

“A lógica confusa de um sistema de expressão”: literatura e filosofia como dispositivos de visão segundo Merleau-Ponty

Mauro Carbone

Université de Lyon 3

Tradução:

Alex de Campos Moura

RESUMO

Todo o percurso do pensamento de Merleau-Ponty é atravessado – em alguns casos de maneira mais evidente do que em outros – por aquilo que proponho definir como uma ideia da literatura e da filosofia como dispositivos de visão, para usar uma expressão que nasceu – e não por acaso – no domínio dos estudos cinematográficos. Mais precisamente, gostaria de mostrar que Merleau-Ponty vê a literatura e a filosofia de seu tempo operarem como dispositivos de visão convergentes, visão esta que deve ser considerada, por sua vez, como uma prática corporal e não apenas ocular. Dito isso, deve-se sublinhar que tais dispositivos visuais convergentes têm a particularidade de funcionar com as palavras, e que Merleau-Ponty enfatiza sua eficácia diferenciada na expressão de seu tempo. Além disso, penso que a ideia implícita da filosofia como um dispositivo de visão operante por palavras “como toda a literatura” tem um lugar importante, mas por enquanto não suficientemente desenvolvido, no último período do pensamento de Merleau-Ponty. Mais ainda, gostaria de sublinhar que essa perspectiva é crucial também para o nosso tempo, embora considere que ela seja diferente daquela de Merleau-Ponty.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Conceito; Dispositivo de Visão; Tela; Expressão; Visibilidade.

ABSTRACT

The whole path of Merleau-Ponty’s thought is crossed – sometimes more evidently than others – by what I propose to qualify as the idea of literature and philosophy as visual apparatuses, to use an expression that was born – and not by chance – in the field of Film Studies. More precisely, I aim at asserting that Merleau-Ponty sees literature and philosophy working in his epoch as convergent apparatuses (dispositifs) of vision, in turn understood as a bodily and not merely ocular practice. Immediately after that, I should specify that such convergent visual apparatuses peculiarly function by words, and that Merleau-Ponty stresses their different efficiency in expressing his epoch. Moreover, I think that the implicit idea of philosophy as a visual apparatus working by words “like all literature” has a particularly relevant but so far not consequently developed place in in the last period of Merleau-Ponty’s thought. Also, I would like to stress that such a perspective is crucial in our own time too, even though I consider it to be different from Merleau-Ponty’s.

KEY WORDS

Cinema; Concept; Expression; Visibility; Visual apparatus.

I. As tarefas da literatura e da filosofia “na era do cinema”

Na importante primeira parte do texto “O Romance e a Metafísica”, ensaio publicado em 1945, assim como a *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty parece desenvolver aquilo que escreve ao final do *Prefácio* desta obra¹. Com efeito, ele explica uma vez mais que a “filosofia fenomenológica ou existencial” (Merleau-Ponty, 1996a, p. 36) “é a tomada de consciência de um movimento mais antigo que ela mesma, do qual revela o sentido e acelera a cadência” (*Ibid.*, p. 35). Sobre este assunto, Merleau-Ponty insiste no fato de que “desde o final do século XIX [...] se abriu uma nova dimensão de investigação” (*Ibid.*), que consiste em descrever “a metafísica no homem” (*Ibid.*, p. 36)², ou seja, a relação dos humanos consigo mesmos, com os outros, com as coisas e com o mundo, em uma época em que “não há mais uma natureza humana sobre a qual possamos nos apoiar” (*Ibid.*, p. 37)³. Nesta época, que Merleau-Ponty define como *moderna*, em sua opinião “a tarefa da literatura e aquela da filosofia não podem mais ser separadas” (*Ibid.*, p. 36). Com efeito, como ele explica, nesta época “a expressão filosófica assume as mesmas ambiguidades que a expressão literária, se o mundo é feito de tal maneira que não pode ser exprimido senão em ‘histórias’ e como que *apontado*” (*Ibid.*, p. 36-37, grifo meu), o que equivale a dizer, literalmente *feito para ver*.

Além disso, Merleau-Ponty sugere que essas tarefas são precisamente aquelas que aproximam igualmente a literatura e a filosofia do cinema. De fato, no texto da conferência intitulada “Cinema e Nova Psicologia”, que Merleau-Ponty proferiu em 13 de março de 1945 no Institut des Hautes Études Cinématographiques de Paris, ele afirma que o filme também “[faz] *ver* a ligação entre o sujeito e o mundo, o sujeito e os outros, ao invés de *explicá-la*” (*Ibid.*, p. 74).

