

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

ALETHEIA ALVES DA SILVA

CRIAR COMO UM ANIMAL?

Arte e Animalidade na filosofia de Merleau-Ponty.

MARINGÁ

2018

UEM

CRIAR COMO UM ANIMAL?

ALETHEIA ALVES DA SILVA



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

ALETHEIA ALVES DA SILVA

CRIAR COMO UM ANIMAL?

Arte e Animalidade na filosofia de Merleau-Ponty.

MARINGÁ

2018

Aletheia Alves da Silva

CRIAR COMO UM ANIMAL?

Arte e Animalidade na filosofia de Merleau-Ponty.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Cristiano Perius

Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação aprovada perante Banca Examinadora.

MARINGÁ

2018

CATALOGAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

À vida e ao que ela nos torna.

Agradecimentos

Agradeço a todos que participaram deste processo direta e indiretamente, pela escuta, voz e visão particulares e, em conjunto, tornaram-no fruto que aguarda a dispersão de suas sementes.

Agradeço ao corajoso professor Cristiano Perius, pela orientação e propriedade sobre o tema desta pesquisa, pela liberdade que oportunizou o diálogo, pela paciência e persistência ao lidar com o tempo e seu feito, pela guia e construção conjunta.

Desta fenologia compartilhada, gratidão pela oportunidade do encontro e diálogo com os professores Reinaldo Furlan e Wagner Dalla Costa Félix, tanto no meio do caminho, tratando-se da qualificação e em sua continuidade, compondo a banca.

Gratidão à minha origem, minha mãe, meu pai, irmãos e aos grandes amigos, pelo que são e pela presença na vida.

Meu muito obrigada à Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Estadual de Maringá, professores e funcionários pela convivência breve e essencial na minha formação.

Para que haja a arte, para que haja uma ação e uma visualização estéticas é incontornável uma condição fisiológica: a embriaguez. A embriaguez precisa ter elevada primeiramente a excitabilidade de toda a máquina: senão não se chega à arte. Todos os modos mais diversamente condicionados da embriaguez ainda possuem a força para isso: antes de tudo, a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e originária forma da embriaguez. Da mesma forma, a embriaguez que nasce como consequência de todo grande empenho do desejo, de toda e qualquer afecção forte; a embriaguez da festa, do combate, dos atos de bravura, da vitória, de todo e qualquer movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certas influências meteorológicas, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência dos narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e dilatada.

(Nietzsche, Friedrich, 1888.)

SILVA, A. A. **Criar como um Animal? Arte e Animalidade na filosofia de Merleau-Ponty**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Estadual de Maringá. 2018.

RESUMO

Este trabalho estabelece uma zona de fronteira entre a biologia, a fenomenologia e a arte, a partir de um ponto em comum, que é a natureza do animal. Embora este conceito receba tratamento diferenciado nestas disciplinas, é possível pensar o diálogo entre filosofia, arte e ciência uma vez que levam em consideração um conceito complexo e interdisciplinar. A questão da animalidade, no pensamento de Merleau-Ponty, é apresentada, mas não é desenvolvida devido à morte prematura (o curso sobre a natureza é de 1957-60, Merleau-Ponty morreu em 1961). Encontramos em Étienne Bimbenet, importante comentador de Merleau-Ponty, o desenvolvimento necessário para o aprofundamento deste tema. A questão que intitula o trabalho - *Criar como animal?* - mobiliza uma problemática que parte da biologia, apresentada no capítulo primeiro deste trabalho, e da fenomenologia, considerada no segundo capítulo. Trata-se de dois lugares em que esta questão ganha relevo. A interrogação é conduzida de forma a estabelecer em que medida as disciplinas se complementam. O fundamento desta problemática está na relação de contiguidade entre a inerência vital e a intuição racional que participam, de forma estrutural, do fenômeno humano. No animal homem, os princípios racionais geram um novo ser cuja linguagem conceitual e simbólica os diferencia de outros seres. A faculdade intelectual e imaginativa, no entanto, promove a pulsão animal e caracteriza a indissociação entre o animal e o racional. Com o postulado do capítulo um - *Criar como um animal? Biologia e fenomenologia* - Importa-nos a interpretação da biologia evolutiva, na forma de um resgate, associada aos parâmetros do filósofo sobre a transição da ordem vital à ordem humana, onde a manifestação do fazer artístico se insere no contexto vital/humano como narrativa da hominização. No capítulo dois - *Criar como o animal? Fenomenologia e arte* - Nos comprometemos com a contribuição da fenomenologia merleau-pontyana associada ao que se manifesta do fazer artístico e seu valor poético inscrito na percepção corporal. Por fim, o capítulo três, intitulado *Criar como o animal? Ou, o animal da arte?* descreve a forma como a origem animal humana e a manifestação artística contribuem para o fazer artístico *contemporâneo* que, por meio do sentido perspectivista de *Umwelt*, inaugura a interpretação da arte em performances que vivem e objetivam a animalidade. A origem da pergunta do tipo “Criar como...?”, ressignificada ao longo desta dissertação, está no que encontramos sobre as capacidades do corpo, enunciado pelo filósofo e no qual repetimos o questionamento, em reverberação distorcida. Esta ressonância apresenta caminhos próprios, diferenciados e/ou convergentes, que revelam os possíveis da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Merleau-Ponty. Animalidade. Fazer artístico. *Umwelt*. Biologia evolutiva.

SILVA, A. A. **Create as an Animal? Art and Animality on Merleau-Ponty's philosophy.** Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Estadual de Maringá. 2018.

ABSTRACT

This work establishes a border zone between biology, phenomenology and art, from a common point, which is the animal nature. Although this concept has differential treatment in these disciplines, it is possible to think the dialogue between philosophy, art and science since they consider a complex and interdisciplinary concept. The animality task, is presented on Merleau-Ponty thinking, but is not developed due to premature death (the course on nature is from 1957-60, Merleau-Ponty died in 1961). We look for Étienne Bimbenet, an important Merleau-Ponty's interpreter, the necessary development to deepen this theme. The question - *Create as animal?* - mobilizes a problematic that starts from the biology, presented in the first chapter of this work, and the phenomenology, considered in the second chapter. These are two places where this issue is highlighted. The question is conducted to establish the means where these disciplines are complemented. The problem basis lies on contiguity between vital inheritance and rational intuition, that includes a structural form to the human phenomenon. In the human animal, rational principles generate a new being where conceptual and symbolic language differentiates them from other beings. Intellectual and imaginative faculty, however, is promoted by animal desire and characterizes animal and rationality indissociation. In chapter one - *Create as an animal? Biology and phenomenology* - we aim to the interpretation of evolutionary biology, a kind of review, associated with the philosopher's parameters on the transition from vital order to human order, where the manifestation of artistic creation process is insert on vital / human context, as a hominization narrative. In the chapter two - *Create as the animal? Phenomenology and art* - we commit on Merleau-Ponty's phenomenology when what is manifested in the artistic work and its poetic value is inscribed in the body perception. Ultimately, in chapter three, entitled *Create with the Animal? Or, the animal of art?* describes the way in which human animal origin and artistic expression contribute to the contemporary artistic work and, through Umwelt's perspective, allows an interpretation of art within performances that lives and objectifies animality. The origin of this kind of question, this "Create as ...?" question, which has been rephrased throughout this dissertation, lies in what we find about body capacities, enunciated by the philosopher and, we repeat, in distorted questioning reverberation. This resonance presents own, differentiated and / or convergent paths, that reveal art possibilities.

KEYWORDS: Merleau-Ponty. Animality. Artistic make. *Umwelt*. Evolution.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: Jackson Pollock, 1945. Obra Convergência, 1952..... | 71 |
| Figura 2: Chicken, Happenings de Allan Kaprow, 1962..... | 74 |
| Figura 3: Parangolé, obra vestível de Hélio Oiticica, 1964..... | 78 |
| Figura 4: Série Bichos, obra manipulável de Lygia Clark, 1960..... | 79 |
| Figura 5: O bicho, performance de Wagner Schwartz, 2015..... | 80 |
| Figura 6: A artista está presente, performance de Marina Abramovic, 2010..... | 81 |
| Figura 7: Bandeira Branca, Nuno Ramos, Bienal de São Paulo, 2010..... | 83 |
| Figura 8: This Little Piggy, Damien Hirst, 1996..... | 84 |
| Figura 9: Comunhão I, II e III, Rodrigo Braga, 2006..... | 85 |

SUMÁRIO

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Introdução | 12 |
| <i>Consideração do problema</i> | <i>14</i> |
| <i>Encaminhamentos de resposta</i> | <i>16</i> |
| <i>Justificativa teórica</i> | <i>17</i> |
| Capítulo I: Criar como um animal? Biologia e fenomenologia | 19 |
| <i>1.1 A criação de um mundo</i> | <i>32</i> |
| <i>1.2 O paradigma co-evolutivo</i> | <i>36</i> |
| Capítulo II: Criar como o animal? Fenomenologia e arte..... | 41 |
| <i>2.1 Sobre o exercício contínuo dos prejuízos clássicos.....</i> | <i>52</i> |
| <i>2.2 A construção do olhar sobre a linguagem.....</i> | <i>56</i> |
| Capítulo III: Criar com o animal? Ou, Animal da Arte? | 59 |
| <i>3.1 Um retorno à Natureza.....</i> | <i>64</i> |
| <i>3.2 A animalidade nas poéticas contemporâneas</i> | <i>71</i> |
| Nem animal, nem humano (considerações finais)..... | 87 |
| Referências Bibliográficas | 91 |

Introdução

“Nós nem sempre aceitamos as perguntas que nos são formuladas, ainda quando dizemos que as aceitamos. Aceitar uma pergunta significa mergulhar-se na procura de sua resposta.”

Humberto Maturana

O tema deste trabalho adota como ponto de partida o movimento arqueológico que visa, a partir da biologia evolutiva e da fenomenologia, considerar o conceito ou o que se entende por animalidade aplicado ao fazer artístico. A origem animal representa um percurso de interpretação em que se destaca a relação de um fazer artístico que se diferencia *entre* seres viventes, animais/humanos. Parte-se do diálogo com Merleau-Ponty para comunicar o papel da fenomenologia enquanto narrativa de análise do fenômeno humano a partir do ser-no-ambiente natural.

A pergunta título, *Criar como um animal?* busca orientar sobre os diferentes aspectos de abordagem ao conceito de animalidade, pois se intitular animal é comum ao humano, até certo ponto. A liberdade com o uso estratégico da questão inscreve um jogo de possibilidades no desenvolvimento da *boa pergunta*, da elaboração harmoniosa que indica respostas concludentes ou, de forma mais fluída, da mesma intensidade para indicar, basicamente, sua pertinência. Acredita-se que o movimento intrínseco da pesquisa seja necessariamente o diálogo em torno da questão.

