



Ceci n'est pas une théorie: Diderot, Magritte e Merleau-Ponty sobre a estética do invisível

Ceci n'est pas une théorie: Diderot, Magritte and Merleau-Ponty on the aesthetics of the invisible

[10.29073/naus.v8i1.984](https://doi.org/10.29073/naus.v8i1.984)

Recebido: 3 de maio de 2025.

Aprovado: 17 de junho de 2025.

Publicado: 18 de junho de 2025.

Autor/a: Paulo Alexandre e Castro , Universidade de Coimbra, Portugal, paecastro@gmail.com.

Resumo

Neste artigo considera-se a possibilidade de uma teoria estética do invisível, a partir de três autores com abordagens distintas, a saber, Denis Diderot, René Magritte e Maurice Merleau-Ponty e, através da literatura, pintura e fenomenologia, respectivamente. Procura-se um diálogo alargado entre os autores cujo problema comum se situa dentro de uma mesma ordem, isto é, dentro daquilo que pode ser considerado a verdade do sensível (visível ou não) ou o seu carácter de ilusão; ou por outras palavras como é possível obter uma teoria estética da (in)visibilidade e do mundo.

Palavras-Chave: Diderot; Estética; Magritte; Merleau-Ponty; Visível.

Abstract

This essay considers the possibility of an aesthetic theory of the invisible, based on three distinct authors with distinct approaches, namely Denis Diderot, René Magritte and Maurice Merleau-Ponty, and through literature, painting, and phenomenology, respectively. We seek a broad dialogue between the authors whose common problem lies within the same order, that is, within what can be considered the truth of the sensible (visible or not) or its character of illusion, or in other words, how it is possible to obtain an aesthetic theory of the (in)visibility and of the world.

Keywords: Aesthetics; Diderot; Magritte; Merleau-Ponty; Visible.

1. Introdução

Em *Ceci n'est pas un conte*, Denis Diderot começa por nos dizer que aquilo com que nos apresentava, não é um conto ou então (a ser um conto) é apenas um mau conto. Permitimo-nos dizer: apenas uma subtil ironia para algo bem mais elaborado. Igualmente significativa a frase com que abre esse escrito: «logo que se acaba um conto, ele pertence a quem o escuta». (Diderot, 2010, p. 11). Voltamos a frisar: não uma mera afirmação despretenhosa, mas o prenúncio de uma filosofia da arte, de uma teoria de arte, ao mesmo tempo que ilustra a liberdade de interpretação deixada ao leitor, ao contemplador, que viria a marcar sobretudo a teoria estética iniciada com o juízo de gosto de Immanuel Kant. Muito resumidamente acerca de *Ceci n'est pas un conte*, e, para não cairmos na ironia de Diderot de reafirmar que se a história é curta os preliminares poderem ser longos, em boa verdade, são abordados dois contos similares, unidos numa mesma narração pelo próprio Diderot, mas com situações inversas, que agora não iremos abordar.

Interessa sim considerar aquilo que pode uma teoria estética do invisível, socorrendo-nos igualmente para o efeito da *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, e, com a qual estabeleceremos um diálogo alargado chamando Magritte e Merleau-Ponty, cujo problema comum se situa, segundo julgamos, dentro de uma mesma ordem, isto é, a verdade do sensível ou o seu carácter de ilusão naquilo que é o horizonte de visibilidade.

Diderot, a quem se atribui a fundação da moderna crítica de arte (a “descrição pictural” que cruza a visibilidade pictórica e descrição narrativa), a partir do Salão de 1765, elabora, um ano depois, os *Ensaio sobre a pintura*, onde se dedica, sobretudo, a fazer uma análise mais detalhada das pinturas de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699–1779), Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) e Joseph Vernet (1714–1789); Magritte faz uso de metáforas pictóricas para nos oferecer uma certa visibilidade (fenómenos surrealistas) das imagens que podemos ter na nossa mente; e, Merleau-Ponty teoriza a partir daquilo que se pode considerar uma ontologia do mundo, do sensível, os fenómenos da percepção e, portanto, daquilo que é (in)visível.