Com base nisso, podemos então afirmar que Merleau-Ponty sugere que uma dinâmica particular está em operação na cultura ocidental desde o final do século XIX, tornando-a “moderna”. Essa dinâmica se encontraria entrelaçada a uma nova condição “metafísica” – na qual podemos ver aquilo que, em *O Olho e o Espírito*, será

¹ “Si la phénoménologie a été un mouvement avant d’être une doctrine ou un système, ce n’est ni hasard, ni imposture. Elle est laborieuse comme l’œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne – par le même genre d’attention et d’étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l’histoire à l’état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l’effort de la pensée moderne.” (Merleau-Ponty, 1992a, p. xvi).

² Esta expressão aparece duas vezes na página que examinamos (Merleau-Ponty, 1996a, p. 36) e outro ensaio da coleção recebe este título.

³ Ver também: “Le langage indirect et les voix du silence”: “l’expression désormais va de l’homme à l’homme à travers le monde commun qu’ils *vivent*, sans passer par le domaine anonyme des *sens* ou de la Nature” (Merleau-Ponty, 1960, p. 64).

definido como “uma mutação na relação do homem e do Ser” (Merleau-Ponty, 1964a, p. 63) – e uma nova relação com a Visibilidade⁴.

Além disso, é importante lembrar que, nos ensaios de *Sens e Non-Sens* que estamos examinando, Merleau-Ponty enfatiza não apenas a nova importância do visível em uma época que qualifica como “a era do cinema” (*Id.*, 1996a, p. 75), mas também a insuficiência da cultura conceitual tradicional – e da filosofia que se baseia sobre esta mesma cultura.

No conjunto do pensamento de Merleau-Ponty, é difícil encontrar uma formulação que sintetize melhor algumas das ideias que acabo de examinar do que a frase, tantas vezes citada, contida em uma das notas de trabalho – datada de novembro de 1960 – de seu livro *O Visível e o Invisível*: “a filosofia [...] não pode ser tomada total e ativa, posse intelectual” (*Id.*, 1964b, p. 313), declara, evocando aqui mais uma vez a insuficiência da tradicional caracterização conceitual da filosofia. Ao invés disso, acrescenta algumas linhas abaixo, “ela faz ver pelas palavras. Como toda literatura” (*Ibid.*).

Aqui, Merleau-Ponty propõe novamente a ideia que já havíamos encontrado em *Sens e Non-Sens*. Com efeito, por um lado, ele afirma que as *tarefas* da filosofia e da literatura em curso em sua época convergem. Por outro, afirma que essas tarefas consistem em nos fazer ver (pelas palavras) nossa relação com nós mesmos, com os outros, com as coisas e com o mundo.

Por consequência, podemos dizer que uma ideia desse gênero atravessa – em alguns casos de maneira mais evidente do que em outros – todo o percurso do pensamento merleau-pontyano. Para utilizar uma expressão que nasceu – e não por acaso – no campo dos estudos cinematográficos, pode-se dizer que ele viu a literatura e a filosofia de sua época operarem como *dispositivos* de visão convergentes, visão esta que deve ser considerada como uma prática *corporal* e não apenas *ocular*⁵. Mais ainda, cabe de imediato especificar que esses dispositivos visuais convergentes têm a

⁴ O leitor me permitirá recordar que a proposta de caracterizar a noção de *carne* do último Merleau-Ponty como “Visibilidade” é a base do meu livro: *La chair des images Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*.

⁵ No domínio da teoria do cinema, a utilização do termo “dispositivo” é introduzida na década de 1970, com o objetivo de definir a especificidade do cinema em uma época em que a sétima arte era ameaçada por outras mídias, como a televisão e o vídeo. Sobre este assunto, ver Baudry, 1970 e 1975. Com o mesmo objetivo, mesmo que em um contexto histórico diferente, Raymond Bellour tipicamente definiu o dispositivo cinematográfico desta forma: “La projection vécue d’un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d’une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d’une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d’être appelé ‘cinéma’” (Bellour, 2012, p. 14). Sobre essa base e de modo mais geral, um dispositivo de visão deve ser entendido como uma coleção de elementos materiais e de práticas culturais que permitem uma experiência particular da própria visão. Essencialmente, tal experiência é assegurada pelos gêneros particulares e pelo posicionamento mútuo de três elementos: a superfície que mostra as imagens; o espaço e as condições em que se encontra(m) o(s) espectador(es); a fonte de luz.

particularidade de funcionar por palavras, e que Merleau-Ponty enfatiza sua eficácia diferenciada na expressão de seu tempo⁶.

