

Fenomenologia e linguagem: Cabral, Merleau-Ponty, Cézanne

Luiz Cláudio Luciano França Gonçalves*

RESUMO

Este artigo propõe o exame de algumas características da índole estética de João Cabral de Melo Neto, a partir das reflexões de Merleau-Ponty sobre a arte pictórica, em especial sobre Cézanne. O estudo contempla as relações intertextuais envolvidas pela ductilidade da linguagem artística da modernidade e, problematizando limites e fronteiras entre literatura, pintura e filosofia, discute a contribuição da leitura fenomenológica num regime de crítica literária.

Palavras-chave: Fenomenologia. Representação. Olhar. Pintura.

Eles faziam quadros, e nós
tentamos um pedaço da natureza
(CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, 1975, p.305)

Introdução

A declaração acima de Cézanne a Émile Bernard, recuperada por Merleau-Ponty em seu ensaio **A dúvida de Cézanne** (MERLEAU-PONTY, 1975), talvez pudesse, sem prejuízo aparente da expressão “natureza”, ser creditada a grande parte dos pintores da modernidade. Justificar essa afirmação consiste em tomar a sentença de Cézanne em pelo menos dois momentos lógicos convergentes, portas de entrada deste estudo.

Em primeiro lugar, ao assinalar seu esforço de distanciamento em relação ao regime clássico de criação pictórica (“eles faziam”, e “nós tentamos”), Cézanne coloca em questão seu próprio fazer artístico, expondo sua própria dúvida: ao recusar a simples escolha entre, grosso modo, “pensamento” e “sensação”, seria ele, Cézanne, ainda um “pintor”? (MERLEAU-PONTY, 1975a, p. 306). De outro modo: seria Cézanne ainda um “artista”, em sentido lato, mesmo propondo caminhos imprevistos para o perspectivismo, modelo que desde o Renascimento parecia se confundir com a própria arte da pintura? De fato, o que aqui está em

* Faculdades Integradas Pitágoras. Brasil.

questão é o teor de um regime estético amplamente adotado pela modernidade, cuja marca crítica e autorreferencial discute internamente a própria representação fundada na perspectiva, na medida em que dela se distancia.

Num segundo momento, liberando (tornando ambíguo) o comércio entre “arte” e “natureza”, a declaração de Cézanne exorbita, e parece se aplicar não apenas ao autor da dúvida, mas a toda uma classe de pintores que (se) formará (sob) a chancela da modernidade. De fato, para Cézanne, “a linha divisória não está entre ‘os sentidos’ e a ‘inteligência’, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências”. (MERLEAU-PONTY, 1975a, p. 306 – destaques do autor). Antes mesmo de suscitar uma consequente discussão de ordem ontológica, o alcance da reflexão de Cézanne sobre a pintura de seu tempo guarda um notável parentesco com a visão fenomenológica da arte, frente que já se anunciava pela Europa na segunda metade do século XIX.

Responder à “dúvida de Cézanne” corresponderia, assim, a uma empresa crítica. Ou a uma tentativa de demarcar um território de leitura do próprio sentido da moderna arte plástica, não apenas como era compreendida pela fenomenologia de Merleau-Ponty, mas também como hoje buscamos compreendê-la, pelo registro histórico-estético de suas múltiplas vanguardas. É precisamente nesse ponto que se intensifica o diálogo entre pintura e literatura.

Merleau-Ponty, ao recuperar a dúvida de Cézanne, dela se apropria e dilata o seu alcance. Um de seus propósitos parece ser o de colocar em questão a transcendência de um *sentido* supostamente subjacente ao fenômeno da arte – em especial a pintura e a literatura –, destacando o caráter paradoxal que se deixa entrever na (pela) linguagem, ao mesmo tempo autônoma, eloquente e muda, algo como o “pesar de não ser tudo” que acompanha toda criação, processo deceptivo que faz com que a obra tenha diante de si “quase toda a sua vida.” (MERLEAU-PONTY, 1975c, p. 301). A fenomenologia ajudaria, assim, a detectar uma vocação de base da arte moderna: o retorno àquela “ordem espontânea das coisas percebidas”.