2. Discussão

O tema não se apresenta de uma forma totalmente evidente e exigiria um ensaio mais demorado, contudo, não nos podemos esquivar a tão interessante desafio. O século de Diderot é fascinante e recorde-se que é neste século XVIII que vem à luz a estética entendida, segundo Celina de Mello, como «um conjunto de textos voltados para uma reflexão filosófica sobre a arte [onde], os paralelismos entre poesia – aqui entendida como criação – e pintura constituem uma constante» (Melo, 2004, p. 13–14). Algo que Diderot igualmente fará, mas o que presenciamos neste Diderot dos Ensaio é um filósofo ainda dividido entre uma racionalidade prática de inspiração empirista e um sensualismo proveniente de Condillac, que nas palavras de Goethe, citando de cor, «estabelece uma confusão entre natureza e arte».

É precisamente neste sensualismo ou sensacionismo de Condillac que Diderot irá beber a sua inspiração, uma vez que, como sabemos, o autor negava qualquer espécie de teísmo. Trata-se de afirmar que todas as ideias ou conceitos são captados através dos sentidos, e o exemplo da estátua criado por Condillac tornou-se no argumento mais plausível para a demonstração da pura receptividade das impressões do mundo. Refere este: «o eu de cada homem não é mais do que a coleção das sensações que experimenta e das que a memória lhe recorda. É ao mesmo tempo a consciência do que é, e a lembrança do que foi» (Lahr, 1968, p. 159).

Um tal sistema, hoje apenas citado pontualmente/academicamente (uma vez que permitiria a atribuição e articulação de ideias aos animais, pois também eles são possuidores dos mesmos sentidos e na maior parte das vezes até largamente ampliados) parece-nos, talvez, devesse ser retomado. Esta nossa consideração vai num sentido absolutamente prático: é que o sensualismo aponta para uma certa subjetividade contemporânea (nomeadamente as abordagens suscitadas em torno dos temas da consciência, da mente, das emoções), presente em muitos casos na crítica de arte do Filósofo, deixando ao leitor a faculdade de ler o que a ele se dirige; ou seja, a subjetividade é como um conto que não é conto, mas que faz a delícia romanesca dos sentidos. Ora, Diderot toma sobretudo em consideração dois sentidos que visam o sentimento estético: a visão e a audição. Dediquemo-nos ao primeiro para o intuito deste ensaio (embora a *Carta sobre os mudos* seja igualmente relevante para uma estética da invisibilidade).

Diderot faz uma análise do espírito como a faculdade de compor imagens que solicita o concurso da razão, o que nos recorda Aristóteles quando mencionava que «a alma nunca pensa sem uma imagem» (in *De Anima*, 431a 16). Assim, as discussões ligadas ao movimento estético vigente no século XVIII, o Neoclassicismo de fundo iluminista, aliado à concepção de uma supremacia do sensível sobre o visível, acabam por se sentir nos textos de Diderot, fazendo com que uma imagem ‘fale’, que o quadro pictural passa a ter ‘vida’, se abra ao mundo, isto é, se abra (e se mantenha aberta) à interpretação do contemplador.

Permita-se aqui um breve parêntesis com o intuito de patentear uma colaboração para a interpretação de uma tal estética. Chame-se ao diálogo Heidegger para quem a obra de arte abre e funda um mundo, quer dizer, dá-se e nessa mostra ela ‘fala’. Um tal dizer da arte acontece porque a essência da arte é ‘poesia’. E é poesia na medida em que institui, em que eleva um mundo. A abertura ao mundo dá-se precisamente pela linguagem, como refere Heidegger: «como é a linguagem que nomeia pela primeira vez o ente, só esse nomear faz que o ente venha à presença e apareça. Este nomear designa o ente para o seu ser a partir deste.» (Heidegger, 2002, p. 78). Ora, quando a obra de arte fala, revela e ou institui um mundo e realiza o jogo desvelador da verdade

enquanto mostra (Cf. Castro, 2024). Dito de outra forma, faz vir à presença nessa abertura que mostra as coisas, e fecho este parêntesis.

