendo introduzida novamente a mundaneidade.

Exposta tal postura “purificadora” das ciências para compreender a verdade de seus objetos de estudo, o autor ressalta que esse modo de operar os dados da percepção não explicitam o ser, bem como nossa relação com ele, de forma efetiva. Isso se daria por um prejuízo de um pré-conceito ontológico clássico, onde o observador – aqui o cientista – se põe como um sujeito puro diante de um objeto puro a ser descrito. Há um distanciamento do cientista para com seu objeto de estudo. Tal afastamento entre o sujeito e seu foco de estudo seria empregada por uma concepção mecanicista, que visaria preservar critérios fundamentais de objetividade do olhar do indivíduo frente ao mundo.

Todavia, as operações objetivantes dos cientistas – guiadas por esse prejuízo ontológico – não apagam a subjetividade da percepção. O algoritmo não ultrapassa a crença ingênua que temos acerca de nossas percepções sobre o mundo, ao contrário, são “*sua expressão mais dogmática*” (PM, página 28). Essa afirmação do autor se baseia na ideia de que a visão científica não desqualifica a percepção, ao contrário, tem seu fundamento nela. Isso assim se daria na medida em que de fato o algoritmo não revelaria nada de positivo sobre o ser e sobre nossa relação para com o mesmo – pois a ciência retiraria os aspectos ambíguos da percepção. Assim, a ciência suprimiria a subjetividade do observador e do objeto observado ingenuamente. Porém, não podemos nos esquecer que a verdade que o algoritmo nos revela é conforme as coisas do mundo. Logo, que tentamos explicitar, no pensamento merleau-pontiano, é que as investigações científicas e a linguagem algorítmica se reportariam apenas a busca de uma verdade concordante com os entes e que, para além desse fato, elas não superam a fé perceptiva. As concepções ontológicas clássicas, ainda presentes no discurso científico, preservariam os aspectos ditos objetivos dos entes, estes que ainda se apresentariam a percepção e se validariam enquanto objetos da fé perceptiva, que, todavia, não foi superada. Seria nesse aspecto que as ciências não apenas se valem da fé perceptiva, mas também aprofundam e ampliam seu estatuto de veracidade e validade. Tal concepção fica mais clara na seguinte passagem:

Teremos que mostrar como a idealização física ultrapassa e esquece a fé perceptiva. Bastaria, por ora, constatar que procede dela, que não suprime suas contradições, não

*dissipa sua obscuridade, não nos dispensando de modo algum, longe disso, de enfrenta-la*¹²⁰.

A linguagem indireta tem por tarefa explicitar as ambiguidades do ser e de nossa existência. Nesse contexto, as ciências se resignariam a participar da fé perceptiva e se valer dela para fundamentar sua verdade. O mesmo valeria para ditas “ciências subjetivas”, no caso a psicologia. Para Merleau-Ponty a psicologia tornaria a consciência do outro como objeto. Assim, o psicólogo é o observador puro e a consciência alheia seria o objeto percorrido por seu olhar de sobre voo. O autor argumenta sobre os prejuízos da ontologia clássica nessas ciências subjetivas, como também a Gestalt procurou reformular esses pressupostos, mas acabou os incorporando implicitamente – ideia essa desenvolvida desde *A Estrutura do Comportamento* e da *Fenomenologia da Percepção*.

Para finalizar, Merleau-Ponty afirma que para compreendermos as relações ambíguas do ser, bem como para compreendermos o funcionamento da fé perceptiva, nós devemos abandonar as concepções ontológicas clássicas, que põem a consciência em “*ilhéus de psiquismo*” (PM, página 36), separando a mesma do mundo. Além disso, faz-se necessário uma filosofia que supere a ideia de continuidade plena da teoria da causalidade, elemento essencialmente integrante do prejuízo ontológica descrito pelo autor. Sendo assim, a linguagem indireta procuraria fundamentar o ser e o mundo (seja tanto em suas estruturas visíveis quanto nas invisíveis), tarefa que não pode ser tratada pelos cientistas e pelo algoritmo, pois estes supõem o mundo e não o tematizam. Portanto, a filosofia, munida da linguagem, seria o pensamento que se situa no mundo e que busca expressar as relações ambivalentes do mesmo. Portanto, para o autor, a filosofia e a literatura são formas de pensamento que buscam explicitar o ser-no-mundo, enquanto as ciências visam um saber que procura retirar as ambiguidades do discurso.