A crítica fenomenológica de Merleau-Ponty nasce em plena modernidade, parece legitimá-la e dela se nutre. Seu pensamento sobre as artes ecoa em diversos momentos de sua obra, desde a **Phénoménologie de la perception** (1945), trabalho de doutoramento. Além de **L’œil et l’esprit** (1963), vale lembrar o já mencionado **Le doute de Cézanne**, publicado em **Sens et non-sens** (1965), e ainda o ensaio **Sur la phénoménologie du langage**, que integra a obra **Signes** (1960). Mas é o texto **Le langage indirect et les voix du silence**, igualmente publicado na obra **Signes**, que se torna aqui mais presente, tendo em vista a importância de algumas

questões ali propostas pelo autor, cuja essência pretendo sucintamente recuperar.

Pelo exame fenomenológico das linguagens pictórica e literária, Merleau-Ponty pretende, em **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**, delimitar alguns dos problemas inevitáveis por ocasião de um paralelo entre as artes pictóricas e a literatura, sobretudo em âmbito moderno. A presença das reflexões do autor francês revestem internamente o tema com uma certa propedêutica da relação entre as texturas literária e pictórica, baseada no estudo da linguagem, suas interseções, desvios e articulações. É igualmente notável que a contribuição desse autor para a crítica literária tenha sido mesmo reconhecida por alguns autores brasileiros – entre os quais Luiz Costa Lima, José Guilherme Merquior e Benedito Nunes –, tendo em vista sua (não acidental) paridade com o fazer artístico da modernidade brasileira, sobretudo da poesia de caráter construtivista.

Assim, com o propósito de estabelecer um diálogo entre a pesquisa de **A linguagem indireta e as vozes do silêncio** e uma obra literária brasileira – sem negligenciar a presença da arte pictórica, tida aqui como relevante contraponto – este artigo propõe um exame inicial de alguns momentos da obra de João Cabral de Melo Neto, produção das mais representativas dentro do recorte antológico proposto.

Linguagem indireta

Lembrando Saussure, Merleau-ponty entende a *interseção* como sentido último da linguagem: cada signo lingüístico marcaria um desvio semântico entre si mesmo e os demais, pefazendo uma “articulação lateral” que funda o processo comunicativo. (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 331). É essencial à literatura – instância final do trabalho da linguagem que nasce pela *parole* – dar-se, de início, em regime de descentramento, como “uma linha que se acrescenta a uma figura”: pela interseção nasce uma abertura, um caminho para novas relações semânticas, pelo que a linguagem se revela como inteira *mostração*, como “isto”. (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 334).

Em 1950, João Cabral publica em Barcelona seu conhecido **Joan Miró**, ensaio crítico ilustrado pelo próprio pintor catalão. Ali, ao examinar a importância da linha na obra de Miró, diz Cabral:

Nesta composição, a linha não é um elemento perigoso como se dá com a composição tradicional, onde ela, se não está dominada, é um elemento dissociador. Nesta composição, a linha é a mola. É não somente o que contemplar, mas a indicação, o guia, a norma

da contemplação. Ela vos toma pela mão, tão poderosamente, que transforma em circulação o que era fixação; em tempo, o que era instantâneo. (MELO NETO, 1999, p. 703).