Criar como...? - Convida à atividade metafórica, lúdica, estocástica. Segue pelas vertentes dos comportamentos interpretativos e dialógicos. É quase um ruído do diálogo, certa surdez que ecoa em interrogação. Sendo assim, nesta reiteração da pergunta, vasculhamos os seus modos de apresentação.

Se a pergunta se direciona à *Criar como um animal?* Havemos de interrogar e, portanto, dialogar com o valor identitário associado à criação e seu exercício, por indefinição de um ou outro, comum à tipificação e multiplicidade de formas animais, incluindo a humana. Sendo assim, criar como um animal, nos remete a qualquer animal.

Por outro lado, podemos nos direcionar a outro modo da pergunta, *Criar como o animal?*, de onde o valor identitário ameniza, mas não anula sua convergência e, o que se espera do animal é definido pelo juízo sobre sua distinção do humano. Nesta perspectiva, criar como o animal serve como ferramenta para amplificar o que se destina à humanidade.

Por meio desta mesma estratégia, há outra possibilidade, então, deixamos o aspecto de *criar como* e nos destinamos ao sentido de coexistência presente na modulação da pergunta: *Criar com o animal?* Aqui, buscamos permanência e transitoriedade da criação, onde nem humano, nem animal se estabelecem como o modo mais frutífero de lidar com a manifestação de reciprocidade entre a inerência vital e a intenção racional.

Sabemos que categorias biológicas ainda apresentam lacunas sobre o que é próprio do humano, ao que parece, os critérios desta ciência natural para explicá-lo são distintos frente a outras espécies animais, principalmente no que tangencia as respostas sobre sua origem, que inauguram a cisão natureza/cultura. O artifício instrumental, o controle do fogo e da natureza, os adventos da linguagem, da cultura, da arte são tratados como atributos que somam à sua fisiologia, anatomia e comportamento instintivo.

Por outro lado, partindo do ponto de vista humanizado, a vertente natural desta espécie é considerada superior em razão do mapeamento cerebral, de sua fisiologia, reprodução e mortalidade. As ciências humanas vão se ocupar de outros critérios da origem, da sociabilidade, dos padrões familiares, do primitivismo. O resultado interpretativo se fecha no ambiente construído, na economia dos recursos, na manifestação de um mundo particular humano e, a pergunta título, *Criar como o animal?* visa resgatar tal aspecto, a saber, o de se *dizer* animal e, também, o que fundamenta o fato de *não dizê-lo*.

Tendo considerado a divergência de propósitos das ciências naturais e humanas com relação àquilo que se estabelece como natureza humana, nos entretemos aqui com o posicionamento dialético para a interpretação de animalidade. Sendo assim, o enredo da origem animal, associado ao fazer artístico, traz à tona obstáculos que se desdobram do antropomorfismo, das características da vida e da arte como processos emergentes (intra e interespecíficos), do posicionamento de um paradigma *co-evolutivo* e, por fim, na exploração de poéticas artístico contemporâneas de projeção animalista.

O que traz à animalidade a convergência entre animal e humano está associado ao processo perceptivo, objeto central da filosofia merleau-pontyana, onde a sensibilidade se mostra com função primordial. A percepção é a via primeira na relação eu-mundo, dela emerge a experiência vivida, a *visão* de mundo e o condicionamento de uma realidade. A emergência de um mundo específico pode ser demonstrada com o tema perspectivista de

*Umwelt*¹ ou de automundo, onde cada espécie tem um ambiente de comportamento tratado como atributo estrutural/sistêmico do conceito espécie.

Partindo do princípio de que toda espécie em sua estrutura tem um modo de estabelecer um mundo particular, esta autonomia vital permite inferir uma relação com o modo externo deste mundo configurado, de amplitude ou transbordamento de sua condição específica? É o que instiga considerando-se a reflexão da pergunta - *Criar como um animal?* Haja vista que este atravessamento não implica pensar a percepção animal também como meio de configuração que remete à sua inerência corpórea?

Nestas condições, em outras conjunturas, a ação de colocar-se pela narrativa fenomenológica animal/vivente permitiria recorrer ao fazer artístico humano ou um fazer protoartístico demarcado pela diversidade gradativa das origens e mudanças evolutivas? Das aproximações estéticas contemporâneas, haveria possibilidade de pensá-las a partir da *animalidade*?

A fim de responder a estas perguntas, cabe-nos investigar se o que se entende por *animalidade* é apenas tido como exemplo de diferenciação na filosofia de Merleau-Ponty ou, mais que isso, como elemento fundamental de implicações não só estéticas, mas ontológicas. Cabe-nos, enfim, representar a possibilidade de associação ou de resgate de certo aparato científico, a biologia evolutiva, sobre a qual se relaciona, neste trabalho, a aproximação entre o animal e a arte em sentido formativo.

1. Consideração do problema

Uma vez que criar é uma atividade humana, é possível descrever a potência do processo criativo relacionado à condição animal no conjunto da relação humanizadora e culturalizada da arte, finalizada e inscrita socialmente?

A arte é conduzida pelo processo perceptivo e, por meio deste, institui o comportamento simbólico, permite a humanização, cria o intervalo de definição por

¹ UEXKULL, Jacob Von. **Dos Animais e dos Homens:** digressões pelos seus próprios mundos. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1981, p. 24: O termo *Umwelt* corresponde em português a *ambiente*, *mundo ambiente* ou, com menos propriedade, *meio ambiente*. No sentido, porém, em que o autor o emprega, ele significa qualquer coisa que depende do ser vivo considerado, e resulta de uma seleção como que por este realizada, dentre todos os elementos do ambiente, em virtude da sua própria estrutura específica — o seu *mundo-próprio*.

diferenciação dos animais. No entanto, pretendemos questionar a apresentação desta estrutura ao considerar a origem vital do homem. Esta questão tem como fonte a filosofia de Merleau-Ponty e a relação desta com os direcionamentos do autor sobre a arte, mais especificamente, a preocupação com o processo criativo artístico, o fazer artístico. O que potencialmente define a animalidade será considerado a partir do uso de exemplos animais mencionados pelo filósofo, enquanto atributos de diferenciação e correspondência que aproximam categorias definidoras da humanidade ou o sentido de expressões deste aspecto, sempre associado ao humano. O que ecoa é a vocalização originária animal? Na construção de interpretações sobre a instalação de um modo estético no mundo?

Merleau-Ponty, no decorrer de suas obras, usa como fonte discursiva a questão animal fundamentando-a em aspectos da história natural, da biologia moderna, da psicologia e da arte para apresentar, em termos ontológicos, a condição humana². Este trabalho realiza-se no estudo da interação, no caráter intersticial³, na associação entre o simbólico e o animal, presente no processo criador da arte. Não caberia aqui a delegação de limites atribuídos ao que se entende por animalidade na sua filosofia, a não ser por associações com o intertexto e com o processo criativo do próprio autor, ao sedimentar ao longo dos anos e de suas obras o resultado de seu movimento e trabalho com enfoque metafísico e, não necessariamente, tendo como objeto a animalidade.

O desafio de tratar um termo indiretamente mencionado pelo autor, o que é próprio do animal, traz certas inseguranças, mas o uso filosófico da origem animal justifica-se pertinente. Étienne Bimbenet, comentador de Merleau-Ponty, traça aspectos constitutivos da natureza humana considerando que, para o entendimento do processo de hominização, é necessário partir da origem animal, pois, em suas palavras, “[...] já é tempo de filosofar em consequência”⁴. Para tal intento torna-se necessário o resgate interpretativo das origens, neste

² Característica demonstrada em suas primeiras obras, na *Estrutura do Comportamento* (1942), o que se refere aos exemplos humanos e não humanos do comportamento reflexo e à escala natural, da ordem física à vital e humana; e na *Fenomenologia da Percepção* (1945), do que se refere ao corpo enquanto forma ou modo de experiência vivida, comum ao homem, ao animal.

³ Interstício, na Histologia, corresponde ao intervalo tecidual entre órgãos contíguos e geralmente apresenta células de diferentes tecidos abertas à comunicação, espaço preenchido por um e outro que fornece ambiência, mas não esclarece, em termos objetivos, os limites entre um e outro.

⁴ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d’Escragolle. Curitiba: Ed. UF. PR, 2014, p.10.

caso, o resgate do que a biologia evolutiva traz como narrativa da diversidade de espécies e, por variação, o caso particular da hominização, *um* animal.

Conforme a sugestão de Étienne Bimbenet, trata-se de “saber-se oriundo de um processo de adaptação inteiramente contingente”⁵, que não se direciona ao fim, à morte, à Deus, mas ao começo, identitário, ancestral, memorial. Neste sentido, é relevante apresentar uma sequência de processos que confluem na unidade deste trabalho que se configura entre as teorias biológicas e a fenomenologia de Merleau-Ponty.

2. Encaminhamentos de resposta

Partimos dos ecos de uma afirmação mal identificada, ressoados em pergunta - *Criar como...?* Ao tentar respondê-la, fixaremos os seguintes tópicos:

- Criar **como um** animal e a manifestação deste fazer se insere no contexto vital/humano que prescreve a narrativa da hominização;

- Criar **como o** animal se estabelece como um convite à apreciação da arte enquanto fenômeno do fazer artístico e seu valor poético inscrito na percepção corporal e sua origem vital;

- Criar **com o** animal pode se mostrar como forma artística a exemplo do movimento contemporâneo e pós-moderno, pois inaugura a interpretação da arte em performances que objetivam a animalidade, sem desprezar o campo relacional que fomenta a atividade perceptiva vital inscrita na obra de arte.

A partir das propriedades animais, referendadas por Merleau-Ponty, colocaremos em foco o estudo do que a animalidade apresenta, a análise desta como parte da pulsão do fazer artístico, da origem humana em sua estrutura vital. Por essa razão, torna-se necessário descrever características distintivas da arte que podem se estabelecer por aspectos de criação, considerando-se o emergentismo em um plano geral de significação do ser vivo para, posteriormente, considerar a descrição de características do fazer artístico como sistema delimitador do humano/animal na forma de processos de especiação.

⁵ BIMBENET, Étienne. **Le complexe des trois singes** : essai sur l’animalité humaine. Paris: Éditions du Seul, 2017, p.10: “L’anthropogénese fut un processus buissonnant e contingent, un fil embrouillé et mille fois menacé de se rompre, que nous interdit à tout jamais de penser notre état actuel comme un but final, consacré de toute éternité.”

Criar **como um** animal valoriza o aspecto do fazer artístico que se organiza de forma pré-linguística, nos comportamentos que se realizam à exceção da razão e não por antecedência, mas, por diferenciação gradual. Comportamentos estes que ainda não foram estabelecidos como forma de especiação, diferenciação, e delegam posições do campo vital inscritas na potencialidade atribuída aos corpos.