Além disso, gostaria de salientar que essa perspectiva é crucial também em nosso tempo, mesmo considerando-a diferente da de Merleau-Ponty. Com efeito, penso que nossa época e a de Merleau-Ponty são ambas caracterizadas por uma tensão entre a importância crescente das imagens e a centralidade tradicional do conceito em nossa cultura.

Não há dúvida de que a ideia da literatura e da filosofia como dispositivos de visão torna-se evidente novamente no último período da reflexão merleau-pontyana. Nesta fase – como nas linhas conclusivas do “Prefácio” da *Fenomenologia da Percepção*, mas também em alguns cursos ministrados no Collège de France na primeira metade da década de 1950 – Marcel Proust e Paul Valéry estão entre os escritores aos quais ele continua a fazer referência. Com efeito, Merleau-Ponty previa lhes dedicar uma parte de “A ontologia cartesiana e a ontologia de hoje”, um dos dois cursos interrompidos por sua morte súbita.

Nesse curso, quando resume as razões de seu interesse particular por tais exemplos literários, Merleau-Ponty emprega justamente a ideia da literatura considerada como um dispositivo de visão. Mais precisamente, em meu livro *Proust e as ideias sensíveis*, propus caracterizar essa ideia principalmente através da palavra *voyance*⁷, que ele toma emprestada de *Lettre du voyant* de Arthur Rimbaud e que ele define como “o que nos torna presente o que está ausente” (Merleau-Ponty, 1964a, p. 41) por uma referência mútua da percepção visual e do imaginário. Por outro lado, é importante lembrar que essa ideia “quer dizer efetuar um trabalho de palavras” (Waldenfels, 1999, p. 57), como afirma Bernhard Waldenfels. Me concentrarei sobre este ponto mais adiante.

Como na primeira parte do ensaio “O Romance e a Metafísica”, o último Merleau-Ponty religa a ideia da literatura e da filosofia, compreendidas como dispositivos de visão convergentes, com a crise do pensamento conceitual que ele reconhece em seu tempo. Mais precisamente, no curso que examinamos agora, ele relaciona a configuração da literatura que descreve com aquilo que, no título deste curso, chama de “ontologia de hoje”.

Por outro lado, neste curso ele aponta o início desta configuração particular da literatura mais cedo do que havia proposto anteriormente. Com efeito, sabemos que

⁶ No início de seu curso no Collège de France intitulado “L’Ontologie cartésienne et l’ontologie d’aujourd’hui” (1960-1961), sobre o qual me concentrarei mais adiante, Merleau-Ponty coloca em evidência um “retard de la philosophie officielle”, (Merleau-Ponty, 1996b, p. 163).

⁷ Ver Carbone, 2008, sobretudo p. 37 *sq.*

na primeira seção do ensaio “O Romance e a Metafísica”, ele o faz remontar ao final do século XIX. Já no resumo de seu curso de 1953, intitulado “Pesquisas sobre o uso literário da linguagem” e centrado em Valéry e Stendhal, ele corrige essa periodização afirmando que “há cem anos, os escritores estão mais conscientes daquilo que há de singular e mesmo de problemático em seu empreendimento” (Merleau-Ponty, 1982, p. 22-23, grifo meu), ao fazer surgir o que Merleau-Ponty qualifica, nas notas preparatórias deste mesmo curso, como “problema *moderno* em sua forma explícita” (*Id.*, 2013, p. 69, grifo meu). Corrigindo então esta periodização, no curso sobre “A Ontologia cartesiana e ontologia de hoje”, ele escreve: “Talvez, mudança da relação com o ser no escritor desde o romantismo” (*Id.*, 1996b, p. 187).

No entanto, a despeito dessa mudança de periodização, neste último curso Merleau-Ponty parece desenvolver aquilo que havia escrito na primeira parte do ensaio “O Romance e a Metafísica”, sugerindo a ideia de um tipo de ontologia histórica (ou, segundo sua linguagem precedente, uma “metafísica”) da Visibilidade, que liga intimamente *o que* é considerado visível ou invisível em uma determinada época com o *como* eles se tornam, respectivamente, visível e invisível, ou seja, como diferentes domínios culturais, compreendidos como dispositivos de visão, operam nesta época para nos fornecer um visível e um invisível. Com efeito, se ele escreve que, a partir do romantismo, “um novo nó entre o escritor e o visível e aquilo que há a dizer” (*Ibid.*, p. 190) toma forma, isso significa, segundo ele, que outro nó estava anteriormente em ação. É exatamente o que a parte dedicada à “ontologia cartesiana” deste curso sugere desde o início: “Descartes [está] consciente de que é uma novidade falar de [a] visão do espírito” (*Ibid.*, p. 228).