Recuperar a citação cabralina representa aqui mais do que tentar reduzir as eventuais distâncias entre a literatura e a pintura, duas artes de resto há muito aparentadas, como sabia bem o próprio poeta. Significa antes propor uma primeira entrada no território da visão cabralina da obra de arte e de sua localização em um processo comunicativo, questão reconhecidamente valiosa para o poeta pernambucano e, ao mesmo tempo, um dos temas mais importantes da obra de Merleau-Ponty. De fato, uma das principais orientações desse processo comunicativo parece tomar como base uma certa fenomenologia. A linha de Miró excita o movimento pictórico, e ilustra assim um certo dinamismo auto-referenciado, um dos fundamentos do regime moderno da pintura. É Merleau-Ponty quem diz que, para que uma obra de arte satisfaça o espírito, “é mister que seja diferente da existência arrefecida, que seja, como diz Gaston Bachelard, ‘superexistência’”. (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 345 – destaque do autor). Ou seja, é mister que se furte da tarefa de representar o movimento, para “fazê-lo”, fazer dele a própria obra: tomar, numa única dimensão, o movimento que se desvela no emblema da obra e o próprio gesto do autor, sua linguagem viva, seu “rastro nervoso”, que só “aponta” peremptória e verdadeiramente quando se recusa a “dizer”.

Segundo Merleau-Ponty, o “prodígio da linguagem” consiste em sugerir “a própria decifração”, expor seu próprio movimento, sua própria gesticulação. Nesse sentido, é feita de “signos diacríticos”, que superam a positividade do mecanismo da denotação. (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 331). O prodígio da linguagem é, pois, sua “verdade” (termo que deve aqui ser amortecido em sua carga semântica usual), seu tratamento poético, (des)proporção entre o dito e o silenciado, que prescinde de uma gênese semântica cristalizada. Seu ser se dá em regime de autonomia, enquanto presença, fazer e desfazer de si mesma em seu movimento interno, algo como o “faz-refaz” que João Cabral encontra, por exemplo, na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, disposição que o poeta pernambucano credita também ao seu próprio ofício. Ouçamos, a propósito, o poema cabralino “Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen”, de **Educação pela pedra** (1962-1965):

Sofia vai de ida e de volta (e a usina);
ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,
e usando apenas (sem turbinas, vácuos)

algarves de sol e mar por serpentinhas.
Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,
em cristais (os dela, de luz marinha).
(MELO NETO, 1999, p. 339).

A linguagem “traz consigo seu sentido do mesmo modo que o vestígio de um passo significa o movimento e o esforço de um corpo”. (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 335). A liberação do sentido da palavra pelo trânsito da linguagem aproxima *gesto* e *obra*, pelo que a verdadeira significação, escorregadia e tênue, embora “cristal” – lexema dos mais poderosos em Cabral –a, consiste no silêncio. É o que o poeta já parecia ter verificado ao cabo de sua “Fábula de Anfion”, ou ainda na oitava parte de sua “Psicologia da composição”, em que relaciona o silêncio à ausência:

Então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;

onde foi palavra
(potros e touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.
(MELO NETO, 1999, p. 97).

Assim como o tecelão, o escritor trabalha às avessas, lembra Merleau-Ponty. Sua preocupação é com a linguagem. Não obstante a idéia de um projeto – de um *a priori* –, sua luta persiste, imponderável, até que se vê cercado de um sentido insuspeito. Assim se dá também com o pintor, cuja atividade consiste não apenas na mancha ou no traço que cobrem a tela, mas também – e sobretudo – em seu efeito de totalidade, hostil aos critérios da análise. O silêncio da linguagem corresponde, assim, ao “invisível” que flerta com a significação; corresponde à própria “falta”, algo que no Cabral de **Uma faca só lâmina** (1955) é a “fome pelas coisas/ que nas facas se sente”. (MELO NETO, 1999, p. 206). É essa resistência do efeito de totalidade à análise que leva Merleau-Ponty a defender que, quem observasse muito de perto o pintor em seu trabalho, seria incapaz de pressentir o fenômeno do invisível, detendo-se no domínio da visibilidade. Em **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**, o autor recorre oportunamente ao exemplo de Matisse, cujo trabalho foi certa vez filmado em câmara lenta: “O mesmo pincel que a olho nu saltava de ato a ato, aparecia a meditar, (...) a tentar dez movimentos possíveis,

a dançar em frente à tela, (...) e a lançar-se enfim, qual relâmpago, sobre o único traçado necessário.” (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 336).