Trata-se de argumentar um comportamento humano não humanizado, ou seja, um comportamento que aceitou suas volições sem a intenção de controle racional das pulsões humanas, renunciando, em certos aspectos, a via da consciência e, por meio dos mesmos atos, promulgando a ação consciente. O comportamento humano é visado, antes de tudo, pela inerência vital. Este esforço de entendimento está no corpo⁶ como fonte sensorial e concreta do fazer artístico, anterior às distinções teóricas e científicas sobre o corpo humano e o animal. Os capítulos a seguir visam explicitar, através do fenômeno artístico, o sentido e as consequências filosóficas desta inerência.

3. *Justificativa teórica*

Partindo do reconhecimento de um perspectivismo, considera-se que o ponto de vista animal é o que institui ativamente um ambiente, torna-o visível. Esta prerrogativa faz incutir na performance animal certo emergentismo proveniente da troca dinâmica, de uma reciprocidade, entre meio e comportamento e, destes, entre os diferentes viventes. Revela-se o corpo e a percepção associados a um fazer e aos produtos desta ação no mundo, como novos visíveis, como o fazer artístico.

O sentido de *Umwelt* ou automundo permite esta discussão no âmbito da diversidade animal e biológica, visto que cada espécie tem/cria um ambiente de comportamento, é esta relação que favorece a interpretação, na biologia evolutiva, sobre um atributo sistêmico do conceito de espécie⁷ que garante a autonomia dos seres vivos e também as mudanças

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2011 (1945), p. 547: O mundo e o corpo ontológicos que reconhecemos no coração do sujeito não são o mundo em ideia ou o corpo em ideia, são o próprio mundo contraído em uma apreensão global, são o próprio corpo como corpo cognoscente.

⁷ DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. (Tradução de: DUARTE, C. e DUARTE, A.). São Paulo: Ed. Martin Claret, 2014 (1859), p. 35.

provindas das ações dos mesmos em seus mundos percebidos. Neste contexto, o viés evolutivo apresenta seu caráter relacional:

“[...] Embora muito permaneça obscuro, e assim será por muito tempo, posso admitir que [...] a visão de muitos naturalistas mantida até há pouco tempo, e que eu próprio acolhi, de que cada espécie foi criada de maneira independente é uma visão equivocada. Tenho total convicção de que as espécies não são imutáveis, mas aquelas que pertencem ao que chamamos de mesmo gênero são descendentes diretas de qualquer outra espécie, em geral extinta, do mesmo modo que as variedades reconhecidas de qualquer espécie são descendentes desta espécie.”⁸

Uma vez apresentado o tema de trabalho, a saber, a relação entre a arte e a origem vital do fenômeno humano, tendo em vista que até então, as aproximações sobre a arte continham uma abordagem de origem exclusivamente humana, justifica-se o resgate e análise do conceito de *Umwelt* para apresentar algumas possibilidades de interpretação sobre a interrelação da condição vital e corpórea que, por meio do desvelamento perceptivo, se associa com o fazer artístico.

⁸ MAYR, Ernst. **Isto é Biologia**. (Tradução de: ANGELO, C.) São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 42: [...] se compreende que a população (ou espécie), e não o gene ou o indivíduo, é a unidade da evolução.

Capítulo I – *Criar como um animal?* Biologia e fenomenologia

Criar como um animal? A pergunta evoca um modo, um comportamento, uma forma de realização criativa que nos proporciona resgatarmos parâmetros biológicos, perscrutarmos diferenciações das espécies e narrarmos os temas particulares de origem e natureza do humano, a exemplo da arte. Se o artista é um animal para criar, é de sua estrutura e comportamento que iniciar e, intuitivamente, enlevar tais diferenciações.

Sabemos que a condição animal descrita na biologia tem as suas normas, mecanicistas ou não, o que importa para nós é encontrar o que alinhava todas elas. Portanto, o significado desta pergunta para a biologia se encaminha além dos atributos isolados da fisiologia, anatomia ou genética. Buscaremos uma resposta partindo do âmbito científico sim, mas a partir das possibilidades da Ciência Natural, considerando-se as áreas que situam a condição relacional entre os seres vivos, que evidenciam as espécies em tempo presente, a Ecologia, os comportamentos animais e suas performances próprias, a Etologia e, principalmente, na manifestação de seu fazer geracional, na discussão das origens, a Biologia Evolutiva. *Criar como um animal?* neste contexto, institui que a biologia significa um modo característico e particular de ver em terceira pessoa a lograr por todas as espécies.

O processo perceptivo viabilizado pelo corpo e também o que caracteriza o ato de ver são efetivamente fenômenos descritos por Merleau-Ponty que balizam a questão. O primeiro, que é o processo perceptivo, indica o alcance da percepção que não recorre ao pensamento ou à consciência para explicar o mundo e isso remete à gama geral das espécies animais assim como o segundo fenômeno, que é o ato de ver, onde descreve, em manifestação secundária, as projeções objetivas como capacidade intrínseca do homem.

Para expressar estes conceitos, em seu primeiro trabalho, *A Estrutura do Comportamento* (1942), o filósofo demonstra, implicitamente, a origem da humanidade tendo como base a organização estrutural do comportamento. Ele discute a partir do entendimento de comportamento e forma (*Gestaltheorie*) as condições das ordens física, vital e humana. *Scalae naturae*, onde a especificidade da noção de forma e de função estrutural apontam para um fenômeno que não pode ser reduzido às propriedades de suas partes.

De início, o texto diz: “nosso objetivo é compreender as relações entre a consciência e a natureza – orgânica, psicológica ou mesmo social.”⁹ A noção de forma, conferida à todas as ordens, não permite a distinção das mesmas em camadas de construção, confere o sentido de convivência entre estruturas, contíguas e relacionais. Ao considerar o perfil do comportamento, o que se apresenta como o animal não depende das conjunturas fisiológicas, anatômicas ou genéticas da biologia tradicional. Depende, na realidade, do resultado de suas performances. Ora, o animal da biologia, se fossemos lidar com as questões de massa material *parte extra partes*, é o ser eucarionte¹⁰, heterotrófico¹¹ e multicelular, e estas formas reducionistas não são necessariamente as premissas utilizadas por Merleau-Ponty, mesmo que a questão da multicelularidade enquanto potência do desenvolvimento corpóreo se mostre interessante, uma biologia do desenvolvimento.

A biologia, para o autor, é criticada por ser preponderantemente realista e subordinada à causalidade que, para piorar, exerceu influência sobre a psicologia, no que se refere à escolha desta disciplina pelo caminho das ciências naturais. Por outro lado, segundo ele, a biologia ainda não conseguiu resoluções suficientes nem com a tradição mecanicista, nem com o vitalismo, de forma que percebemos uma tendência organicista¹² na posição do filósofo que resulta em sua predileção pela análise do comportamento, sendo este também um recurso metodológico e estratégia de superação da própria biologia.

No organicismo¹³, sistemas vivos apresentam níveis de complexidade, atribuindo forma a partir de interações características entre moléculas, células, tecidos, órgãos,

⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942), p.1.

¹⁰ JUNQUEIRA & CARNEIRO. **Biologia Celular e Molecular**. 9ªEd. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2012, p. 4: Células eucariontes são maiores, estruturalmente mais complexas e com maior quantidade de DNA, seus cromossomos são complexos, contém numerosas proteínas, e ficam separados no citoplasma por um envoltório nuclear [...] Todavia, a diferença mais marcante entre uma célula procarionte e uma célula eucarionte é a pobreza de membranas nas células procariontes, elas não tem compartimentos com funções especializadas.

¹¹ O heterotrofismo corresponde à uma classificação dos seres vivos quanto ao comportamento de nutrição, resume-se basicamente em um ser que necessita se alimentar de outro ser para adquirir matéria orgânica. É o contrário de autotrofismo.

¹² Esta nova concepção rejeita o vitalismo e a redução mecanicista, tratando os organismos como sistemas coordenados e fundamentalmente distintos de outros sistemas não vivos, em razão da existência de programas específicos da expressão genética em relação à autonomia conferida ao organismo de se manter em equilíbrio.

¹³ LEVINS, Richard; LEWONTIN, Richard C. Organism as subject and subject. **The dialectical biologist**. Harvard University Press, 1985, p. 89: The organism is the consequence of a historical process that goes on from

organismos; tais sistemas se expressam a partir da reciprocidade de um programa genético que se revela como código primordial, interno ao organismo e a partir das pressões seletivas ambientais externas, de onde, por gerações em tempo evolutivo, em cada organismo, por suas performances, emergem propriedades associadas à origem de diferenciações entre as espécies, o que podemos tratar como novas *formas* a partir do que é próprio e particular dos organismos. Sendo assim, entende-se que por meio do comportamento, na configuração criada em tempo presente, o organismo se manifesta pela via de reciprocidade sujeito/objeto no estabelecimento da própria evolução, como afirmado por Lewontin e Levins (1985, p.89).

Por outro lado, o animal, na leitura merleau-pontyana, é na maior parte das vezes o exemplo animal, geralmente apresentado como instrumento de diferenciação do humano, no sentido fisiológico/psicológico e, em outros aspectos, a abordagem da questão animal segue para a descrição da estrutura que compete à ordem vital sem distinções de especiação¹⁴, onde, mantendo a estratégia da forma comportamental, ocorre um sutil agrupamento em categorias, as formas sincréticas, amovíveis e simbólicas¹⁵. Neste sentido, percebe-se a intenção do autor em lidar com certo agrupamento e, conseqüentemente, a demarcação de distanciamento gradativo entre formas vitais e, em amplo espectro, entre as ordens estruturais.

Isto não significa incorporar o viés evolutivo e o caráter filogenético como marcas de sua construção filosófica, mas existem razões para se tratar desta discussão, questão entoada, ainda por fazer¹⁶, pois a biologia do autor, nesta abertura vital/mecânico, indica a gênese das

the moment of conception until the moment of death; at every moment, gene, environment, chance, and the organism as a whole are all participating [...] Just as the organism is the nexus of the internal and external factors, it is also the locus of the interaction. The organism cannot be regarded as the passive object of autonomous internal and external forces, it's also the subject of its own Evolution.

¹⁴ A interpretação da estrutura vital generaliza as particularidades e variantes de comportamentos entre as diferentes espécies de seres vivos, incluindo os animais (multicelulares, heterotróficos e eucariontes) invertebrados e vertebrados, incluindo humanos (ordem que transcende a condição vital para o nível simbólico).

¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942): Nos termos, as formas sincréticas prescrevem as tentativas de apreensão, no modo instintivo (p. 164); as formas amovíveis definem os comportamentos no qual surgem sinais que não são determinados pelos esquemas instintivos (p. 165) e; as formas simbólicas, no qual as estruturas estão ainda mais disponíveis, transferíveis de um sentido à outro onde se torna possível a estrutura *coisa* (p.188)

¹⁶ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d'Escragnolle. Curitiba: Ed. UF. PR, 2014, p. 316: “É necessário voltarmos à vida e às suas transformações próprias, é preciso sondar as surpresas da evolução, interrogar capacidades animais. A vida pode estar na origem de verdadeiros dualismos, isto é, funcionais. Ela pode orquestrar o ultrapassamento do animal na direção do homem, o esquecimento do viver em proveito do mundo e o verdadeiro. Ela pode produzir um ser suspenso à questão do ser.”

indagações sobre a interação animalidade/arte entendidas aqui como quiasma, imbricamento formado por gradientes de intensidade, não necessariamente visível e presente em seu processo filosófico, mas que, por meio deste, deriva certa possibilidade.

É preciso reconhecer que Merleau-Ponty se utiliza da *Teoria Gestalt* para contrapor à visão atomista do mundo uma visão estrutural, que justamente afirma a especificidade da forma sobre o indivíduo e critica o objetivismo fisiológico e psicológico. Esta noção de estrutura, tanto na física quanto na biologia reducionista, substitui a ideia de causalidade linear entre os fenômenos. Em outras palavras, com a estratégia de análise na noção de comportamento, Merleau-Ponty demonstra neutralidade com relação ao psíquico e o fisiológico, dando ocasião para que estes termos sejam definidos novamente. A nova definição associa-se à ideia de organismo que reside entre indivíduo e meio, no fluxo de ação que o ser vivo projeta ao seu redor.

Trata-se de um modo de ação que não pode ser explicado pelo pensamento causal ou mecânico e preconiza o pensamento dialético, ou seja, enleva o organismo e seu corpo como mediação, onde, como mencionado anteriormente, a especificidade da noção de forma, de função estrutural, aponta para um fenômeno que não pode ser reduzido ao viés mecanicista.

A menção de diferenciação animal e humana está na justificativa do autor de não se envolver com a interpretação de células especializadas e a multicelularidade como quesito evolutivo para a origem do Reino Animal. Merleau-Ponty não se ocupa com os possíveis biológicos que indicam a variabilidade dos processos vitais e os organismos que os inserem, não pluraliza as capacidades corpóreas, haja vista que este não é seu objeto, o corpo humano o é, pois bem percebe-se em suas palavras, convém dizer um protozoário, sendo unicelular e não animal, e um camundongo, sendo animal mamífero e roedor, situados no mesmo bloco estrutural vital.

Em outro aspecto, o filósofo valoriza os exemplos de distinção em relação aos humanos. Um chimpanzé, um gafanhoto, um felino, uma mosca, todos estão reunidos, independentemente de suas normas vitais específicas, para fomentar o discurso de aproximação ou distanciamento do animal na ordem humana. Sendo assim, mesmo distante ou sem usufruto, o corpo animal e suas formas de manifestação são as próteses para se chegar ao humano.

Como seu discurso é oscilatório entre os exemplos animais, ora propriamente humano, ora propriamente animal, percebe-se algum movimento realizado pelo autor na qualificação do comportamento animal, principalmente no que tange as formas amovíveis, sobre o que entendemos sobre intencionalidade vital¹⁷, que, na economia do autor é sem distinção, também podemos caracterizar como intencionalidade animal.

Mas, se buscarmos na interpretação da ordem vital, o comportamento distinto das espécies, é necessário considerar que cada espécie e mesmo os indivíduos da mesma espécie imprimem seu valor expressivo relacionado à capacidade do organismo/corpo apresentar comportamento a partir das condições de equilíbrio criadas segundo suas próprias normas vitais e volitivas.

Se fossemos nos ater à diferenciação das espécies e, resgatando a biologia nos modos da questão deste trabalho, a condição animal e humana se coloca como intenção do organismo a partir de uma dialética genotípica/fenotípica¹⁸, de onde se estabelece que na relação organismo/meio orientam-se as diferentes performances animais, inclusive as humanas. Esta premissa confere com a exigência do autor na integração progressiva das ordens física, vital e humana¹⁹.

O que queremos dizer sobre intencionalidade genotípica e fenotípica, está na relação com a interpretação de código genético e linguagem atribuída à reciprocidade manifesta na

¹⁷ FURLAN, Reinaldo. A noção de comportamento na filosofia de Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**. 2000, p. 387: Mesmo quando em sua presença, é preciso que o chimpanzé integre o objeto ao seu fim, que ele faça, por exemplo, da presença de um “caixote para sentar”, um “caixote apoio para alcançar a banana no alto da jaula”. Ou seja, os estímulos não podem ser tratados apenas do ponto de vista físico porque são investidos de um **valor expressivo** para o animal; é seu sentido que conta para ele.

¹⁸ MAYR, E. **Isto é Biologia**. Tradução de: ANGELO, C. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 43: Os organismos são sistemas ordenados hierarquicamente, com muitas propriedades emergentes que jamais são encontradas na matéria inanimada [...] representam uma forma notável de dualismo, que deriva do fato de que os organismos possuem tanto o genótipo quanto o fenótipo. O genótipo, que consiste em ácidos nucleicos, requer para ser entendido explicações evolutivas. O fenótipo, construído a partir da informação fornecida pelo genótipo, demanda explicações funcionais para que se entenda. As explicações de genótipo e fenótipo requerem tipos diferentes de teoria.

¹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942), p. 250: Descrevendo o indivíduo físico ou orgânico e aquilo que os cerca, fomos levados a admitir que suas relações não eram mecânicas, mas dialéticas [...] os estímulos físicos só agem no organismo nele suscitando uma resposta global que varia qualitativamente quando eles variam quantitativamente; exercem mais o papel das ocasiões que de causas; a reação depende, mais que das propriedades materiais dos estímulos, de seu *significado* vital [...] aparece uma relação de sentido, uma relação intrínseca.

expressão gênica, considerando-se a inserção destas no jogo de interação das espécies na sua forma presencial e corpórea, ou seja, ecológica e, sem exclusão, a sua forma temporal e evolutiva. Em outras palavras, o resgate sobre o comportamento e o aspecto organicista inferido à Merleau Ponty se coaduna com a discussão nas ciências naturais sobre a performance do organismo, sendo este tratado como potência e vontade na realização e assinatura de seu próprio processo evolutivo. É neste aspecto que podemos associar o fazer artístico como emergência da integração animal/ser no mundo, desdobrando-se em um sentido sistêmico para a arte. Este determinismo estrutural que caracteriza a existência dos seres vivos, partindo-se de Merleau-Ponty, aproxima a interpretação dos organismos vivos com valores autopoieticos²⁰, ou seja, como estruturas autoproducentes.

Ora, este sentido construído é o que conta para o organismo, é desta forma que podemos inferir que diferenciações de comportamento dos indivíduos na população de uma espécie podem caracterizar processos criativos, resultam em novas condutas, atribuídas com forte influência sobre a construção de autonomia da espécie, mudanças que recaem sobre as propriedades da biologia evolutiva no seu modo mais tradicional.

Se isso não fosse possível, seria difícil considerar os exemplos de comportamentos limitados do animal, interpelados pelo instinto, mesmo quando projetados a condição domesticada, laboratorial e de habitat desconfigurado. São estas as situações exemplares das condutas animais frente às condutas humanas realizadas no texto d'*A Estrutura do Comportamento* (1942). O fato é que o mundo construído humanamente não é originalmente natural para as outras espécies, ao passo que, para o homem, o antropomorfismo é essencial no modo de interpretar sua natureza.

Na autonomia operacional do ser vivo individual, este valor faz caminho para a manifestação artística, já que o enfoque é a via da ação, suas performances supõem a recorrência perceptiva e expressiva dos organismos e das espécies que necessariamente influenciam a própria manifestação evolutiva. Se pensamos a ordem humana, e questionamos sua origem animal, o viés evolutivo para *A estrutura do Comportamento* (1942) é manifestado,

²⁰ Maturana, H. **Cognição, Ciência e vida Cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 13: “A autopoiese é uma explicação do que é o viver e, ao mesmo tempo, uma explicação da fenomenologia observada no constante vir-a-ser dos seres vivos no domínio da sua existência”.

segundo Veríssimo (2013)²¹, na descrição da “animação do corpo humano caracterizada em meio a esforços de articulação entre nossas dimensões natural e reflexiva”²², o que para o autor, Veríssimo, se mostra como estratégia do filósofo, Ponty, ao se colocar n’*A Estrutura do Comportamento*, como observador externo e científico, ao interpretar as ordens e formas com certo índice evolucionista e, por má consideração à estocasticidade dos modos de ação dos organismos e sua autonomia, tratá-lo também como índice erroneamente progressista.

Sobre as formas de comportamento, corrobora a interpretação de que a emergência das formas simbólicas no corpo humano parte da reciprocidade com formas amovíveis²³, que implica variação do comportamento concreto dos animais, de caráter instintivo e viabilizado pelas formas sincréticas.

Por mais que seja possível alinhar a fundação estrutural organicista, a escala zoológica merleau-pontyana incita a diferenciação de corpo humano (especificado) frente ao corpo animal²⁴. Estranhamente, a via de diferenciação não permite a consideração de estruturas específicas a outros animais, sendo que esses *outros* são estimados em 8,7 milhões de espécies, ou seja, confronta o discurso de natureza evolutiva quando o corpóreo no humano se constrói por sua base animal, o que permitiria a inferência de noções sobre a “descendência com modificação”²⁵ nos modos da especiação que deriva da ancestralidade comum, gradação

²¹ VERÍSSIMO, D. S. Merleau-Ponty e a condição natural em nós. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, 66 (1): 72-86, 2013, p.82: Cita TOADVINE, T. 2009 e ZENONI, A.1998 sobre os aspectos evolutivos n’*A Estrutura do Comportamento* (1942).

²² *Idem*.p.83: Partimos da antinomia presente em *A estrutura do comportamento* (Merleau-Ponty, 1942/2006) e que se relaciona à adoção, ainda que indiretamente, do ponto de vista evolucionista.

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942), p.165: Logo que vemos aparecer na história do comportamento sinais que não são determinados por comportamentos instintivos da espécie, podemos presumir que são fundados em estruturas relativamente independentes dos materiais nos quais se realizam.

²⁴ *Idem*.p.185: O que falta ao animal é exatamente o comportamento simbólico que lhe seria necessário para encontrar no objeto exterior, sob a diversidade dos seus aspectos, uma invariante comparável à invariante dada do corpo, e para tratar reciprocamente seu próprio corpo como um objeto entre objetos.