Levando as precedentes considerações sobre os pré-conceitos ontológicos que o algoritmo carrega em seu escopo, fica um pouco mais nítida a diferença entre o mesmo e a linguagem indireta. Como afirmamos no final da seção anterior de nossa pesquisa, o algoritmo e a linguagem indireta possuem, em seus cernes, os mesmos pressupostos linguísticos constitutivos (no que diz respeito ao desenvolvimento diacrônico e sincrônico das línguas), porém ambos divergem no objeto e no método abordagem. O algoritmo se reporta aos entes ou àquilo que pode ser compreendido sem acreditar no envolvimento subjetivo da percepção.

¹²⁰ VI, página 29.

Assim, os cientistas pressupõem uma perspectiva de mundo onde seu olhar – sua pertença ao mundo e sua subjetividade – é posto de forma neutra e absoluta. Em contrapartida, a linguagem indireta parte de pressupostos contrários para poder explicitar seu objeto e possui um método de expressão diferente. Primeiramente, a exatidão na equivalência entre os termos e os entes buscada pelo algoritmo não é interessante para a linguagem indireta. As artes buscam uma renovação do arcabouço linguístico, bem como dar uma continuidade mais fluída a essa necessidade de ressignificação dos signos. Em segundo lugar, o poeta ou o pintor se valem da percepção para poder elaborar suas respectivas obras, pois é dela que decorre as experiências necessárias para a constituição do estilo. Logo, o artista necessariamente se posiciona como pertencente e engajado na realidade que o circunda. Notamos aqui, novamente, a diferença entre o artista e o cientista, pois onde o primeiro toma como mote o engajamento subjetivo, o segundo torna-se um observador neutro e “fora” do mundo.

A tarefa de atribuir novos signos e significados ao ser pode ser compreendida implicitamente n’ *A Prosa do Mundo*, na medida em que o autor aproxima a filosofia e as artes no terceiro capítulo da obra em questão. Todavia, seria no último escrito, concluído em vida por Merleau-Ponty, que podemos observar tal aproximação entre ambas às modalidades de discurso como referentes ao ser. Como o pensador afirma sobre a pintura em seu texto intitulado *O Olho e O Espírito*:

[...] dá existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz que não tenhamos necessidade de “sentido muscular” para ter a voluminosidade do mundo. Essa visão devoradora, para além dos “dados visuais”, dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa ¹²¹.

Se na segunda seção do primeiro capítulo d’ *O Visível e o Invisível* o autor fundamenta que a filosofia deve se debruçar sobre o ser e sobre nossa interação com o mesmo – ou seja, o saber filosófico deveria explicitar as ambiguidades que presenciamos diariamente pela fé perceptiva –, na passagem acima poderíamos compreender que a pintura, e a arte como um todo, é incumbida da mesma tarefa da filosofia perante o ser. Ambas se voltam para o ser para poder expressar suas propriedades visíveis e invisíveis – propriedades estas que escapam do olhar do cientista que se interessa em explicitar categorias e equivalências dos entes, pelo fato de não se conceber propriamente engajado no mundo.

¹²¹ OE, página 20.

Tais formulações apresentadas sobre as ciências parecem ir em desencontro com a concepção de que a linguagem, como um todo, funcione de forma alusiva para Merleau-Ponty. Ao afirmar que os cientistas buscam uma equivalência do discurso e o ente, parece que o autor está calcando um caráter referencial unívoco do discurso e prolongando o estatuto perceptivo clássico na ciência moderna. Todavia, devemos nos lembrar que as estruturas científicas são derivadas e análogas a percepção, sendo também sujeitas aos mecanismos sincrônicos e diacrônicos. Logo, as investigações científicas, bem como o desenvolvimento dos algoritmos, estão inseridas no contexto da expressão, que rejeita a universalização de uma verdade plena e imutável para a compreensão humana. Aí fica manifesta a relação de verdade ou validade da linguagem científica para com o mundo. Ao se valer da percepção e de usá-la como molde para constituir seu arcabouço conceitual e lógico, o algoritmo nos revela sim uma verdade dos entes – uma verdade que almeja ser objetiva e equivalente a realidade. No limite poderíamos afirmar que Merleau-Ponty realiza uma crítica a certas áreas. O autor parece admitir que mesmo em sua época os cientistas, e alguns ramos da filosofia, prendiam-se ao estatuto clássico da percepção (descrito no começo deste capítulo como sendo as bases do empirismo e do intelectualismo) e ao estatuto referencial unívoco da linguagem para com o ser. Entretanto, mesmo com boa parte da comunidade científica de sua época imersa no pré-conceito ontológico clássico, Merleau-Ponty parece afirmar que o algoritmo científico se desenvolve da mesma maneira que a linguagem coloquial e que as artes, porém em uma marcha de ressignificação mais lenta.