De fato, a palavra não opta pela singularidade do signo, mas está condenada a tatear em torno de uma intenção de significar, intenção “que não se guia por um texto que, justamente, está escrevendo”. (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 336). A palavra verdadeira é um evento de desfalque que não resigna. Ou, como prefere Cabral em **Uma faca só lâmina**, uma “ausência sófrega”. (MELO NETO, 1999, p. 206). O invisível “não está”: é a sexta face do cubo – ou a sexta banhista de Cézanne –, aquela que resiste ao olhar que transita pelo espaço “especializado”, físico, tácito. A modalidade do invisível é, portanto, a ausência, ou a presença em sua afirmação mais completa. Merleau-Ponty entende que há um espaço “especializante”, espaço da linguagem, que não se conjuga com o olhar cotidiano da visibilidade.¹

Luiz Costa Lima dedica a João Cabral um capítulo de sua obra **Lira e antilira**: “A traição consequente ou a poesia de Cabral”. (LIMA, 1995, p. 197-331). Ali, o intérprete recorre a Merleau-Ponty por ocasião da análise do poema “Mulher sentada”. (**O engenheiro**, 1942-1945). Costa Lima relaciona ao poema cabralino a noção merleau-pontyana do espaço especializante – em contrapartida ao espaço especializado – como potência universal de conexão entre as coisas. O espaço especializante em que se funda a construção de “Mulher sentada” seria aquele capaz de permitir uma permuta, uma reversibilidade entre as dimensões espaciais, conferindo aos objetos – “mulher”, “pombos”, “sonhos”, “olhos”, “cabelos” – uma mudança tópica que conserva o móvel, uma *posição* que não se confunde com a *situação* do objeto em seu contexto concreto. (LIMA, 1995, p. 218-219). A leitura fenomenológica suscitaria, assim, uma figuração do espaço – especializante, *a posteriori* – constituído por um emprego específico da linguagem poética por Cabral.

Pelas noções do invisível e do espaço especializante, descobre-se uma relevante contribuição merleau-pontyana para a questão acerca da recepção da obra de arte: a apreciação de um texto, de um poema – bem como de uma obra pictórica – está ligada à evocação do preterido, da sensação de sua possibilidade

¹ O domínio traçado pelas expressões “visível” e “invisível” possui, em Merleau-Ponty, algumas peculiaridades, em sua maioria apresentadas ao longo das notas a **O visível e o invisível** (1984). Para os propósitos deste estudo, basta assinalar as distinções entre o domínio visível do signo (do traço, da mancha, sinais de que Jacques Derrida se valeria mais tarde para compor sua ideia da *écriture*) e o domínio invisível do *desvio semântico*, da significação deslizando que se deixa entrever no indizível, no silêncio, cenário da obra de arte. O invisível designaria, segundo a leitura de Merleau-Ponty feita por Renaud Barbaras, “cette dimension irréductible ou imprésentable, l’excès essentiel de l’Être sur sa manifestation”. (BARBARAS, 1997, p. 58).

concreta e de seu abalo na cadeia significante da linguagem. (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 336). É preciso, para que a obra nos afete como uma superexistência, considerar a palavra em seu fundo de silêncio, como num estágio que antecede sua aparição concreta no papel, no contexto da paisagem ausente sem a qual ela não se comunicaria. O poema, assim como qualquer outra textura artística, não é uma expressão conquistada, mas um significado em devir, um sentido oblíquo que flui entre as palavras, de modo diacrítico. Diz o autor: “Se quisermos compreender a linguagem em seu evento de origem, devemos (...) tentar percebê-la qual mudo ofício.” (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 337). Assim, as “palavras impossíveis de poema”, de que fala Cabral na parte *E* de sua **Antiode** (MELO NETO, 1999, p. 101), nada mais seriam do que o próprio território “possível” da poesia, aquilo que se nutre dos “gestos possíveis” a que se refere Merleau-Ponty.