²⁵ MAYR, E. **Isto é Biologia**. Tradução de: ANGELO, C. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 341: Darwin estabeleceu que os organismos evoluem continuamente ao longo do tempo; que diferentes tipos de organismos descendem de ancestral comum (descendência); que as espécies multiplicam ao longo do tempo (especiação); que a evolução não se dá por meio de mudanças graduais nas populações e; a competição entre os grandes número de indivíduos únicos por recursos limitados leva a diferenças de sobrevivência e reprodução ao longo do tempo.

de novidade evolutiva, enfim, o histórico de diferenciação de outras formas de vida/corpos não são considerados na descrição estrutural merleau-pontyana, resta-nos respeitar suas razões.

Neste âmbito nos inquietamos sobre o fato da arte estar situada como propriedade total surgida no homem ou que necessariamente se fecha em certas particularidades no *Umwelt* humano. Na acepção da vida enquanto processo, em que um domínio fenomenológico pode gerar unidades que definem um domínio fenomenológico diferente²⁶, poderíamos lidar com a exclusiva irradiação criativa humana?

O prolongamento investigativo sobre o fazer artístico está em questionar produções e fazeres humanos e não humanos, na medida em que sua natureza se aplica por comparação da presença e percepção animal, onde seria “necessário voltarmos à vida e às suas transformações próprias, onde é preciso sondar surpresas da evolução, interrogar as capacidades animais”²⁷. Merleau-Ponty trata da terceira dialética no corpo humano²⁸ como sendo exclusivamente capaz do comportamento simbólico e irreduzível à condição animal. Isto, até certo ponto, compete à evolução biológica, se a tratarmos por evolução cultural. Mas, de outra forma, o posicionamento das estruturas pela normatização instaurada no humano resulta em determinado fixismo²⁹ em que a percepção desta espécie *privilegiada* cria como norma a ordem humana, como camada e artifício para um sentido de transformação.

Nesta ordem, a experiência vivida humana oferece “um momento da dialética viva de um sujeito concreto e, correlativamente, tem como objeto primitivo não o mundo natural, mas

²⁶ MATURANA, H. R. & VARELA, F. **Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living** (Boston Studies in the Philosophy of Science, Vol. 42). Dordrecht: Reidel, 1980, p. 116.

²⁷ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d’Escragnolle. Curitiba: Ed. UFPR, 2014, p. 316.

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006(1942), p.252: O trabalho humano inaugura a terceira dialética, já que projeta entre o homem e os estímulos físico-químicos “objetos de uso” – as roupas, a mesa, o jardim – “objetos culturais” – o livro, o instrumento, a linguagem – que constituem o meio próprio do homem e fazem emergir novos ciclos de comportamento. Assim como nos pareceu impossível reduzir os correlatos da situação vital/reação instintiva aos correlatos estímulo/reflexo, será igualmente necessário, sem dúvida, reconhecer a originalidade dos correlatos situação percebida/trabalho.

²⁹ Ou seja, uma predisposição à não variação do comportamento e, por conseguinte, das possibilidades de mudanças nas normas de qualquer espécie, inclusive humana.

as ações de outros sujeitos humanos”³⁰, inaugurando a concepção do trabalho e dos objetos culturais como forma de interpelação da arte na sua interpretação mais tradicional. Sendo assim, a origem destes aspectos se fecha à construção de uma nova estrutura, capacitando somente ao humano um novo mundo, estrutura esta que se caracteriza pelos diversos exemplos citados na narrativa de hominização, lugar onde a manifestação artística ganha sua nômima. Falamos dos objetos de uso, da instrumentação no controle da natureza, do simbólico rupestre, do que é potencializado pelo convívio considerado exclusivamente humano, da relação com as formas, figuras e fundos de convívio, do que potencializou a linguagem.

Este criar humano, entendido como diferente da criação animal, tem uma particularidade: “ não é a capacidade de criar uma segunda natureza, para além da natureza biológica, [...] é superar estruturas criadas para criar outras.”³¹, mas, tal particularidade justifica-se inscrita no corpo biológico, sensível totalizante, nos olhos que objetificam o alheio e na perspectiva que situa a condição espaço temporal humana. Para explicá-los - corpo, olhos e perspectiva - há relação/interação com o outro visível, o animal e, à maneira como o vemos olhando, inferimos que, para ele, os objetos têm sentido absoluto, o comportamento é apenas um, sua intencionalidade, é taxada funcional. O animal encontra-se em estreitamento espaço-temporal³² na relação com as coisas, já que estas, não têm para ele uma pluralidade de aspectos, não têm transcendência.

Neste caso, o animal visto pelo humano condizente ao filósofo, se condiciona a processos criativos que também não ultrapassam a natureza biológica, na medida em que o que é percebido para ele não é ressignificado, ou, pelo menos, não temos potência perspectiva para afirmar nova significação. Desta forma, cabe ao humano algo definidor de sua estrutura particular tendo como origem esse outro que é animal coisificado e, por transcendência, é humano, ou seja, constrói e nomina seu caráter natural e intraespecífico.

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006(1942), p.258: A percepção incipiente tem o duplo caráter de visar mais a intenções humanas que a objetos de natureza ou a qualidades puras (calor, frio, branco, preto) de que são substrato - e de apreendê-las mais como realidades provadas que como objetos verdadeiros.

³¹ *Idem*. p. 272: [...] e esse movimento já é visível em cada um dos produtos particulares do trabalho humano.

³² FURLAN, Reinaldo. A noção de comportamento na filosofia de Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**. 2000, p. 386: Por isso, podemos falar em um estreitamento do espaço e do tempo vividos pelo animal, em comparação

De acordo com Merleau-Ponty, a capacidade humana de variar os pontos de vista, ou seja, a possibilidade da multiplicidade de perspectivas, é o que lhe permite criar e esta categorização do humano nos levaria à forma originária e primitiva da arte. Seria por meio de uma consciência vivida entre humanos e na experiência de relação com esse outro humano, para nós, o animal transcendido, que a mediação expressão-exprimido encontra a sua prática.

É no infante que Merleau-Ponty encontra certos direcionamentos para a emergência da ordem humana, na sua capacidade diferenciada de configuração³³ e de interrelação com outros humanos que, ao longo de muitas gerações, permitiu o ideário da cultura. Um infante não é humano se não estiver rodeado de humanos, caso contrário, ele é outro animal, em termos ecológicos (relacionais) e evolutivos, fixa um comportamento que não é comum à humanidade, é animal não transcendido.

Qualquer animal, distanciado de seu contexto social, e de sua estrutura evolutiva, deixa de sê-lo em espécie, resguarda-se a animalidade basal, indiferenciada, podemos inferir, individual. Por exemplo, um cão, confrontado com a sua condição feral basal, expressa outras formas que não se estabelecem por relação de coevolução³⁴ com humanos e autoevolução com cães domésticos.

O caso da percepção em início, traduzida em modo infantil pelo autor, traz os argumentos de superação da configuração que para ele está mal resolvida na biologia, sobre características inatas e adquiridas, genótípicas e fenotípicas, de descendência com mudança, nos modos darwinistas.

Levando a cabo o que foi o processo de elaboração da teoria evolutiva, há que se alertar para o fato de que a mesma não estava à procura direta da origem do primeiro ser vivo,

com esses vividos pelo homem, ou de que o homem dispõe do espaço e do tempo de uma forma que vai além das forças imediatas e atuais que compõem o sentido vivido pelo animal.

³³ *Idem.* p. 264: Refere-se à Merleau-Ponty citando Cassirer – Se a linguagem não encontrasse, na criança que houve falar, alguma disposição para o ato da palavra, permaneceria durante muito tempo para ela um fenômeno sonoro entre outros, não teria nenhum poder no mosaico de sensações de que a consciência infantil disporia, não entenderíamos que ela pudesse desempenhar, na constituição do mundo percebido, o papel diretor que os psicólogos são unânimes em atribuir-lhe.

³⁴ Um cão feral, que nasceu sem a convivência com cães domésticos ou humana, retoma o comportamento de caça inclusive de outras espécies domésticas, por exemplo, ele troca o oportunismo doméstico pela predação, caça e captura, algo que é estabelecido pela sua natureza instintiva.

não se ocupava deste extremo causal à princípio, preocupava-se em responder à pergunta sobre as razões da existência das diferentes espécies, em plano horizontal, não vertical. Em outras palavras, Charles Darwin pensa em situação, pela extensão e pela presença, ou seja, sob a condição de convergência espaço/temporal estabelecida entre as diferentes espécies, o estado de convivência realizado por diferentes modos de ser, sem alguma perspectiva progressista, ou visão direcionada a camadas do ser.

Tendo em vista que as relações de convívio entre espécies são importantes para a interpretação darwinista, também em Merleau-Ponty vemos que a superação do antagonismo inato/adquirido provém do modo de convivência da criança com os humanos e seus objetos de sentido que, na relação da criança com o mundo, ela experiencia o fato de já existir a “intenção significativa vinda do outro”³⁵ e esta intencionalidade não é característica exclusivamente humana, ela pode efetivamente estabelecer-se até mesmo antes da linguagem, onde, “mais que o material verbal, será a inflexão da voz, a entonação que serão compreendidas”³⁶ pelo infante, sem palavras.

A capacidade de a criança perceber a forma como situação, concomitante à expressão da palavra na ambiência humanizada, faz-nos acordar que sua experiência vivida está enraizada na estrutura vital, que supera as condições inatas e adquiridas com o projeto de “descrever no momento da experiência, seja ela precoce, seja ela tardia, interna ou externa, motora ou sensorial, a emergência de um significado indecomponível.”³⁷

Como bem sugerido por Merleau-Ponty e interpretado pelos seus leitores, a estratégia de foco na descrição dos comportamentos tendo como base a forma estrutural traz de fato um estilo evolutivo à escrita d’*A estrutura do Comportamento* (1942).

O que gostaríamos de apontar aqui, enquanto novidade interpretativa, é o caminho que esta filosofia permite trilhar no aspecto pré-linguístico e vital sobre a potência da

³⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942), p. 266.

³⁶ *Idem.*: Vale ressaltar que tal intenção, configurada na estrutura expressão/exprimido que a criança consegue interpretar, está também, nos seus primórdios, na relação de comportamento com as outras espécies, cabe a nota de Merleau-Ponty que familiariza esse aspecto “Sabemos que um cachorro não distingue as palavras na ordem que lhe damos, e obedece apenas a entonação.”

³⁷ *Idem.*

comunicação e atributos da percepção aos olhares e troca intencional entre as diferentes espécies. Este quesito será apresentado mais a frente como a descrição de um paradigma *co-evolutivo*.