4. Conclusão:

No decorrer deste capítulo buscamos vislumbrar o problema da linguagem no pensamento merleau-pontiano, com o intuito de alcançarmos a linguagem indireta e as vozes do silêncio como contrárias não contraditórias as ciências e seu algoritmo. Fomos habilitados pelo argumento do autor a aproximar o modo operacional e constitutivo das propriedades linguísticas da ciência e da arte, inspirado no modelo saussurreano da linguagem – esse que leva em consideração os conceitos de signo, significado, sincronia e diacronia. Contudo, como contrários não contraditórios, a linguagem indireta e o algoritmo diferem em seus objetos e especificações derivadas dos mesmos. Já apontamos que o algoritmo parece se interessar pelos entes, possui um sistema de signos e significados mais rígidos e não necessariamente o observador se insere no mesmo domínio ontológico do observado. As artes tendem a se efetuar

de maneira contrária das ciências, na medida em que a linguagem indireta e as vozes do silêncio se debruçam sobre os aspectos mais profundos do ser, cada obra inaugura um novo mundo de sentidos e gestos ocultos e cada artista envereda pelos caminhos do engajamento ontológico e existencial para poder apreender os sentidos ocultos da vida.

Decorrente dos fatos examinados nesse capítulo, podemos compreender como a linguagem é um tema central para poder compreender o problema da verdade em seu processo de sublimação da natureza para a cultura, no pensamento merleau-pontiano. A sublimação ou metamorfoseamento das perspectivas dadas pela percepção em uma estrutura mais leve que a do em si. O mundo da cultura se revela, para o autor, como uma realidade derivada, mas nunca a parte do mundo. Merleau-Ponty deixa entender que entre as coisas e uma língua não existe uma proeminência. Isso assim parece ocorrer pelo fato de a realidade ser compreendida em sua completude ontologicamente ambígua, fazer-se forçoso a união entre as noções de em-si e para-si, entre visível e invisível, para que possamos compreender o ser e nossas relações com o mesmo. Sendo assim, mundo e consciência se dão na mesma ordem de existência, sendo mediadas pela percepção.

A linguagem indireta e o algoritmo diferem em seus objetivos. O algoritmo possui um sistema de signos e significados mais rígidos que a linguagem cotidiana. As artes tendem a se efetuar de maneira contrária das ciências, na medida em que a linguagem indireta comporta uma ambiguidade essencial para a compreensão da existência. Decorrente da matéria examinada neste capítulo, podemos compreender como a linguagem é um tema central para poder compreender o problema da verdade em seu processo de sedimentação cultural. O mundo da cultura se revela, para o autor, como uma realidade institucionalizada, mas essencial para a compreensão do mundo. Merleau-Ponty deixa entender que a arte, que metamorfoseia a natureza em cultura, ao utilizar a percepção como matéria, não abandona o solo originário da experiência.

Neste ponto podemos entrever a intenção de Merleau-Ponty em se voltar as concepções de Saussure. Ao descrever o fenômeno da diacronia, agregando bases fenomenológicas, o autor procurou estabelecer o solo comum da cultura e da intersubjetividade, esses que permeiam a nossa vida com o outro. Agora, ao relacionar o movimento sincrônico da linguística à linguagem indireta e as vozes do silêncio, teria a finalidade de entrever o momento de “nascimento” de um novo sentido sobre o ser. Ao propor que a linguagem é expressão, e que a mesma promove uma corporificação da consciência, Merleau-Ponty traria ao solo da percepção a fundamentação de um corpo mais leve que o dos objetos que são visados pela expressão.

Sendo assim, ao conceber a linguagem como uma criação intencional e que adquire uma independência – pelo fato de fundar sua verdade, bem como suas próprias regras de validação, a partir de si mesma –, Merleau-Ponty procuraria estabelecer o ponto de inflexão entre natureza e cultura, mundo e sujeito, visível e invisível. Entretanto, para chegar a tal fim, no meio desse processo, ele verificou o caráter alusivo e metafórico que o fazer artístico promove, mostrando-nos os pressupostos da criação artística intencional. Tal criação artística – seja a linguagem indireta ou as vozes dos silêncios – que se utiliza da alusão e do mecanismo metafórico – como deformação coerente do mundo – como uma sintaxe original que o artista constitui, ou torna visível, algum aspecto, perspectiva e sentido inédito sobre o ser.