A palavra carne

É certo que, assim como um quadro, uma obra literária é capaz de expressão tácita. Contudo, a essa suscetibilidade à narração apõe-se sua maior fortuna: a invisibilidade imanente. Assim como o movimento do cinema se revela na imobilidade das imagens em sucessão, o invisível se dá na literatura, segundo Merleau-Ponty, como o “fazer ver”, a exemplo da pintura. Revelam-se o invisível e a “linguagem indireta”. A discursividade regular, tão cara à filosofia, por exemplo, é posta em questão na medida de sua recessividade em relação ao “uso vivo” da linguagem, que não se restringe, em sua verdade, à mera exposição de idéias e de coisas que a elas se submetem. Nesse sentido, o indispensável a uma obra de arte “é que contenha, melhor que idéias, “matrizes de idéias”, que [a obra] nos forneça emblemas cujo sentido não cessará nunca de se desenvolver”. A arte nos instala, assim, em um mundo “do qual não temos a chave” (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 360). É precisamente o que Benedito Nunes identifica no fazer poético de João Cabral, em sua obra **João Cabral de Melo Neto**:

Essa realidade perceptiva, pré-linguística, dimensiona a própria linguagem, mas como um horizonte que indefinidamente recua à medida que a linguagem avança. Não completamente abrangido pela linguagem, o horizonte da percepção se mostra através dela nessa diferença infinitesimal constante, que separa e une, num só ato, o símbolo ao simbolizado, o significante ao significado, a imagem da coisa à própria coisa. (NUNES, 1974, p. 104).

À guisa de exemplo do que defende Benedito Nunes, ouçamos o Cabral

da parte *H* de **Uma faca só lâmina**:

Quando aquele que os sofre
trabalha com palavras,
são úteis o relógio,
a bala e, mais, a faca.

Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:

umas que se asfixiam
por debaixo do pó
outras despercebidas
em meio a grandes nós;

palavras que perderam
no uso todo o metal
e a areia que detém
a atenção que lê mal.

Pois somente essa faca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário
(MELO NETO, 1999, p. 213).

O tom cabralino é de um “retorno às próprias coisas”, o que se verifica, sobretudo, numa visão de conjunto de **Uma faca só lâmina**. Sua preocupação, a exemplo da vaga moderna na literatura brasileira, não é mais com a representação mimética pela via discursiva, que se dá ora pela figuração exemplar, ora pelo apreço ao belo – enquanto herança remota dos primeiros classicismos –, ora pela leitura fundada no índice de centramento – para lembrar o eco merleau-pontyano em Derrida. João Cabral o revela mesmo em sua obra de cariz mais dramático, como em **Morte e vida severina** (1954-1955) ou **Auto do frade** (1984). O poeta se debruça sobre a própria textura da linguagem, sobre sua latência fenomênica, rumo à significação, embora sabendo que a significação é um interdito que só se revela contra o fundo da trama do silêncio, da recessividade infinita da expressão e da comunicação, ao largo das transcendências impostas pela figuração/representação em perspectiva.

Tomando como ponto de cotejo a obra de André Malraux, em especial **La création esthétique** e **Le musée imaginaire**, Merleau-Ponty associa à adoção do

perspectivismo – essa variante da representação clássica – uma “renúncia à liberdade da percepção”, na medida em que nela se admite uma circunscrição da visão, bem como a criação de uma “grandeza aparente” – expressão de Malraux, segundo o autor. A perspectiva – literária, pictórica – não apenas coloca “entre parênteses” o mundo, mas o faz desaparecer, desaparecendo com ele uma simultaneidade que não se conjuga com a pacificação pela escala visual. Eliminadas, pelo corte imposto pela perspectiva, a coexistência e a rivalidade entre as coisas, arbitra-se profundidades e prioridades, numa prestidigitação que imobiliza o olhar. Longe da perspectiva, no entanto, o olhar é vivo e livre para percorrer as dimensões, e a experiência final, profundamente moderna, é de um mundo em ebulição, como em **Carnaval de arlequim**, de Miró, para trazer um exemplo entre muitos. A perspectiva cristalizaria o ser, domesticaria a diferenciação pelo artifício da ordem, recusando à obra o presente. Ela impediria a interpelação do olhar pelas coisas, e as coisas não carregariam, portanto, indiscrição, pois passariam a compor um mundo dominado, cuja expressão terminaria tendendo à completude e cuja comunicação terminaria tendendo à inequivocidade, por desejá-la. (MERLEAU-PONTY, 1975b, p. 338-339).