Merleau-Ponty não trata de forma deliberada este aspecto e, entendendo sua objeção, ocupamo-nos em fazer jus aos exemplos de interação animal trazidos por ele, no contexto de que a intencionalidade do outro, humano ou não, trace a rede de comunicação interespecífica. No que tange à relação com a arte, parece-nos improvável que “*Criar como um animal?*” não se viabilize pelo interstício da intencionalidade vital.

Para tal, apresentamos os meandros contínuos e descontínuos expressados por Merleau-Ponty e Bergson. Esta via é a da arte se fazendo, considerando-se as elucubrações do processo criativo antes do julgo da convivência com as coisas *feitas*, vistas em terceira pessoa.

Aliás, ver em terceira pessoa, depois, na arte lidamos com a gênese objetiva que pode perpassar o campo intencional que constrói nossas relações mundanas em sentido historiográfico, cultural, antropológico, existencial, na relação com os “objetos do trabalho e da cultura”.

A crítica de Merleau-Ponty a Bergson começa justamente com a acusação do último de biologizar a ordem humana.

Mas a ação na qual Bergson pensa é sempre a ação vital, aquela pela qual o organismo se mantém na existência. No ato do trabalho humano, na construção inteligente dos instrumentos, ele vê apenas outra maneira de atingir os fins que o instinto persegue por seu lado. [...] Para além da ação biológica, resta apenas uma ação mística que não visa a nenhum objeto determinado.³⁸

O que chama a atenção nesta crítica é o sentido que se dá ao aspecto da ação em Bergson, criticado por Merleau-Ponty, em que o caráter vital humano sedimenta o processo adaptativo viabilizado pelo comportamento animal, extrapolando-o ao contexto cultural. Esta situação aproxima-nos do que interpretamos sobre o fazer artístico, ao não se considerar objetos determinados, mas por estabelecer, no fazer concreto, novas materialidades, haja vista

³⁸ *Idem.* p.253.

que estas são correspondentes à formação de novas estruturas, característica inerente à espécie humana³⁹.

Merleau-Ponty, no contexto de sua avaliação de Bergson, vai dizer que a percepção animal é sensível à forma prescrita pelo instinto e não sai dela, já na ação humana, segundo o mesmo, não é possível relacionar o conteúdo da percepção à estrutura de sua ação, considerando que a mesma já é outra estrutura. Neste caso, seria necessário lidar com a adaptação humana à condição primitiva que se fundamenta somente nas *ações de outros humanos*, no campo relacional que envolve a convivência com humanos e as novas estruturas manifestadas⁴⁰. Este posicionamento do autor traz uma carga saltacionista sobre o processo perceptivo humano e, considerando-se a proposição de que devemos lidar com a narrativa de hominização, de algum modo, a passagem à ordem humana, caracterizada pelo seu fazer artístico, deve apresentar certa gradação de perspectiva⁴¹, da vital para a humana.

Temos que levar em conta que, em nossa predileção pela interação do modo artístico associado à animalidade, o modo da ação, do fazer animal e humano, é determinante. A demarcação do autor sobre uma diferenciação interpretativa na concretude humana e animal nos impele a repensar o que se atribui de fato às categorias instintivas,

É neste contexto de inserção da discussão sobre o fazer artístico que se manifesta a instauração de um imbricamento comportamental no qual a arte pode se dispor. A animalidade atribui-se a todo animal, inclusive o humano e suas manifestações de novidade estrutural necessariamente não competem a uma diferenciação de natureza, mas a uma gradação de estados perceptivos do mundo.

³⁹ *Idem.* p.256: Mostramos que a percepção animal é sensível apenas a certos conjuntos concretos de estímulos, para os quais o próprio instinto prescreve a forma, e falamos de uma abstração vivida que deixa pura e simplesmente fora do campo sensorial do animal o que não corresponde à estrutura do seu instinto. Mas não podemos relacionar do mesmo modo o conteúdo da percepção humana à estrutura da ação humana.

⁴⁰ *Idem.* p.259: A representação dos objetos de natureza e de suas qualidades e a consciência da verdade pertencem a uma dialética superior e teremos que fazê-las aparecer na vida primitiva da consciência que procuramos no momento de descrever.

⁴¹ BIMBENET, Étienne. **Le complex des trois singes** : essai sur l'animalité humaine. Paris: Éditions du Seul, 2017, p.14 : Le continuisme homme-animal est une thèse que nous vient en droite ligne de l'évolutionnisme darwinien. Parce que nous sommes issus de l'animal par un processus de sélection naturelle étiré dans le temps sous la forme de variations infinitésimales, la différence anthropologique ne peut être que de degrés, non de nature. On va chercher chez Darwin, la plupart du temps, l'énoncé canonique de ce continuisme.

Percebemos então, que retomando as formas amovíveis, são possíveis as diferenciações entre as espécies animais e podemos inferir características próprias da espécie na sua construção simbólica, onde tais comportamentos não são estritamente determinados pelo modo instintivo⁴², podendo operar conforme aspectos abstratos das situações vividas, das condições da experiência do animal em situação⁴³, ou seja, de seus estados viventes correlacionados a “ser uma consciência, ou antes, ser uma experiência, comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles.”⁴⁴

Esta comunicação, corpo e outros, surge ecoada em *Criar como um animal?* Gera o que está inscrito entre indivíduos, artigo indefinido, afirma criar como qualquer animal, por sua diversidade e diferenciação encarada tanto como um, detentor do comportamento que reconfigura sua involução do mundo ou, como um outro, que reconfigura enquanto unidade evolutiva, apresenta-se em grupo com corpo particular, percepção diferenciada do mundo, identitária, que reproduz-se em espécie.

1.1 A criação de um mundo

Apresentamos a convergência do pensamento após Merleau-Ponty⁴⁵, onde este imbricamento do lugar do animal tal como o humano/animal, com a interpretação do gradiente evolutivo entre espécies, tal diversidade pode apropriar-se da manifestação do autor sobre o conceito de *Umwelt* ou automundo:

⁴² MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942), p.164: Devemos chamar instintivo um comportamento que responde literalmente a um complexo de estímulos mais que a certos traços essenciais da situação.

⁴³FURLAN, Reinaldo. A noção de comportamento na Filosofia de Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**.5(2), pp. 382-400, 2000. p.395: a consciência perceptiva mais elementar, a encontramos situada em um campo onde configurações visuais ou sonoras se organizam, desde que queiramos abstrair suas estruturas sociais e de linguagem presentes na configuração do sentido percebido [...] É preciso, ao contrário, dar conta de uma consciência vivida anterior a uma consciência que tem diante de si objetos de conhecimento. Uma consciência em situação.

⁴⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. (Tradução de: MOURA, C. A. R.) 4º Ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011 (1945), p. 142.

⁴⁵ Étienne Bimbenet, no texto *Après Merleau-Ponty* (2011), traça aspectos constitutivos da natureza humana considerando que, para o entendimento do processo de hominização, é necessário partir da sua origem animal.

“As relações eficazes em cada nível, na hierarquia das espécies, definem um *a priori* dessa espécie, uma maneira que lhe é própria de elaborar os estímulos, e assim o organismo tem uma realidade distinta, não substancial, mas estrutural. A ciência não trata, pois, os organismos como os modos acabados de um mundo (*Welt*) único, como as partes abstratas de um todo que evidentemente os conteria. Lida com uma série de ‘ambientes’ e de ‘meios’ (*Umwelt, Merkwelt, Gegenswelt*), em que os estímulos intervêm segundo o que significam e valem para a atividade típica da espécie considerada.”⁴⁶

O conceito de *Umwelt*, citado por Merleau-Ponty, tem efeito recorrente entre outros autores citados pelo mesmo. Termo estabelecido pelo biólogo Jacob Von Uexküll, define-se como “automundo”⁴⁷. Entende-se que o corpo fenomenal, nos modos das diferentes espécies, age de acordo com o círculo funcional de cada espécie, formando um universo interpretativo diferente em relação àquele compartilhado por outras espécies. Neste quesito, a animalidade passa a pertencer a todas as espécies eucariontes, heterotróficas, multicelulares, e a relação corpórea própria de cada espécie e acepção de seu entorno é o que traz a configuração de mundividência.

A percepção do corpo é confusa na imobilidade, a conformação do *Umwelt* que influi sobre a intencionalidade vital se constrói pelo corpo em movimento e, a partir das performances inquiridas, manifesta processos perceptivos que o coloca em situação existencial, reconhecendo o espaço expressivo. Tal aspecto redireciona a pergunta “*Criar como um animal?*”, pois a figura de qualquer animal recorre à origem evolutiva, animal, humana e, também relaciona o fato de este sentido já não ser mais o mesmo, irradiando as possibilidades moventes, novas performances e comportamentos que recaem sobre o desenvolvimento evolutivo, por circularidade.

Se tratarmos desta manifestação de mundividência variante nas espécies, o sentido de “subjetividade” animal⁴⁸ radicaliza o ideário da criação de um mundo perceptivo a todas as

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942), p.222.

⁴⁷ UEXKÜLL, Thure Von. A teoria da *Umwelt* de Jakob von Uexküll. **Revista Galáxia**. N°7. 2004, p. 22: desenvolveu seu conceito da “*Umwelt* específica da espécie” — o segmento ambiental de um organismo, que é definido por capacidades específicas da espécie tanto receptoras quanto efectoras (definidas por Uexküll como “percepção” e “operação”).

⁴⁸ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d’Escragnolle. Curitiba: Ed. UF. PR, 2014, p.113: Através da fenomenologia, a animalidade se simplifica. Ela se torna para além da

espécies, considerando que as espécies têm efetivamente um *Umwelt*, interpretado por cada uma como um mundo particular de convivência e comunicação, seria também à convivência intraespecífica das mesmas que reportaríamos o conjunto próprio das pistas perceptivas, em que cada espécie pode criar novas estruturas, irredutíveis às estruturas contingentes, não somente o que seria característico da espécie humana⁴⁹.

Assim, é extrapolado o exercício do perspectivismo, particular a cada *Umwelt*, levando-nos a dissociar a verticalização imperativa da ordem humana em pluralidade de perspectivas, o que viabiliza inferir sobre esta interpretação biológica do fazer artístico quando vivencia a relação expressão-exprimido em coexistência.

Evidentemente que, no convívio com espécies outras, não é possível estabelecer uma visão em terceira pessoa das espécies animais, o perspectivismo aplicado pelo sentido de *Umwelt*, de uma forma intrínseca específica nos relaciona a outras espécies e, incluindo a maneira de ver do humano, podemos afirmar que o comportamento animal cria novas formas que não competem à nossa maneira de criação e, nem mesmo, por percepção. Por esta razão podemos inferir um caráter *protoartístico* presente na ordem vital.