A visibilidade inscrita na teoria da visão de Diderot segundo a *Carta*, permite essa passagem do provável, do verosímil ao real e a introdução da figura de Saunderson, mais não faz do que atestar que o nosso conhecimento resulta do cruzamento de vários elementos cognitivos, dos diferentes sentidos, no caso em questão, do tacto e da visão. Diderot quer efectivamente abalar essa crença na identidade entre pensamento e visão, permitindo-se contrariar uma certa metafísica da evidência, sobretudo proporcionada pelo E-Vidente Absoluto, que provinha, não só, mas de forma reforçada, a partir de Descartes.

Há, segundo pensamos, em Diderot, um certo realismo fenomenológico que leva a interpretar que em cada cego haja um mundo, haja uma certa ‘visão’ da realidade sensível. Diderot sabe que tal posição se torna difícil de aceitar e mesmo sustentar, e, isso podemos ler na forma como descreve o fenómeno e que aliás, serve igualmente para sua defesa: «se um homem que só tivesse visto um dia ou dois se encontrasse perdido num povo de cegos, seria necessário que decidisse calar-se ou passar por louco. Anunciar-lhes-ia todos os dias um novo mistério, que só o seria para eles, e a que os espíritos fortes se acautelariam de dar crédito». (Diderot, 2007, p. 42). Ocorre lembrarmo-nos, inevitavelmente, do *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago (publicado em 1995), quando se lê a determinada altura (parafraseando): penso que não cegámos, penso que estamos cegos, cegos que vêem, cegos que vendo, não vêem. Ora, também neste sentido metafórico revemos esse jogo linguístico que procura traduzir o sentido plasmado e ilusório das palavras e/ou da visão no que concerne ao encontro com a realidade. A validade de ver sem ver, é o que está contido na afirmação de que isto não é algo, sendo algo. Ou por outras palavras, quando se vê o cachimbo pintado na tela (pintura “A traição das magens”) de facto, aquilo não é um cachimbo, mas uma representação de um cachimbo e, por isso, a inscrição “isto não é um cachimbo” reforça a ambiguidade no domínio do visível.

Quando René Magritte refere que algo não é algo, está na teoria da visão que supera o real. Como sabemos, Magritte praticava um surrealismo de cariz realista, quer dizer, surrealizava metafórica e poeticamente o sensível. A sua pintura, perfeita na sua nitidez como que capta mimeticamente a figuração do real, estabelece paradoxos visuais que dialogam a um só tempo com a exactidão e a ilusão da visível. Um dos melhores exemplos, encontramos na obra «a condição humana» em que o quadro que assenta no cavalete serve a paisagem e a paisagem se confunde com o quadro, fazendo parte de um grande quadro que é o quadro de Magritte. Esta narrativa pictórica que se dá à compreensão torna a representação da realidade num jogo; constitui-se uma espécie de círculo, repetitivo e imperceptível, em que o sujeito que observa, mesmo contra a sua vontade, a representação da (realidade da) representação como algo ilusório e real a um só tempo. O que é representável, isto é, o que é tornado presente novamente, é já da ordem da figuração do real; é já uma transposição da ordem do real. É aqui que se estabelece essa ténue fronteira entre ilusão e realidade.