Mais ainda, é na perspectiva da novidade histórica que pôde ser aberta pelo romantismo que Merleau-Ponty interpreta as obras dos escritores citados acima – começando por Proust e seguindo adiante – como uma “inversão das relações do visível e do invisível, da carne e do espírito.” (*Ibid.*, p. 392) Com efeito, a seção do curso que ele lhes dedica é intitulada: “A filosofia do visível e a literatura” (*Ibid.*, p. 161), e uma subseção dela é “O visível e o invisível: Proust” (*Ibid.*, p. 191). Nesta subseção, antes de tudo, Merleau-Ponty comenta as páginas do primeiro tomo de *La Recherche* em que Swann, o protagonista do volume, ouve uma vez mais – durante uma noite na casa da marquesa de Saint-Euverte – a “pequena frase” da *Sonata* de Vinteuil, que havia sido o “hino” de sua história de amor com Odette.

II. As “ideias de ‘superfície obscura’”

Em paralelo, Merleau-Ponty havia redigido um comentário sobre o mesmo episódio proustiano nas últimas páginas de seu livro inacabado *O Visível e o Invisível*. Neste comentário, que é menos desenvolvido que aquele contido nas notas preparatórias

do curso “A Ontologia cartesiana e a ontologia de hoje”, ele faz referência às essências descritas por Proust como às ideias “sensíveis” (Merleau-Ponty, 1964b, p. 196). Esta expressão destaca com força porque Merleau-Ponty abre seu comentário em *O Visível e o Invisível* escrevendo que “tocamos aqui no ponto mais difícil” (*Ibid.*, p. 193). Com efeito, a expressão “ideias sensíveis” designa algo que é literalmente *impensável* para a tradição do pensamento ocidental, uma vez que, a partir de Platão, tal tradição sempre tendeu – e isso não se encerrou – a pensar segundo a separação e a oposição do sensível e das ideias. Com efeito, elas nascem precisamente graças ao nosso encontro com o próprio sensível – como, para Swann, uma “ideia” (*Id.*, 1996b, p. 191) particular do amor nasce escutando a “pequena frase” da *Sonata* de Vinteuil. Assim, nas páginas em que Proust descreve essa experiência de Swann, Merleau-Ponty enfatiza agora o esboço de uma concepção das ideias que inverteria aquela do platonismo. Esta é a razão pela qual ele escreve explicitamente: “Dissemos platonismo, mas essas ideias são sem sol inteligível, e aparentadas à luz visível.” (*Ibid.*, p. 194)

Em outras palavras – isto é, nos termos do comentário paralelo destas páginas de Proust, que Merleau-Ponty esboçou em *O Visível e O Invisível* – as ideias sensíveis (as “ideias musicais”, assim como as ideias literárias, e também “as noções de *luz, som, relevo*, voluptuosidade física, que são as ricos posses nas quais *se diversifica e se adorna o nosso domínio interior*”⁸), assim como as “ideias da inteligência”, são dotadas de uma lógica rigorosa⁹, e também elas visam “a exploração de um invisível” (Merleau-Ponty, 1964b, p. 193). Entretanto, agora ele sublinha claramente que, estando “*veladas pelas trevas*” (*Id.*, 1996b, p. 191), contrariamente às “ideias da inteligência”, elas “não se deixam [...] desprender das aparências sensíveis e se erigem em segunda positividade” (*Id.*, 1964b, p. 196). É por isso que, agora, Merleau-Ponty enfatiza igualmente que Proust as qualifica como “*noção sem equivalentes*”. Com efeito, sua aparência sensível é – como Proust explica e Merleau-Ponty sublinha – uma espécie de “superfície obscura” apresentada “ao olho da razão”.

Portanto, como Merleau-Ponty resume em suas notas de curso, “há 1) *intuitus mentis*, ideias da inteligência e 2) ideias de ‘superfície obscura’ aparentadas a noções do sensível, *especialmente luz*” (*Id.*, 1996b, p. 194).

Penso, então, que reunimos agora os principais elementos do *dispositivo de visão* que Merleau-Ponty vê operar nas páginas de Proust a fim de “nos fazer ver por palavras” nossa relação com nós mesmos, com os outros, com as coisas e com o

⁸ Esta passagem é citada em *O Visível e o Invisível* e nas notas de curso sobre “L’Ontologie cartésienne et l’ontologie d’aujourd’hui”. Os itálicos de Merleau-Ponty, que reporto aqui, são encontrados apenas na segunda versão.