A conclusão sobre o exercício perspectivista de *criar, ver ou ser como* está no reconhecimento da existência de comportamentos não comprometidos com o humano⁵⁰, na legitimidade da particularidade animal/vivente e suas diferenciações perceptivas estruturais. Uma animalidade outra, em situação, partindo-se do perspectivismo humano a nós inerente, limita-nos a pensá-la como comportamentos existentes, diretivos, vividos. Este ideário subjetivo animal não ajuda a responder pelas propriedades perceptivas que emergem das relações entre espécies diferentes. Assim como interpreta-se que o homem, no fazer artístico,

diversidade de suas formas empíricas, algo que nós podemos ver ou viver diretamente. Assim radicalizada, sob a forma de uma subjetividade pura, a animalidade torna então intensamente problemático o fim do processo hominizante. O ‘ser no mundo’ humano não é mais algo evidente quando o referimos imediatamente, brutalmente, ao ser no ambiente’ animal, seu surgimento se torna um enigma.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942), p.272: O que define o homem não é a capacidade humana de criar[...] é sobretudo a capacidade de superar as estruturas criadas para criar outras. Este movimento já é visível em cada um dos produtos particulares do trabalho humano.

⁵⁰ NAGEL, Thomas. What is it like to be a bat? **The philosophical review**. 1974, p. 440.: Quando o autor propõe colocar-se no lugar do animal, o exercício de foco sobre o efeito que produz um vivente específico, permite reconhecer a existência de fatos sem compreendê-los como humanos, sendo assim, fica em aberto o campo relacional entre espécies.

delibera sobre sua criação se debruçando na sua relação direta com a materialidade de forma concreta e funcional, tais composições perceptivas ficariam reduzidas ao universo da população de cada espécie.

Em razão desta dificuldade, que é pensar o humano a partir de sua origem, Étienne Bimbenet nos convida ao exercício do perspectivismo avesso, ao perguntar “Como seria ver como um ser humano?”⁵¹, onde retoma a origem evolutiva do humano, requisita a sua ancestralidade animal. Neste modo, consideramos a interpretação de um fazer artístico que se diferencia dos seres vivos para um fazer artístico da particularidade animal humana. Para realizar esta tarefa é necessário tratar do horizonte de interrelação da evolução com o estudo de interação das diferentes espécies, a ecologia. É neste liame que encontramos o que nomeamos como paradigma *co-evolutivo*.

O paradigma *co-evolutivo* é desenvolvido como forma de demonstrar a maneira pela qual as relações entre espécies, a interação com predadores, presas, mutualismos ou parasitismos, as formas de defesa emolduradas por mimetismos e camuflagens, podem refletir no que entendemos por ‘dilatação’ de *Umwelts*.

A teoria *Umwelt* apresenta um gradiente interativo, no tratamento do ser vivo como sistema aberto, os organismos podem interagir em maior ou menor grau com o ambiente e, conseqüentemente, com outras espécies, a partir da confluência de pistas perceptivas e operacionais⁵² características. No processo evolutivo, a organização destas interações ao longo do tempo permitiria diferenciações de seus fazeres, corresponderia à origem de novos comportamentos e performances configurados de forma intraespecífica.

Sendo assim, a ideia de uma percepção estanque no animal⁵³, pode ir contra o sentido interagente ao fechar cada espécie em apenas um estado comportamental, como se não houvesse a possibilidade de interconexão ou dilatação de *Umwelts*.

⁵¹ BIMBENET, Étienne. **L’animal que je ne suis plus**. Paris: Éditions Gallimard, 2011. p. 23.

⁵² UEXKÜLL, Jacob von; KRISZAT, G. A Stroll through the Worlds of Animals and Men. Tradução inglesa de: SCHILLER, Clair. In: **Instinctive Behavior**. Nova Iorque: Internacional Universities Press, 1957 (1934), p. 10.

⁵³ HEIDEGGER, Martin. **Les Concepts fondamentaux de la métaphysique**. Monde-Finitude-Solitude. Tradução: PANIS, Daniel. Paris: Gallimard, 1992, p.390: Sobre o animal ser pobre de mundo.

A fixação do *Umwelt* como percepção estanque nas espécies não é considerada na natureza humana, a complexidade manifestada na extrasomatização do cérebro humano e sua plasticidade estão como abertura do caráter biológico/anatômico ao cultural/simbólico⁵⁴, eis o *Umwelt* dilatado. O humano marca um recorte de potência evolutiva, traçado em linhas progressistas, isto configura um problema da própria abordagem evolutiva, quando mal interpretada.

1.2 O paradigma co-evolutivo

O discurso do fechamento perceptivo traz algumas dificuldades ao entendimento de um fazer animal que inclui o humano, como colocado por Bimbenet, “é preciso parar de pensar o homem como corpo animal dotado de cabeça divina, cessar de escalonar o homem de baixo pra cima, ou hierarquizar sua existência”⁵⁵. Daí a necessidade de interpretar o fazer artístico em nível interespecífico, no sentido *co-evolutivo*⁵⁶.

O paradigma *co-evolutivo* é desenvolvido como uma forma de demonstrar a maneira pela qual as relações entre espécies (predadores, presas, mutualismos ou parasitismos) podem refletir na ‘dilatação’ de *Umwelts* sem o sentido progressista, pois a evolução de nichos ecológicos⁵⁷, notados como modos criativos de comportamento dos seres vivos, é considerada. Neste caso seria necessário revisar formas de expressão ocorridas entre as espécies, os mimetismos, aposematismos, danças reprodutivas, as performances simbiotes.

Como exemplo de dilatação, o próprio Merleau-Ponty, na *Estrutura do Comportamento* (1942), traz como condições implícitas da animalidade os tipos provindos de

⁵⁴ VIEIRA, Jorge A. **Teoria do Conhecimento e Arte**. Formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade. 2008, p. 80

⁵⁵ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d’Escragnolle. Curitiba: Ed. UFPR, 2014, p. 315.

⁵⁶ FUTUYMA, Douglas J. **Biologia Evolutiva**. Coordenação de tradução: VIVO, Mário. 2. Ed. Ribeirão Preto: FUNPEC-RP, 2002, p. 507: “Um dos maiores desafios para a biologia evolutiva é entender como as interações interespecíficas influenciam as taxas de evolução e os padrões de radiação adaptativa e como a evolução afeta as interações interespecíficas e, assim, a estrutura de comunidades ecológicas”. Traçamos a situação de um paradigma coevolutivo tendo em vista o processo interagente entre diferentes viventes para a proposição evolutiva de ampliação de *umwelts* e, conseqüentemente, de estados perceptivos e atuações nos seres vivos.

⁵⁷ *Idem*, p. 21: No contexto ecológico de mudança evolutiva [...] Devido a diferentes fenótipos poderem apresentar limites de tolerância diferentes para vários eixos do nicho, o nicho ecológico pode evoluir e, na realidade, irá frequentemente variar entre as diferentes populações geográficas de uma espécie.

relações interespecíficas de domesticidade, entendido na ecologia como uma forma de cooperação⁵⁸ quando, ao fazer referência aos psicólogos gestaltistas estudados para a caracterização da ordem vital, são apresentados comportamentos de gatos, ratos, peixes, chimpanzés, entre outros.

Espécies animais, que estão em estado variado de sua origem, caracterizados pela domesticação e evolução de seu nicho ecológico, apresentam resposta ao humano por estarem em interação de convívio com a mesma “intenção significativa do outro” que, no caso específico de Merleau-Ponty, aparece ligado a construção simbólica do infante. É claro que, neste contexto, a comunicação permeia espécies diferentes e, obviamente, não pode ser estabelecida pela linguagem, caráter intraespecífico humano, mas, enquanto forma de pulsão expressiva, ganha relevo, pois esta prerrogativa faz incutir na performance animal certo emergentismo proveniente da troca dinâmica, de uma reciprocidade, entre meio ambiente e comportamento⁵⁹ e destes entre os diferentes viventes.

O sentido de dilatação está justamente no estabelecimento de que todo animal, partindo-se do fazer *protoartístico*, não fecha seu comportamento criativo na interação apenas com os seus semelhantes (relação intraespecífica), muito pelo contrário, ele busca, na relação direta com o mundo, formas de criar novas composições perceptivas⁶⁰ e em concomitância com a comunicação entre espécies diferentes (relação interespecífica), ecologia de um mesmo ambiente.

⁵⁸ Relação ecológica interespecífica harmônica não obrigatória, na qual há vantagens recíprocas entre as espécies que se relacionam, ou seja, ocorre comum beneficiamento entre ambos os organismos, vivendo de forma independente. Neste caso, para o homem o benefício da Ciência, para o animal utilizado experimentalmente, o benefício da recompensa.

⁵⁹ GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception**. London: Lawrence Erlbaum Associates, 1979, p. 8. Referente ao termo *affordance*, desenvolvido por este autor, em que a percepção é caracterizada por um oferecimento dinâmico do ambiente, em que o animal faz o registro de informação específico dos traços do percebido, a estrutura de um nicho ecológico específico é composta pela organização de *affordances* e, esta reciprocidade.

⁶⁰ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d'Escragnolle. Curitiba: Ed. UF. PR, 2014, p.183: Ver não é então necessariamente pensar; nós podemos perceber uma coisa ‘sem conceito’, isto é, sem que o conceito desta coisa seja requerido para unificar o dado fenomenal me permitindo reconhecê-la como a coisa que ela é. A posição não conceitualista privilegia a disparidade do conceito e do sensível, o percebido, por exemplo, será sempre infinitamente mais rico do que o pensado.

Pode-se entender que o fazer artístico humano alimenta-se desta relação com o mundo de forma intra e interespecífica. Isso significa que *Criar como um animal?* interpela o modo do fazer artístico em sua transitoriedade, da arte se fazendo em caráter diretivo⁶¹, pré-reflexivo⁶², a partir de uma consciência natural⁶³. Desde então a arte pode se manifestar na reciprocidade da visada humana e de sua condição animal que, quando da suspensão da atitude categorial⁶⁴ e objetiva, revela um fazer permeado pela sensível, algo que Merleau-Ponty toma como guia fundamental na *Fenomenologia da Percepção* (1945). Enlevamos aqui a necessidade de resolução sobre o que entendemos por *olhar* e *visada*, onde perscrutamos essencialmente o comportamento de ver e sua apropriação no fazer artístico.

A relação do comportamento do artista com a materialidade compete tanto à forma do comportamento concreto⁶⁵ associado à condição animal quanto à sua medida simbólica, mas o comportamento criativo, nesta medida, não visa chegar necessariamente à delimitação simbólica, o que não impede este efeito depois que a obra é instaurada.