Nesta ordem de ideias, as palavras assumem também uma parte do mundo visível e também elas podem afirmar a ilusão ou a falsidade. Veja-se por exemplo, o seguinte: posso dizer isto não é uma narrativa!. O exemplo sobejamente conhecido da obra de Magritte, a “traição das imagens”; o cachimbo pintado que não é um cachimbo, não pode ser tocado, não pode ser fumado. Diz-nos Marcel Paquet a este propósito:

a obra revela a distância intrínseca daquilo que é visível, esse espaço em que a arte da pintura se pode desenvolver. [...] Ao mesmo tempo, contudo, esta separação é a característica de um poder surreal, mágico, completamente diferente na natureza, nomeadamente a capacidade de trair a realidade, permitir que uma rocha paire no ar ou pintar uma maçã que enche um quarto. É o poder de tornar visível a distância que separa o quadro do seu modelo. Pintar em conjugação com o visível, funcionando com o visível, nunca fora dele. (Paquet, 2004, p. 67)

Ora depois da “traição das imagens”, Magritte realça com a obra “dois mistérios” aquilo que já estava subentendido na primeira (em que Magritte recupera de certa forma a intenção inicial e acrescenta fora desse quadro, na tela, um cachimbo ainda maior): nem a palavra nem o desenho do objecto nos pode garantir que o

objecto existe. Os dois mistérios, não são mais que a ênfase interrogante dos dois grandes mistérios: o que é a realidade visível? E a ilusão visível? Diz o próprio Magritte: «tudo aquilo que vemos esconde outra coisa, e queremos sempre ver aquilo que está escondido por aquilo que vemos».

Trata-se de tornar visível o pensamento (não de o fazer equivaler), de reabilitar a visibilidade e (d)a poesia do mundo. A arte de Magritte como nos diz Paquet, «é a vingança da poesia sobre o poder da tecnologia cega, a vingança do pensamento filosófico, do questionamento, do pensamento aberto, em contraste com as certezas e dogmas, de qualquer tendência, firmemente estabelecidos» (Paquet, 2004, p. 80).

É exactamente a partir deste ponto que podemos iniciar o diálogo com Maurice Merleau-Ponty, na exacta medida em que o pensamento filosófico do autor se detém e se elabora sobre a invisibilidade do visível.

Neste indizível do exibido na pintura, nesta dialéctica entre visível e invisível, sugere Merleau-Ponty, fazem suscitar no pintor essa vontade de ver e que lhe permite tocar “nos dois extremos”, isto é, no encontro da visão com o sensível:

Por ela, o pintor toca portanto nos dois extremos. No fundo imemorial do visível algo se moveu, acendeu-se, o qual lhe invade o corpo, e tudo o que ele pinta é uma resposta a tal suscitação, sua mão não é nada mais que o instrumento de uma longínqua vontade. A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser. (Merleau-Ponty, 1989, p. 71)

Diz-nos Merleau-Ponty que aqui se realiza uma certa «teoria mágica da visão» que se opera por meio do múltiplo cruzamento entre a visão do pintor que guia o (seu/nosso) olhar e o corpo-espaco-tela que permite o advento do in-visível, ou seja, que re-cria uma certa visibilidade de um até então invisível, abrindo as portas à revelação/visão ontológica que o gesto pictórico tornou possível, e, portanto, visível. A pintura, no dizer de Merleau-Ponty,

[...] dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, faz que não tenhamos necessidade de ‘sentido muscular’ para termos a voluminosidade do mundo. Esta visão devoradora, para além dos ‘dados visuais’, abre para uma textura do Ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, e que o olho habita como o homem habita a sua casa. (Merleau-Ponty, 1989, p. 53)

Como bem lembrara Merleau-Ponty, o enigma da *in*-visibilidade, o enigma do corpo, consiste em ele ser, ao mesmo tempo, vidente e visível, e nessa sua enigmática textura, acontece um

estranho sistema de trocas é estabelecido, [e] todos os problemas da pintura aí se encontram. Eles ilustram o enigma do corpo, e ela justifica-os. Visto que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofado, cumpre que a sua visão de faça de alguma maneira nelas, ou ainda, que a manifesta visibilidade delas se reforce [desdobre] nele por meio de uma visibilidade secreta. (Merleau-Ponty, 1989, p. 51)

O conceito de enigma em Merleau-Ponty é de facto interessante: ele explora a ideia da fenomenologia como desvelação (do enigma) do sensível, e através do mergulho na pintura, procura descobrir (o enigma) da invisibilidade (Cf. Castro, 2020).