Quando a linguagem se curva sobre si mesma, nasce a experiência de sua autonomia. Essa radicalidade reflexiva – cujo exemplo presente é João Cabral – reage ao perspectivismo sem lançar mão do solipsismo e transforma em poesia o caminho em meio às coisas do *Lebenswelt*. O ofício do poeta moderno consiste na celebração de uma linguagem que não se compõe das “palavras extintas”, mas sim de uma abertura à palavra ou, como entende José Guilherme Merquior sobre a obra de Cabral, de uma “visão mais próxima, vizinha, pegada à coisa; a visão quando o que se vê, ao mesmo tempo se domina, e até se apalpa”. (MERQUIOR, 1965, p. 90). Lembra Merleau-Ponty que as coisas são maneiras de ser *carne*, texturas que se dão por inteiro e de modo concreto. “Perceber”, a rigor, consiste em perceber o mundo, os elementos e as dimensões, e não apenas coisas.² Traduzir o complexo do mundo em arte – pela palavra, pela cor, pela forma – corresponde a uma modulação, a uma criação emblemática, a uma relação com o próprio Ser. É quando o sentido se entranha na obra, confunde-se com ela, opera com ela uma decussação. É quando o fazer artístico parte em busca de uma “autenticidade existencial” (MERQUIOR, 1972, p. 145), e mesmo de uma ética. (MERQUIOR, 1972, p. 147-157).

2 “La perception est non perception de *choses* d’abord, mais perception des *elements* (eau, air...) de *rayons du monde*, de choses qui sont des dimensions, qui sont de mondes” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 271). A importante noção merleau-pontyana de *carne*, desenvolvida ao longo de sua obra, parece encontrar formulação mais acabada em **O visível e o invisível** (1984), em especial no capítulo dedicado ao *quiasma* (“O entrelaçamento – o quiasma”), categoria fenomenológica das mais importantes em Merleau-Ponty.

Em seu poema “A lição de pintura” (**Museu de tudo**, 1966-1974), Cabral assim ilustra a trama aberta da textura poética, tomando como contraponto a pintura:

Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, ao além de outro quadro

que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que leva a outra e a muitas outras.
(MELO NETO, 1999, p. 401).

Conclusão

Leonardo da Vinci fez do *ostinato rigore* sua divisa. Cézanne, esse “certo pintor”, faz opção diferente. Suas dificuldades – sua “dúvida” –, eram de outra natureza. Diz Merleau-Ponty:

O artista segundo Balzac ou Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, assume a cultura desde o começo e a funda de novo, fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca se houvesse pintado. (...) As dificuldades de Cézanne são as da primeira fala. (MERLEAU-PONTY, 1975a, p. 310-311).

Em virtude desse “despertar de uma nova experiência” estética, experiência radical de *fauve*, Cézanne talvez suspeitasse, surpreendido pelo “corredor que leva a outra e a muitas outras” portas, do “espírito possível” da modernidade, essa “aquisição para sempre”. (MERLEAU-PONTY, 1975a, p. 311). Na base desse novo ofício, a lição da fenomenologia talvez seja mesmo a recuperação de uma nova modalidade de humanismo, agora livre dos dualismos irreconciliáveis que confinam “sujeito” e “objeto” em cenários irredutíveis: linguagem e sentido não se hierarquizam, mas elaboram, em movimento, uma certa lógica alusiva do mundo percebido, vivo.

A atenção às principais questões sobre a arte que a obra merleau-pontyana nos apresenta sugere que os olhares mais cuidadosos sobre a moderna literatura nacional parecem não refratar a fenomenologia. Ao contrário, parecem encontrar nela – direta ou indiretamente – um relevante instrumento interpretativo.