Até este ponto de nossa investigação, fomos habilitados a examinar o processo de metamorfoseante que busca esclarecer os aspectos ambivalentes do ser. Faz-se necessário, neste momento, confrontarmos a visão clássica dos cânones – inaugurada por Aristóteles e sua teoria mimética – e as perspectiva vanguardistas – investigadas por Merleau-Ponty sob sua concepção de expressão. Portanto, o próximo capítulo de nosso estudo confrontará as premissas e conclusões que fomos habilitados a visualizar e inferir dos argumentos de ambos os pensadores.

CONCLUSÃO

O ponto inicial deste trabalho foi o de estabelecer diferenças e proximidades da arte em seus moldes clássicos e na arte moderna. Buscamos evidenciar tal diferença no modo operacional e metodológico empregado pelos artistas, em ambos modelos. Todavia, fomos levados a repensar os modelos pelo quais a percepção e a formalização da linguagem se desenvolveram na História da Filosofia. Poderíamos afirmar que um modelo de concepção da realidade vigorou desde a antiguidade clássica, até a modernidade. Podemos também asseverar que houve uma mudança de paradigma, de como o ser humano passou a significar sua relação com o mundo, mudança essa anunciada pela estética das vanguardas. Sendo assim, tomando as novas formulações de realidade que as artes modernas desenvolveram no século XIX, nós podemos calcar que houve uma mudança drástica no modo como o ser humano se entende no mundo, levando-o a repensar profundamente sua relação com a natureza e com a cultura que o circunda.

Como estabelecemos no primeiro capítulo, elegemos Aristóteles como o interlocutor do modelo clássico de arte. A partir do estudo que o autor desenvolveu, de como a poética se estabeleceu em sua época, nós podemos reconstruir um modelo de pensamento do artista, inserido no escopo dos moldes clássicos da criação artística. Ao nos determos no modo pelo qual a arte foi estabelecida pelo autor, nós podemos apontar três pontos essenciais. O primeiro é o conceito de percepção universal para a apreensão da realidade, estabelecido a partir de um estatuto perceptivo de causalidade e continuidade. Significa que, para os artistas clássicos, a percepção está diante de algo que deve ser compreendido de forma idealizada, onde o em-si se apresenta a percepção de forma plena e acabada, ou seja, que todos os indivíduos percebem o mundo pelas mesmas regras e da mesma forma. Tudo o que passível de ser experienciado por um sujeito, via de regra, vale para todos os outros. O que nos leva a nosso segundo ponto, o da linguagem como um discurso referencial. Isso significa que há uma homogeneidade na percepção dos indivíduos, que tomam por referência o mesmo objeto. Tais conceitos de percepção e de linguagem referencial nos levam a nosso terceiro ponto, a concepção de uma Verdade unívoca para o ser. Ao nos depararmos com um objeto apreendido do mesmo modo por todos e descrito a partir de uma concepção referencial, pode ser pensada uma Verdade universal. Dito de outro modo, tais pressupostos acarretam na concepção de que há uma Verdade, um Bem e um Belo absolutos e passíveis de serem alcançados pelo ser humano.

Levando em conta essa concepção de Verdade da antiguidade, podemos apontar que a elaboração das obras e dos movimentos artísticos clássicos se desenvolverem em conformidade. Sendo assim, podemos falar de arte como uma criação que busca retratar a natureza através do estabelecimento de um cânone – como um ideal de criação estética – e do emprego da verossimilhança – como um modelo de criação que se pauta pela unidade, coerência e conformidade com a natureza, mas como uma criação metafórica e alusiva dessa mesma natureza.