Para o autor francês, o corpo é uma coisa que possibilita ao “sujeito” que o habita, a estar e a ser no mundo, cuja condição de possibilidade é «preciso que o meu próprio corpo esteja engrenado no mundo visível: o seu poder advém, justamente, de ter um lugar de onde vê. É, pois, uma coisa onde moro. Se se quiser, está do lado do sujeito, porém, não é estranho à localidade das coisas». (Merleau-Ponty, 1960). Em termos fenomenológicos, perguntar-se-ia: que relação há entre o eu e o corpo e o contacto com as coisas? Responde-nos o autor:

há uma relação do meu corpo consigo mesmo que o transforma no vinculum do eu com as coisas. Quando a minha mão direita toca a esquerda, sinto-a como uma “coisa física”, mas no mesmo instante,

se eu quiser, um acontecimento extraordinário se produz: eis que a minha mão esquerda também se põe a sentir a mão direita, es wird Leib, es empfindet. (Merleau-Ponty, 1960, p. 195)

Há assim uma espécie de reflexão daquele que toca e é tocado, uma reviravolta da relação do tocar e ser tocado, e por isso dirá Merleau-Ponty que o corpo é “coisa sentinte”, o corpo é sujeito-objecto, como se o tacto estivesse espalhado por todo o corpo. Isto significa assim, um endereçamento à experiência mesma de ser e presenciar o sensível, isto é, de sentir e ser sentido, de ser corpo-coisa, onde as coisas-corpos se dão igualmente numa reciprocidade, numa reflexividade, que permite ao sujeito a ‘ruminação’ do mundo como consciência incarnada.

Esta descrição permite, segundo as palavras do autor, “a reabilitação ontológica do sensível”. Reabilitação que dá vida, que é uma onto-fenomenalização do sensível. As coisas dão-se ao nosso olhar, e nós damos-nos nesse jogo de reciprocidade. Neste sentido podem guiar-nos as palavras de Jean-Luc Nancy quando refere que

ver os corpos [...], é ver o que se oferece à vista, a imagem, a miríade de imagens que é o corpo, a imagem nua, pondo a nu a realidade. [...] A vista dos corpos não penetra em nada de invisível: é cúmplice do visível, da ostensão e da extensão que o visível é. Cumplicidade, consentimento: aquele que vê comparece com aquilo que ele vê. (Nancy, 2000, p. 46)

Assim, pode-se dizer: o eu-sujeito é encarnação, quer dizer é coisa percebida naquilo que ela é, na sua carne. A consciência perceptiva é assim uma consciência encarnada (num corpo) que realiza o jogo da reflexividade. Por isso dirá Merleau-Ponty que há aqui um género do ser único; não há apenas um sujeito isolado, puro conhecedor dos objectos, não há como em Descartes uma *res extensa* e uma *res cogitans* em separado. Sujeito e objecto articulam-se um sobre o outro definindo um ‘irrelativo’ de todas as ‘relatividades’ da experiência sensível, permitindo assim ao nosso autor passar de uma qualquer filosofia da consciência para uma ontologia do sensível.

Assim, todo e qualquer tipo de conhecimento, todo e qualquer tipo de pensamento (digamos) “objectivo” iniciará e viverá de um facto inaugural que só é possível no e pelo sensível e que se postula como: “Eu senti”. Este “senti” significa que «alcancei com esta cor, ou com qualquer outro sensível em questão, uma existência singular que interrompia de chofre o meu olhar, e, no entanto, prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde sempre reais nas faces escondidas da coisa, lapso de duração dado numa vez». (Merleau-Ponty, 1960, p. 196).