⁹ “Jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l’évidence des réponses” (Proust, 1988a, p. 346).

mundo, mais do que possuí-la intelectualmente. Examinemos mais de perto esses elementos.

Como já vimos, a respeito da fonte de luz Merleau-Ponty destaca que no curso dessas páginas Proust descreve os efeitos produzidos sobre o visível por uma “luz visível” (*Ibid.*) – e não por uma luz intelectual. Com efeito, Proust evoca “*a luz da lâmpada que acendemos diante dos objetos metamorfoseados de nosso quarto, de onde se ocultam apenas pela lembrança da obscuridade*” (*Ibid.*, p. 192, itálicos de Merleau-Ponty).

Por outro lado, temos o que Proust chama de “superfície obscura”, cujas características são de particular interesse para Merleau-Ponty. Na verdade, por sua vez, ele sempre se interessou por esse tipo de superfícies, a saber, superfícies cuja opacidade não é mais compreendida como redutora ou dissimuladora da pura luz da verdade. Precisamente por essa razão, essas são superfícies que não devem mais ser superadas, removidas ou mesmo transpassadas, ao contrário do que a tradição dominante da metafísica ocidental sempre pretendeu. É o típico caso da “filigrana”, que Merleau-Ponty evoca em uma nota de *A Prosa do Mundo*¹⁰ para dizer que “é essencial [...] à verdade não ser jamais possuída, mas apenas transparente através da lógica confusa de um sistema de expressão” (*Id.*, 1992, p. 52-53). Com efeito, como é testemunhado também pelo nascimento do cinema, a opacidade dessas superfícies, em vez de impedir a visão, pode antes *nos fazer ver* as imagens em que a verdade é manifestada em sua “ambiguidade” (*Zweideutigkeit*)¹¹ constitutiva, lembrando-nos que a luz e a sombra – tradicionalmente opostas em nossa cultura – não podem ser simplesmente separadas. É por isso que Merleau-Ponty sempre viu, na mudança de estatuto dessas superfícies de *mediação*, um sintoma importante das mudanças em curso no seu tempo.

Desse ponto de vista, não posso ver, nas últimas pesquisas de Merleau-Ponty, senão os fragmentos de uma reflexão ontológica sobre a *mediação* entendida como aquilo que *nos faz ver* e, de modo mais geral, comunicar. Em outras palavras: uma reflexão ontológica sobre a carne compreendida como Visibilidade sinestésica.

Mas, uma análise cuidadosa dos fragmentos da última reflexão ontológica merleau-pontyana sobre a carne entendida como Visibilidade permite compreender que essa reflexão deixa não especificados certos aspectos fundamentais da reabilitação da superfície opaca enquanto superfície de *mostração*. Examinemos, então, mais de perto como Merleau-Ponty caracteriza a “superfície obscura” de Proust, considerada

¹⁰ Ver Merleau-Ponty, 1992, p. 53, nota*.

¹¹ “Le vrai est de soi zweideutig [...]. La Vieldeutigkeit n’est pas ombre à éliminer de la vraie lumière” (Merleau-Ponty, 1996b, p. 305). Ver *Ibid.*, p. 269 seq.: “Philosophie et non-philosophie depuis Hegel”.

precisamente como uma superfície de *mostração*, em seu comentário interrompido sobre *La Recherche* que fecha o quarto capítulo de *O Visível e o Invisível*.

III. Nos fazer ver por palavras: através de um véu ou sobre uma tela?

Antes de tudo, é necessário lembrar que o caso que estamos examinando diz respeito a uma “superfície obscura” composta de palavras¹². No capítulo de *O Visível e o Invisível* que antecede aquele em que comenta as páginas de Proust, Merleau-Ponty se pergunta precisamente qual gênero de linguagem poderia ser capaz de expressar nossas relações com nós mesmos, com os outros, com as coisas e com o mundo. Evidentemente, ele se concentra particularmente na linguagem filosófica. No entanto, ao evocar também o “tráfego oculto da metáfora” (Merleau-Ponty, 1964b, p. 164) referente a tal linguagem, ele a caracteriza de forma que não difere fundamentalmente daquela da linguagem literária. Nesse sentido, é importante notar que Merleau-Ponty usa *termos visuais* para diferenciar essa linguagem daquela que a filosofia tradicionalmente pretendeu usar. Com efeito, segundo ele, esta depende do “sentido *manifesto* de cada palavra e de cada imagem” (uma definição na qual podemos reencontrar facilmente a caracterização tradicional do conceito), enquanto a primeira conta com “o tráfego oculto da metáfora.” (*Ibid.*, grifo meu)