Ao tratar da arte moderna, optamos por eleger Merleau-Ponty como interlocutor em nosso trabalho. Para Merleau-Ponty, a história ocidental sedimentou a concepção clássica da percepção, segundo a qual se postulava a presença humana diante de uma realidade perfeita a ser imitada pelo artista. Ao dar um novo estatuto para a percepção, Merleau-Ponty visa o inacabamento e a imperfeição da obra de arte como integrantes da experiência estética. Deste modo, o trabalho de Merleau-Ponty visa uma concepção de percepção que situa o homem no mundo sem a possibilidade de pensá-lo a partir de um ponto de vista ideal ou racional. Sendo assim, se os clássicos atribuem à percepção um pressuposto racional, a arte moderna, ao contrário, pensa a percepção como abertura a perfis do objeto. Desse modo, a linguagem passa a ser pensada como expressão e espontaneidade, tanto do indivíduo quanto da instituição linguística em que ele está inserido – sua cultura. Tal concepção de linguagem implica um novo conceito de verdade, que perde o status de univocidade e universalidade. A noção de cada objeto possui uma verdade única cai por terra e a imitação, como modelo de apresentação ideal da natureza, também. A verdade que temos das coisas passa a ser ditada pelo aparelho perceptivo do sujeito e por sua situação no mundo – sua situação histórica, sua classe social, etc. Tais pressupostos levam a ideia de um ser cuja totalidade nunca é alcançada, mas que reivindica o trabalho da expressão. A arte passou a ser um modo de dar sentido ao ser sem pressupor regras ou cânones pré-estabelecidos, ao contrário, a partir da ideia de linguagem indireta, não referencial, o artista nos entrega uma perspectiva nova sobre o ser, válida devido a seu estilo, sua intencionalidade e sua coerência interna.

Ao apontarmos as diferenças fundamentais entre as artes Clássica e Moderna, podemos concluir que ambas concepções de arte são diferentes e, nem por isso, incomunicáveis. Como apontamos, Merleau-Ponty estende o conceito de expressão também aos clássicos, apesar da diferença sobre o entendimento do processo perceptivo. A arte em geral pode ser caracterizada fundamentalmente por sua lógica alusiva e metafórica – tanto na expressão quanto na *mimesis*. Ao observarmos a diferença do emprego da linguagem nas ciências e nas artes,

podemos afirmar com maior precisão como a arte pode ser concebida como uma criação que busca transcender o transitório e criar um sentido para as coisas e para o ser, levando-nos a novas significações.

Como pudemos observar em Aristóteles e em Merleau-Ponty, o discurso científico emprega uma lógica e uma linguagem rigorosa, concatenada e centralizada em seu objeto de investigação. No discurso científico há uma busca pela verdade dos entes instrumentalizada pelo refinamento da linguagem e das técnicas de verificação da realidade. Sendo assim, anula-se a subjetividade situada, para poder ter uma visão objetiva do mesmo. Por outro lado, a arte emprega um tipo de reflexão que visa as ambivalências e contradições do ser-no-mundo. Dito de outro modo, a arte se apresenta e se expressa de forma ambígua e hermética, oferecendo, através da metáfora, um sentido abrangente. Como o ser-no-mundo, a verdadeira obra de arte é aquela que se torna inesgotável em suas interpretações.

Enfim, os modelos clássicos (operados pelo conceito de *mimesis*) e as criações modernas (operadas pela expressão) se apresentam como diferentes, mas não são incomunicáveis. São diferentes pelo fato de deterem pressupostos perceptivos e linguísticos específicos, embora se comuniquem através dos conceitos de verossimilhança e de linguagem indireta. Podemos afirmar, de um ponto de vista retroativo, que o conceito de expressão alcança a *mimesis*, todavia, a recíproca não é verdadeira. Sendo assim, diante de todas as concepções que investigamos em nosso trabalho, nós podemos caracterizar a arte como uma modalidade discursiva que abre mão do rigor metódico para alcançar um sentido amplo e complexo sobre o ser. Logo, a verdade que arte opera provém da intencionalidade presente em todo ato criador, independente de sua época. Para realizar tal feito é sublimada como metáfora ou deformação coerente do mundo. Logo, a verdade que a arte opera provém de uma intencionalidade criadora, que visa sentidos abertos, prenes de devir e válidos por si mesmo.

Bibliografia

ARISTOTE. *La Poétique*. Paris, Éditions Du Seul, 1980. Traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot.

ARISTOTLE. *The Complete Works Vol. I*. Edited by Jonathan Barnes. Rinceton University Press, 1984.

ARISTÓTELES. *A Poética*. Portugal, Casa da Moeda, 1994. 4ª edição. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Imprensa Nacional –

_____. *A Política*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. Coleção Vega, Universidade de Ciências Sociais e Política. Edição bilíngue, tradução de Antônio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes.