O “eu senti” permite a abertura de possibilidades e a manutenção dessa mesma abertura que se realiza no desvelamento da intencionalidade da minha análise, isto é, do meu entrelaçamento de sujeito corporizado e sujeito de percepções que transita de um movimento a outro na relação de doação coisa-corpo, corpo-coisa.

A solução está assim e certamente na camada (do) sensível, na riqueza do “ser à distância”, nos seus enigmas, onde as coisas se dão numa mistura de revelação e ocultamento, visibilidade e aparição da *in*-visibilidade:

Seria esquecer que o sensível é o ser à distância, atestado fulgurante, aqui e agora, de uma riqueza inesgotável. Seria esquecer que as coisas estão apenas entreabertas diante de nós, reveladas e escondidas. É impossível dar conta dessa experiência inaugural quer fazendo do mundo um fim, quer fazendo dele uma ideia. A solução – se houver – só há de surgir quando interrogarmos essa camada sensível, ou, então, quando nos deixarmos cativar por seus enigmas. (Merleau-Ponty, 1960, p. 196)

O corpo é coisa na sua visibilidade, o corpo é o próprio instrumento de mediação e compreensão do mundo-sensível. Temos aqui exposto o conceito de co-presença. Refere Merleau-Ponty: «as minhas duas mãos são “co-presentes” ou “co-existem” porque são as mãos de um só corpo; o outro aparece por extensão dessa co-presença. Ele e eu somos órgãos de uma só intercorporeidade» (Merleau-Ponty, 1945, p. 161). Há assim, uma co-presença de tudo (da matéria de que se compõe o sensível) a todos; há como que (diríamos nós) uma partilha comunicante do sensível, de um sensível que é visibilidade.

Ora, é no “eu senti” que se constata a afirmação da sensação por excelência, e assim sendo, que se realiza a comunicação vital com o mundo, com a paisagem humana. O sentir introduz-nos de imediato num domínio que



me dá acesso a todo um universo pré-objectivo e pré-pessoal, que estabelece, como diz o nosso autor na *Phénoménologie de la Perception*: «a comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós [...] o sentir é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procurará decompor» (Merleau-Ponty, 1945, p. 64–65), ou seja, o sentir é “uma comunicação com o mundo, mais velha que o pensamento”.

Este sentir que dá a ver esta comunicação inevitável com o mundo, torna possível ver pelo corpo como uma primeira instância de visibilidade no mundo. E aqui devemos relembrar e trazer à presença Diderot sobre tal comunicação, quando refere que Saunderson

via pela pele; esse invólucro era, nele, portanto, de uma sensibilidade tão refinada que podemos assegurar que, com um pouco de treino, teria acabado por conseguir reconhecer um dos seus amigos de quem um desenhador lhe tivesse traçado o retrato na mão e que teria pronunciado sobre as sensações excitadas pelo lápis: é o senhor tal. [e prossegue Diderot] Também há, por conseguinte, uma pintura para cegos, aquela que usaria a própria pele como tela. (Diderot, 2007, p. 62)

O sensível torna-se assim o registo do encontro, do domínio do entrelaçamento dos vários seres. A corporeidade é não só uma característica dos entes como pertencentes ao mundo, mas essa corporeidade é também uma prova do ser. Diz o filósofo francês:

Actualiza-se quando um outro comportamento e um outro olhar se apropriam de minhas coisas e essa articulação de uma outra corporeidade com o meu mundo se efectua sem introjecção porque meus sensíveis, pelo seu aspecto, a sua configuração, a sua tessitura carnal, já realizavam o milagre das coisas que são coisas por serem oferecidas a um corpo, fazendo da minha corporeidade uma prova do ser. (Merleau-Ponty, 1960, p. 199)

Encontramos igualmente esta abordagem no texto *La prose du Monde* de Merleau-Ponty, em que nos é referida e enfatizada a ideia do corpo como garante da(s) existência(s) dos outros; se não tivesse corpo o sujeito que diz eu, não poderia constatar a presença dos outros corpos, não poderia ‘escorregar’ para dentro do mundo, lugar de encontro dos sujeitos encarnados, lugar de encontro dos seus semelhantes. A existência implica a presença dos outros na sua totalidade, na sua completude, na sua projecção porque é disso que se faz a matéria do mundo.