Na verdade, como explica Merleau-Ponty, a linguagem literária não pretende *desaparecer* a fim de nos fazer ver as relações que estão em operação em nossa experiência. Ao contrário, é precisamente pelo fato de *não desaparecer* que ela pode nos fazer vê-las. Portanto, ela não compõe um tipo de superfície que impediria a visão, como uma “tela” – Merleau-Ponty usa precisamente essa palavra (ver *Ibid.*) – deveria fazer de acordo com a tradição. Em suma, podemos dizer que *é se mostrando a nós que a linguagem literária nos faz ver o que a excede*.

Esses são os elementos principais que podemos reter do penúltimo capítulo de *O Visível e o Invisível* para melhor compreender a caracterização que Merleau-Ponty faz da “superfície obscura” nas últimas páginas do último capítulo deste livro inacabado.

Merleau-Ponty se refere aqui à função dessa “superfície obscura”, usando alternadamente os termos *tela* e *véu*. Na verdade, falando da ideia sensível, ele escreve

¹² É inevitável, mas também muito importante, lembrar que também Walter Benjamin compara a obra de Proust a uma espécie de “superfície obscura” feita de palavras: a superfície de uma “tapeçaria” sobre a qual a escrita tece a memória involuntária e o esquecimento (cf. Benjamin, 2000, p. 135). Em outras palavras, para Walter Benjamin, como para Merleau-Ponty, é impossível pensar a obra de Proust como articulada em duas fases distintas, ou seja, *antes lembrar e depois escrever*. Com efeito, essas duas experiências – a lembrança e a escrita – estão reciprocamente emaranhadas, como os fios de uma tapeçaria. Nesse sentido, não posso deixar de discordar de Andrew Benjamin, que considera o “reconhecimento” como “preliminar” em relação ao “ato intermediário de escrever” e funda sobre essa opinião suas observações críticas sobre meu livro *Proust et les idées sensibles* em seu artigo “Writing on Proust Today: Notes on Mauro Carbone’s ‘An Unprecedented Deformation’”, particularmente p. 429 para as expressões citadas.

que não podemos “*vê-la sem véus*” (*Ibid.*, p. 194). E, no entanto, algumas linhas antes, ele afirmava que “*não há visão sem tela*” (*Ibid.*). Por um lado, portanto, ele usa o termo “tela” de uma maneira completamente diferente da concepção de superfície que oculta que havíamos encontrado acima. Por outro lado, e isso é bem mais importante, ele assimila as funções de *mostração* da “tela” e do “véu” sem caracterizá-los respectivamente como uma superfície *totalmente* opaca e uma superfície *parcialmente* opaca. Ora, é precisamente essa caracterização que determina seu posicionamento em relação à fonte de luz que projeta as imagens que aparecem nas próprias superfícies, bem como em relação ao espectador. Com efeito, uma superfície parcialmente opaca, como um véu, é normalmente situada *entre* o espectador e a fonte de luz, que, por consequência, é posta *atrás* da superfície com relação ao espectador. Enquanto no caso de uma superfície completamente opaca – isto é, uma tela – é o espectador que se encontra *entre* a fonte de luz e a superfície – e nada está ou deve estar *atrás* da própria superfície.

No entanto, lemos Merleau-Ponty assimilar a “tela” e o “véu”. É por isso que, na mesma página, ele pode escrever, novamente sem qualquer diferenciação, que um espectador pode contemplar as ideias sensíveis “em transparência *atrás* do sensível ou *em* seu coração” (*Ibid.*, grifo meu)¹³. E na página seguinte ele insiste sobre o fato de que “elas estão aí, *atrás* dos sons ou *entre* eles, *atrás* das luzes ou *entre* elas” (Merleau-Ponty, 1964b, p. 195).