Enquanto reação ao que Merleau-Ponty chama de “pensamento de sobrevoo”

calcado na identidade da consciência, o moderno fazer artístico propõe um novo tratamento da linguagem, tomada em sua ductilidade, em sua natureza indireta, pela via do reconhecimento de uma discussão infinita, trágica e precária, porque em permanente retomada. Se a literatura é, de fato, a “linguagem conquistadora”, importa-lhe a conquista e o aprendizado da indiscrição do mundo, esse *mesmo* do olhar que a ele se agrega desde dentro, *como se* parte dele, pois de fato o é. É João Cabral quem o atesta na parte 4 de seu poema “O alpendre no canavial” (Serial, 1959-1961):

as coisas se fazem mais amplas,
mais largas, ou mais largamente,
e deixam ver os interstícios
que a olho nu o olho não sente,

e que há na textura das coisas
por compactas que sejam elas;
laboratório: que parece
tornar as coisas mais abertas

para que as entremos por entre,
através, do fundo, do centro;
laboratório: onde se aprende
a apreender as coisas por dentro.
(MELO NETO, 1999, p. 331).

ABSTRACT

This article proposes the examination of some characteristics of João Cabral de Melo Neto’s aesthetics, starting from Merleau-Ponty’s reflections on pictorial art, especially on Cézanne. The study emphasizes the intertextual relations involved by the ductility of the artistic language of modernity and – taking into account limits and frontiers among literature, painting and philosophy –, discusses the contribution of phenomenological reading in a literary criticism system.

Keywords: Phenomenology. Representation. Gaze. Painting.

Referências

ATHAYDE, Félix de. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro:

Nova Fronteira, 1998.

BARBARAS, Renaud. **Merleau-Ponty**. Paris: Ellipses, 1997.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Unesp, 1990.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Experiência do pensamento (homenagem a Maurice Merleau-Ponty no 20º ano de sua morte). In: CHAUÍ, Marilena de Souza. **Da realidade sem mistérios ao mistério do mundo**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 179-279.

CÍCERO, Antonio. Poesia e filosofia. **Literatura e filosofia: diálogos** (organização de Evando Nascimento e Maria Clara Castellões de Oliveira). Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 11-28.

FARBER, M. **The foundation of phenomenology**. Cambridge: Harvard University Press, 1941.

GUSMÃO, Manuel. O texto da filosofia e a experiência literária. **Revista Scripta**. v. 6, n. 12. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003, p. 235-257.

LESSING, G. E. Laocoonte (XVI). In: LESSING, G. E. **De teatro e literatura**. São Paulo: Herder, 1964.

LIMA, Luiz Costa. A traição conseqüente ou a poesia de Cabral. In: LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 197-331.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Os pensadores**. Tradução e notas de Marilena Chauí e Nelson Alfredo Aguilar. São Paulo: Abril Cultural, 1975a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Os pensadores**. Tradução e notas de Marilena Chauí e Pedro de Souza Moraes. São Paulo: Abril Cultural, 1975b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O homem e a comunicação**: a prosa do mundo. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: MERLEAU-PONTY, Mau-

rice. **Os pensadores**. Tradução e notas de Marilena Chauí e Gerardo Dantas Barreto. São Paulo: Abril Cultural, 1975c.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 2 ed. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In: MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da míme-se**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. P. 69-172.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

NASCIMENTO, Evando. Literatura e filosofia: ensaio de reflexão. **Literatura e filosofia: diálogos** (organização de Evando Nascimento e Maria Clara Castellões de Oliveira). Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 43-66.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Ut pictura poesis* e a crítica contemporânea. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas**. O Künstlerroman na ficção contemporânea. Ouro Preto: UFOP, 1993.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PRAZ, Mário. *Ut pictura poesis*. In: PRAZ, Mário. **Literatura e artes visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. In: **Alceu**. v. 1. n. 2. jan/jun 2001.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (organização). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003. p. 143-169.