O homem está *ek-sistindo*, significando isto que está *ek-sistindo* na e pela sua corporeidade, na partilha da co-presença, da com-possibilidade com os outros, no mundo que se vai realizando (mundanizando). Uma estreita relação entre corporeidade e sensível se desenrola no e pelo Ser; uma relação de interpelação que articula coisa-corpo, eu-outro, privado-colectivo, uno-múltiplo. Aquilo que é dado a um sujeito, será, por princípio, dado a todos os outros, pelo que o sensível representará essa “presença originária” (das urpraesentierbare Sein) que veicula a evidência e a universalidade da comunicação e da relação da inter-corporeidade.

Esta intercorporeidade, esta intersubjectividade reflectida e reflexiva, determinada por essência como um dizer, como doação evidente de comunicação (pois que estar aí-em-presença é já da ordem da comunicação) constitui-se como fundamento das práticas artísticas. Tal é a comparação que Merleau-Ponty faz do corpo com a obra de arte: em ambos a expressão e o expressado, os sentidos de um e de outro, só são acessíveis a partir de si próprios, isto é, só são percebidos no tecido intencional das significações viventes, no ‘quiasma’ do mundo. (Cf. Merleau-Ponty, 1945, p. 176).

Tal como vimos anteriormente, numa breve referência a Heidegger, a mostraçõ da obra de arte, enquanto revelaçõ de um mundo expõe uma abertura que se mantém aberta à interpelaçõ e à interpretaçõ dos sujeitos. A evidência da doaçõ dos corpos, a evidência de que somos consciências encarnadas – seja nas artes ou na vida quotidiana – é o fundamento da comunicaçõ que nos caracteriza. A consciência perceptiva, a consciência encarnada é o próprio corpo vivido; é, pois, parte da vida do ser humano e sua condiçõ e não uma terminologia filosófica para determinar a condiçõ do homem no mundo.



As palavras de Merleau-Ponty quando refere que «isto quer finalmente dizer que é próprio do visível ter um forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência» (Merleau-Ponty, 1989, p. 71), vão ao encontro das palavras de Diderot quando alerta para essa experiência de estar e presenciar o sensível:

fica assim demonstrado que Saunderson teria tido a certeza de não se enganar nos juízos que emitia apenas sobre o círculo e o quadrado; e que há casos em que o raciocínio e a experiência dos outros podem esclarecer a vista sobre a relação do tacto e mostrar-lhe que o que é de determinada maneira para a vista também o é para o tacto. (Diderot, 2007, p. 92)

Lendo os aditamentos à carta sobre os cegos, escritos cerca de trinta anos depois, vemos Diderot falar desses fenómenos, de que me permito apenas citar dois muito brevemente:

I — um artista que possui um conhecimento profundo da teoria da sua arte, e que não fica atrás de nenhum na sua prática, garantiu-me que era pelo tacto, não pela vista, que avaliava o acabamento das rodas dentadas; (...) II — falaram-me de um cego que reconhecia pelo tacto a cor dos tecidos. (Diderot, 2007, p. 98)

O vinculum do sujeito com o mundo é o seu corpo, quer dizer, é *coisa sentinte* como nos alertou Merleau-Ponty, e, portanto, é um endereçamento à experiência mesma de ser e presenciar o sensível, isto é, de sentir e ser sentido, que é afinal o enigma da visibilidade. Uma teoria estética da visão não se pode limitar à explicitação dos fenómenos visuais *per se*, mas atender aos diferentes fenómenos perceptivos que permitem a constituição de uma visão do mundo.