Além disso, o primeiro elemento não especificado produz um segundo, uma vez que impede a distinção entre as funções de *mostração* respectivas do véu e da tela em um sentido histórico. Daí a pergunta: como operava efetivamente esse dispositivo de visão, que, segundo Merleau-Ponty, possibilitava, em sua época, *fazer ver*? Operava como uma tela, como o cinema revelou, ou, mais tradicionalmente, como um véu? E o que dizer do nosso tempo? O dispositivo de visão contemplado por Merleau-Ponty ainda opera da mesma forma na época da “revolução digital”? E, mais especificamente, opera ainda da mesma maneira no que diz respeito às *palavras*? Ou melhor, seu funcionamento atual está contribuindo para diminuir a importância social e cultural da escrita para um público, importância essa que consiste exatamente em “nos fazer ver por palavras”? E se este for o caso, o que isso provoca em

¹³ Deve-se notar que Merleau-Ponty utiliza aqui o termo transparência sem qualquer implicação crítica (assim como, por exemplo, na passagem de *A Prosa do Mundo* à qual minha nota de rodapé n. 100 faz referência mais acima, e também em *O Visível e o Invisível*, p. 136), com base no significado etimológico latino do mesmo termo, que é de “aparecer através” de um médium. Como consequência, não podemos pensar que Merleau-Ponty esteja criticando a noção de “transparência” enquanto tal. Antes, podemos considerar que Merleau-Ponty está criticando “toda ideologia da transparência”, como constata Emmanuel Alloa (ver Alloa, 2008, p. 16) compreendendo essa ideologia como a promessa do “retorno ao imediato, à coincidência” (Merleau-Ponty, 1964b, p. 160), ou seja, uma ideologia da im-mediatidade no sentido da abolição de todo médium possível.

nossas maneiras de perceber, desejar, imaginar e pensar sobre nossa relação com nós mesmos, com as coisas e com o mundo?

Para uma ontologia da Visibilidade como a de Merleau-Ponty – que parece ter estado cada vez mais atenta ao estudo das mutações históricas desta mesma Visibilidade –, deixar os elementos que acabamos de referir não especificados é continuar a manter seu projeto inacabado. Por outro lado, as questões que acabo de levantar mostram a importância de desenvolver esse projeto na escala de nosso presente.

De forma mais geral, mas também mais radical, sobre o pensamento de Merleau-Ponty, gostaria de sugerir que, apesar de seu interesse constante pelo cinema compreendido como sintoma de uma novidade que marcou época na história ontológica da Visibilidade, o dispositivo de visão que continua sendo o modelo visual dominante em sua forma de pensar é o véu, mais que a tela cinematográfica.

Por sua vez, o véu tem uma história extremamente longa e rica que atravessa a cultura humana, pelo menos desde o Tabernáculo judaico – que é descrito meticulosamente na Bíblia – ou a estátua egípcia da deusa Ísis. Merleau-Ponty não leva em conta essa história e suas importantes variações, mas sua atitude filosófica rejeita seguramente a ideia do véu como superfície metafísica que deve ser *superada* (como sugere precisamente o termo *metafísica*), assim como rejeita a ideia do véu como superfície *a atravessar pelo olhar*, como se tratasse de uma janela aberta (o que sugere, por sua vez, o termo *perspectiva*). A concepção merleau-pontyana do véu parece aproximar-se da de Nietzsche, a quem cita em “Filosofia e não filosofia desde Hegel”, a saber, o segundo de seus dois últimos cursos: “Não cremos mais que a verdade permaneça verdade se lhe retiramos seu véu” (Merleau-Ponty, 1996b, p. 277)¹⁴. No entanto, isso não impede Merleau-Ponty de ainda pensar no véu como uma superfície que se refere ao que está “atrás”. Com efeito, mesmo no comentário às páginas de Proust em suas notas de curso, ele insiste em sublinhar que a ideia sensível “se torna quase visível, mas significa além” (*Ibid.*, p. 194) e ainda que “a ideia [...] não é *o que* vemos, mas atrás” (*Ibid.*, p. 196). O fato de pensar segundo esse modelo visual é justamente o que impede a posição de Merleau-Ponty de ser totalmente anti-metafísica. Ou, ao menos, é isso que a faz pertencer seguramente a uma época diferente da nossa.

De maneira mais geral, o que vimos até agora é que ele não se ocupa extensamente das características particulares do dispositivo de visão a que se refere. Sua exigência fundamental é, por um lado, nos convencer de que um médium é, em todo o caso, necessário para tornar possível qualquer tipo de expressão (mesmo que

¹⁴ Merleau-Ponty traduz com suas próprias palavras o texto da edição alemã. Cf. Nietzsche, 1950, p. 15: “Nous ne croyons plus que la vérité reste vérité sans ses voiles”.