_____. *Ética Nicomáquea e Ética Eudemia*. Madrid, Editorial Gredos, 1993. Traducción por Julio Pallí Bonet.

_____. *Metafísica, livros I, II e III*. IFCH/UNICAMP, Clássicos da Filosofia: cadernos de tradução nº 15, 2008. Tradução, introdução e notas por Lucas Angioni.

AUBENQUE, Pierre. *Le Problème de L'être Chez Aristote: essai sur le problématique aristotélicienne*. Paris, Presses Universitaire de France, 1962.

FALABRETTI, Ericson. *A Pintura Como Paradigma da Percepção*. Dois Pontos, Curitiba – São Carlos, vol. 9, n. 1, p.201-226, abril, 2012.

FUJITA, Natália Giosa. *Estrutura e Realidade no Primeiro Merleau-Ponty*. Editora Phi, Campinas, 2018.

FURLAN, Reinaldo e BOCCHI, Josiane Cristina. *O Corpo Como Expressão e Linguagem em Merleau-Ponty*. Universidade de São Paulo - Ribeirão Preto, 2003. Estudos de Psicologia, 8(3), 445-450.

GUÉRIN, Michel. *O Que É Uma Obra?* São Paulo, Editora Paz e Terra, 1995. Tradução de Cláudia Schilling.

GOLDSCHMIDT, Victor. *Temps Physique et Temps Tragique Chez Aristote*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrain, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do Mundo*. São Paulo, Cosac-Naify, 2012. Tradução de Paulo Neves.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Editora Martins Fontes Editora Ltda, 1999. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

_____. *La Prose du Monde*. Paris, Éditions Gallimard, 1969.

_____. *La Structure du Comportement*. Paris, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Psychologie et Sociologie, Presse Universitaires de France, 1967.

_____. *O Visível e O Invisível*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2012. Tradução de José Armando Gianotti e Armando Moura d'Oliveira.

_____. *O Olho e O Espírito, seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo, Editora Cosac & Naify. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira.

_____. *Signos*. São Paulo, Editora Martins Fontes Editora Ltda, 1991. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira.

_____. *Sens et Non-Sens*. Paris, Les Éditions Nagel, 1966, 5^e édition. Collection: Pensées.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Merleau-Ponty Leitor dos Clássicos*. Curitiba – São Carlos, Dois Pontos, abril de 2012, vol. 9, n. 1, p.97-119.

DAMON, Luiz. *Ontologia e Artes em Merleau-Ponty*. Curitiba, UFPR, 2010.

LALLOT, Jean. *METAPHORA: le fonctionnement sémiotique de la métaphore selo Aristote. Cahier de Recherches Sur La Philosophie et Le Langage: la métaphore*. Grenoble, Université des Sciences Sociales de Grenoble, 1998.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo, Editora Perspectiva, terceira edição, 1996. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik.

LORAUX, Patrice. *Aristote Sans Question*. Grenoble, Revue EPOKHE, n° 1, Le Statut du Phénoménologique. Editions Jérôme Millon, 1990.

RICOUER, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo, Edições Loyola, 2000. Tradução de Dion Davi Macedo.

OLIVEIRA, Wanderley Cardoso. *Merleau-Ponty: A Possibilidade da Linguagem e A Linguagem da Filosofia*. São Paulo, Compêndio Merleau-Ponty, Editora LiberAts, Primeira Edição, 2016

ORLANDI, Luiz B.L. *A Voz do Intervalo*. São Paulo, Editora Ática, 1980.

- PERIUS, Cristiano. *O Trabalho Negativo: Na Linguagem e Ontologia em Saussure e Merleau-Ponty*. Marília, Trans/Form/Ação, v. 36, n. 3, p. 69-108, Set./Dez., 2013.
- PORCHAT, Oswaldo. *Ciência e Dialética em Aristóteles*. São Paulo, Fundação Editora Unesp, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, Série Debates, 2011.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As Origens do Pensamento Grego*. Rio de Janeiro, Difel, 2002. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca.
- _____. *Mito e Pensamento Entre Os Gregos*. São Paulo, Editora Paz e Terra, segunda edição, 2002. Tradução de Haiganuch Sarian.
- ZAGDOUM, Mary-Anne. *L'esthétique d'Aristote*. Paris, CNRS Éditions, 2011.
- ZINGANO, Mauro. *As Categorias de Aristóteles e a Doutrina dos Traços do Ser*. Curitiba – São Carlos, Revista Dois Pontos, Temas de Filosofia na Antiguidade, volume 10, número 2, 2013.