6. Conclusão

De acordo com o propósito deste ensaio não se pode deixar de estabelecer algumas premissas que ajudem à compreensão do texto e assim, também esboçar a conclusão do artigo. Um primeiro ponto a merecer destaque situa-nos no entrelaçamento entre aquilo que é a sugestão de Diderot relativamente à constituição de uma certa visão dada pelo tacto (como no caso dos cegos) e que parece concordar ou ir ao encontro desse “quiasma” ontofenomenológico e merleau-pontiano onde todas as trocas do sensível ocorrem. Segundo o filósofo francês é aí que se faz visível a leitura do mundo ainda que possam existir territórios de invisibilidade latentes. Dito de outra forma, se Diderot nos reencaminha já para uma certa supremacia do sensível sobre o visível, e Merleau-Ponty nos incita a descobrir a “*in-visibilidade*” presente nesse tecido do sensível, isto é, contido na “*Carne do mundo*”, é com a pintura de René Magritte que se pode ler como uma arte que evoca o mistério, que evoca o enigma da visibilidade – sobretudo, no que diz respeito ao seu carácter ilusório ou fictício –, que se faz reflectir o enigma das presenças *in-visíveis*.

A visão do mundo é um constructo mental e visual sobre o qual o mundo ganha consistência e existe. A construção de uma visão não implica necessariamente a visibilidade total do mundo mas a descoberta, a desvelação, a revelação ontofenomenológica do sensível. Se Diderot nos recorda (a carta é “para uso daqueles que vêem”) que é possível ter uma visão do mundo mesmo na cegueira, é porque o sensível na sua constituinte potencialidade se manifesta de tal forma que se faz “visível”. A visibilidade da realidade não significa por sua vez, tal como Magritte nos fez ver, que isso possa significar verificabilidade ou verdade, mas mera aparência, ilusão ou ficção do real. É no sensível que se revelam e ganham sentido os domínios da visibilidade e da invisibilidade e os diferentes autores usados neste ensaio corroboram esta possibilidade. Esta é, portanto, uma teoria estética da (in)visibilidade, quer dizer, esta é uma possibilidade de análise e reflexão daquilo que se dá no tecido do sensível e nos permite criar uma visão do mundo.

Referências

Castro, P. A. e. (2020). Fenomenologia e estética comparativa: Antropometrias e (in)visibilidades nos *corpus*. Para um diálogo entre Yves Klein e Merleau-Ponty. *Revista Philia – Filosofia, Literatura e Arte*, 2(1), 485–509. <https://doi.org/10.22456/2596-0911.100570>



Castro, P. A. e. (2024). *Ontopotencialidade da linguagem: Breve ensaio para compreender o essencial da linguagem em Heidegger*. BonD.

Diderot, D. (2007). *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*. Nova Vega.

Diderot, D. (2010). *Isto não é um conto* (S. Pires, Trad.). Arbor Litterae.

Heidegger, M. (2002). *A origem da obra de arte*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

Lahr, C. (1968). *Manual de filosofia*. Livraria Apostolado da Imprensa.

Mello, C. M. M. de. (2004). *A literatura francesa e a pintura: Ensaaios críticos*. Faculdade de Letras UFRJ.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1960). *O filósofo e sua sombra* (M. de S. Chauí, Trad.). Ed. Nova Cultural.

Merleau-Ponty, M. (1989). *O olho e o espírito* (M. de S. Chauí, Trad.). Ed. Nova Cultural.

Nancy, J.-L. (2000). *Corpus* (T. Maia, Trad.). Vega. (Coleção Passagens)

Paquet, M. (2004). *Magritte* (L. Filipe, Trad.). Taschen.

Declaração Ética

Conflito de Interesse: Nada a declarar. **Financiamento:** Nada a declarar. **Revisão por Pares:** Dupla-cega.



Todo o conteúdo da **NAUS — Revista Lusófona de Estudos Culturais e Comunicacionais** é licenciado sob [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.