ele não garanta seu sucesso). Por outro lado, ele pretende mostrar que tal expressão não pode ser reduzida ao que o médium transmite diretamente. Em suma, Merleau-Ponty quer afirmar a necessidade da mediação compreendida como um *poder ambíguo de mostrar e ocultar*, quer dizer, o poder de nos fazer “ver” de uma maneira direta, indireta, metafórica e mesmo negativa¹⁵, pouco importa quem a exerça, seja um corpo, um véu, uma tela, uma filigrana ou uma passagem literária. É também para satisfazer a necessidade de afirmar tal poder, sem ignorar a necessidade de dar conta das inevitáveis diferenciações históricas e culturais que ele pode assumir, que propus em outro lugar falar em “arqui-tela”¹⁶. Esta noção deve ser compreendida como compreenderíamos um tema (musical) – ou, segundo a significação grega do termo *arché*, como um “princípio” – que em todo caso, longe de se dar *no início*, não cessa de se configurar e reconfigurar com e através suas variações pré-históricas e históricas. Desse modo, caso a caso, ele articulará de diferentes maneiras seu caráter de superfície que tanto mostra quanto oculta, como um princípio transhistórico de visibilização e invisibilização, que pode finalmente dar conta também da “inversão das relações do visível e do invisível” que nós lemos Merleau-Ponty encontrar em curso na ontologia de seu “hoje”.

Referências bibliográficas

- Alloa, E. (2008). *La résistance du sensible, Merleau-Ponty critique de la transparence*. Prefácio de R. Barbaras. Paris: Kimé.
- Baudry, J.-L. (1970). “Effets idéologiques produits par l’appareil de base”, *Cinématique*, n. 7-8.
- _____. (1975). “Le dispositif : approche métapsychologique de l’impression de réalité”, *Communication*, n. 23, p. 56-72.
- Bellour, R. (2012). *La querelle des dispositifs*. Paris: P.O.L..
- Benjamin, A. (2000). “L’image proustienne” [1929]. In: *Œuvres II*, traduit par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch. Paris: Gallimard.
- _____. (2014). “Writing on Proust Today: Notes on Mauro Carbone’s ‘An Unprecedented Deformation’”, *Research in Phenomenology*, n. 44, p. 421-431.
- Carbone, M. (2008). *Proust et les idées sensibles*. Paris: Vrin.

¹⁵ Isso ocorre quando, ocultando o visível, nós acabamos por evocá-lo.

¹⁶ Ver o capítulo “Délimiter pour excéder. Le thème de l’archi-écran’ qui se fonde avec ses variations” de meu livro *Philosophie-écrans : du cinéma à la révolution numérique*, assim como sua tradução para português em *Ver segundo o quadro, ver segundo as telas*.

- _____. (2011). *La chair des images Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*. Paris: Vrin.
- _____. (2016). *Philosophie-écrans: du cinéma à la révolution numérique*. Paris: Vrin.
- _____. *Ver segundo o quadro, ver segundo as telas*. Editora da Universidade de Caxias do Sul, em impressão.
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris: Gallimard.
- _____. (1964a). *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- _____. (1964b). *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.
- _____. (1982). *Résumés de cours. Collège de France (1952-1960)*. Paris: Gallimard.
- _____. (1992a). *Phénoménologie de la perception* [1945]. Paris: Gallimard.
- _____. (1992b). *La prose du monde* [1969]. Paris: Gallimard.
- _____. (1996a). *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard.
- _____. (1996b). *Notes de cours au Collège de France (1958-1959/1960-1961)*. Paris: Gallimard.
- _____. (2013). *Recherches sur l'usage littéraire du langage*. Genève: Métispresses.
- Nietzsche, F. (1950). *Die fröhliche Wissenschaft* [1887]. In: G. Colli, M. Montinari (éds.), *Nietzsche Werke: Kritische Gesamtausgabe*, part 5, v. 2, Berlin, Walter de Gruyter, 1973; *Le Gai Savoir*. Trad. A. Vialatte. Paris: Gallimard.
- Proust, M. (1988a). *À la Recherche du Temps Perdu*, vol. I *Du côté de chez Swann*. A. Compagnon (éd.). Paris : Gallimard, “Folio Classique”.
- _____. (1988b). *À la Recherche du Temps Perdu*, vol. II *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*. P.-L. Rey (éd.). Paris : Gallimard, “Folio Classique”.
- _____. (1990). *À la Recherche du Temps Perdu*, vol. VII *Le Temps Retrouvé*. P.-E. Robert (éd.). Paris: Gallimard, “Folio Classique”.
- _____. (1994). *À la Recherche du Temps Perdu*, vol. III *Le Côté de Guermantes*. T. Laget et B. G. Rogers (éds.). Paris: Gallimard, “Folio Classique”.
- Waldenfels, B. (1999). “Faire voir par les mots. Merleau-Ponty et le tournant linguistique”, *Chiasmi international*, n. 1, p. 57-62.