O fazer artístico se distingue da instauração da obra, de modo que a intencionalidade do artista é requisitada primariamente por sua natureza, aproximando modos de comportamento situados no fazer da arte em que a instalação da obra já não diz mais sobre o

⁶¹ MERLEAU-PONTY, M. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 114: “A idéia de uma pintura "direto da natureza" teria vindo a Cézanne da mesma fraqueza. A atenção extrema à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (dizia que se deve pintar um rosto como um objeto), a devoção pelo mundo visível seriam apenas uma fuga do mundo humano, a alienação de sua humanidade.”

⁶² BIMBENET, Étienne. **Nature et Humanité**: le problème anthropologique dans l’œuvre de Merleau-Ponty. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. 2004. p. 45 : L’intentionnalité telle que la découvre la phénoménologie est primitivement irréfléchie, elle se vit avant de se connaître [...] production et non connaissance de sens.

⁶³ Idem. p. 153: L'exposition de la conscience natureé, au troisième chapitre de *La Structure du Comportement*, pourrait surprendre. Au sein de l'ordre humain, elle décrit notre appartenance à la nature, par opposition au thème de la conscience naturante que représente au contraire, à travers l'attitude catégoriale, le moment d'échappement à la nature.

⁶⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Tradução de: AGUIAR, M. V. Martinez. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942), p.274: Todos os atos da dialética humana revelam a mesma essência: a capacidade de se orientar com relação ao possível, ao mediato, e não a um meio limitado – o que chamamos, acima, com Goldstein, a atitude categorial.

⁶⁵ BIMBENET, Étienne. **Nature et Humanité**: le problème anthropologique dans l’œuvre de Merleau-Ponty. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. 2004. p. 154 : Le mot concret, que revient souvent sous la plume de Merleau-Ponty, définit adéquatement cette visée particulière de l’humain. Le mot apparaît souvent, à l’époque de Merleau-Ponty, comme l’emblème d’une recherche délibérément orienté vers une certaine vérité de l’expérience vécue – vérité définie comme originaire et qui précéderait les abstractions tardives opérées par le travail de la connaissance, scientifique ou philosophique.

processo mediado pelo corpo ativo, vidente. Este quesito, na arte, no discurso intrínseco humano, se manifesta como intuição⁶⁶.

Parece-nos que, na sublimação da condição vital para a condição simbólica humana, o artista reitera os processos diretivos permeados pela percepção de signos naturais e artificiais criados pelo seu próprio comportamento. *Criar como um animal* ressoa como outra pergunta, ruído: *Criar como o animal?* neste caso, é a retomada contínua da ordem vital feita pelo artista, o que nos faz repensar, pela justificativa evolutiva, o resgate da ênfase biológica sobre o processo criativo e a crítica de Merleau-Ponty sobre o projeto bergsoniano de naturalização da condição simbólica humana.

Devemos pensar a arte como mediadora nas ordens vital e humana, onde o olhar no fazer criativo atue na construção do mito e do ritual, modo simbólico de visar as coisas. Não desprezamos o fato antropológico no qual o homem assina a instrumentalização, pois, por meio de sua arte, ele manifesta os objetos de uso (artefato), a cultura (arte verbal), a história (arte memorial).

Mas é a forma *protoartística* humana que perscrutamos aqui, já que Merleau-Ponty aponta que o viés puramente humano da atitude categorial é tributário do sensível, enraizada na condição vital. O tratamento da arte e da animalidade estão referenciados pelo filósofo quando estas se direcionam e realimentam o privilégio humano que se manifesta na racionalidade conceitual da linguagem, do saber e da ciência.

Estes são apontamentos para o exercício hermenêutico sobre a animalidade na obra de Merleau-Ponty. Considerando-se que até agora apresentamos de que forma o embate biológico auxilia a responder à pergunta central deste trabalho, no sentido de incluir na discussão a origem comum animal e afirmar a importância do quesito relacional ecológico e evolutivo, resta-nos começar de novo perguntando como a fenomenologia ajuda a “pensarmos essencialmente animais e secundariamente humanos”⁶⁷. Neste caso, nos direcionamos à

⁶⁶ OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2013, p. 55: Diferente do instinto, a ação espontânea intuitiva não é um ato reflexo ante um acontecimento, ela é a reação de uma personalidade humana, é sempre uma ação, que encerra formas comunicativas pessoais e culturais.

⁶⁷ BIMBENET, Étienne. **Le complexe des trois singes** : essai sur l’animalité humaine. Paris: Éditions du Seul, 2017, p.13

“*Criar como o animal?*” para encontrar, segundo sua origem relacional e por diferenciação animal, os atributos que reconhecem dizer o ser no mundo humano.

Capítulo II – *Criar como o animal?* Fenomenologia e arte.

Agora tratamos do exercício de uma nova possibilidade metodológica em que a fenomenologia é guia, centrada no abandono do domínio explicativo e emprego de um domínio descritivo. Esta possibilidade apresentaria forte sinergia com a história da biologia, mais especificamente na contribuição para a origem deste campo científico, no desenvolvimento da história natural e de uma narrativa evolutiva.

Certamente que o método descritivo na história natural, não se apega pela anterioridade que aspira o método fenomenológico contemporâneo, mas a caracterização projetual deste, com referência ao retorno aos fenômenos, faz ressurgir também na biologia a necessidade de um resgate de seu lado descritivo.

Como todo domínio científico, a biologia tem expectativa na observação e descrição derivadas do que se entende e se discute por materiais factuais brutos. O que identifica a biologia, enquanto campo de investigação fenomenológica, está, necessariamente, no papel da percepção e da variação perspectiva exercidas pela ciência. Destacamos certas influências do discurso no desenvolvimento teórico evolutivo e ecológico, na interpretação de um fazer artístico estruturado a partir de um exercício descritivo do mesmo, que participa do campo interagente perceptivo, composto por formas inter e intraespecíficas.

Sendo assim, neste capítulo visaremos as aproximações da animalidade com os estudos merleau-pontyanos sobre a arte. Mais precisamente, exploraremos a relação intrínseca entre a arte e o fundamento animal da espécie humana, por se tratar do animal por definição e correspondência à descrição fenomenológica do humano.

Por conta disso, a pergunta “*Criar como o animal?*”, lê os textos de Merleau-Ponty que justamente confrontam a ciência com o mundo percebido, deixando à mostra rastros do humano em condição natural e situado no mundo, mesmo que apresentado na mistura e confusão não determinante dos processos perceptivos. Ver em primeira ou terceira pessoa ainda é manifestação sensível e não se fecha sobre o modo de dizer o visível, nos aspectos científicos e filosóficos. São os textos: *A fenomenologia da Percepção* (1945), *O Olho e o Espírito* (1960), *A dúvida de Cézanne* (1948) e *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1960).

Se na *Estrutura do Comportamento* (1942) Merleau-Ponty já esboça a crítica à ciência, acusando a fisiologia e a psicologia como modos de pensar o comportamento pelo reducionismo das ciências naturais, os textos que marcam a descrição do fenômeno perceptivo vão apresentar o enigma da constituição de um ser que não está diante do mundo, mas imerso nele. Em termos gerais, a crítica à ciência se apresenta na luta do filósofo contra o entendimento comum de que a sensibilidade e a percepção são fatores secundários diante das faculdades intelectuais do pensamento.

No espectro da realidade, o tema da visão ainda é o grande destaque, o seu radicalismo insere-se no fato da percepção ocupar lugar valoroso em relação aos aspectos objetivos da visão científica. Isso é assim porque, para Merleau-Ponty, em certo modo, a visão não é objetiva, mas organísmica e corporal.

Entendemos por organísmico a assunção da abordagem estrutural considerada em seu primeiro livro, relacionando-se à prática da Gestalt sobre o sentido de entender o indivíduo dentro de um ponto de vista que valoriza as mudanças geradas no ambiente, de forma relacional, como dados socioculturais ou geográficos e, também, sem desvalorizar os aspectos físicos inscritos na personalidade total e organização biológica destes indivíduos.

Na *Fenomenologia da Percepção* (1945), a crítica à ciência se apresenta no primeiro capítulo, *O prejuízo dos clássicos e o retorno aos fenômenos*, onde mantêm-se o intuito de superação do realismo e do intelectualismo⁶⁸. Trata-se de ultrapassar o debate epistemológico entre a razão e a experiência empírica como forma de explicação do real, mostrando que a experiência do mundo, viabilizada pelo corpo próprio, não pode ignorar o fato da encarnação.

Acatamos o convite de Merleau-Ponty, em prefácio, onde, na apresentação do método fenomenológico, oferece as razões pelas quais não podemos suspender a atitude natural, reforçando os conceitos husserlianos de *Lebenswelt* (mundo vivido), *Ur-glaube* e *Ur-doxa*

⁶⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. (Tradução de: MOURA, C. A. R.) 4º Ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011 (1945), p. 69: O parentesco entre o intelectualismo e o empirismo é assim muito menos visível e muito mais profundo do que se crê. Ele não se limita apenas à definição antropológica da sensação, da qual um e outro se servem, mas refere-se ao fato de que um e outro conservam a atitude natural ou dogmática, e a sobrevivência da sensação no intelectualismo é só um dogmatismo [...] a atitude natural, lançando-me no mundo das coisas, me dá a certeza de apreender um “real” para além das aparências, o “verdadeiro” para além da ilusão [...] trata-se apenas de conferir a um naturante universal o poder de reconhecer essa mesma verdade absoluta que o realismo ingenuamente situa em uma natureza dada.

(opinião e crença originária). Assim, a impossibilidade de suspender a atitude natural confere a nós certa conformação ao animal, mesmo que por origem e retorno, se é que devemos aos nomes, ou ao irrefletido da existência.

A via perceptiva é centralizada e o corpo constitui-se na convergência entre atividade e passividade. Como se sabe, a ciência toma do corpo a parte ativa⁶⁹. Enquanto método fenomenológico, corpo e ação evocam o pensamento de animalidade como artifício que coabita o fenômeno e o orgânico, conceitual, segundo o princípio de que “não se trata de uma conversão irracional, trata-se de uma análise intencional.”⁷⁰

Na *Estrutura do Comportamento* (1942) encontramos a ideia, retomada por Étienne Bimbenet, de que a ordem humana se dissocia em modo particular humano, interagente com outros modos de comportamento animal, onde mesmo o nível simbólico, permeado pela cultura e pela história dos homens, situa-se no campo de relações interespecíficas. Sendo assim, agora nos cabe direcionar o estudo ao fundo primitivo da percepção associado à existência corpórea.

A percepção, que opera em um sistema de trocas com o mundo pelas vias sensíveis, é presentificada nas performances corpóreas, no oferecimento das coisas que se comunicam com o corpo em movimento. Esta comunicação é, a princípio, anônima, estrutural e anterior à atividade simbólica.

O texto d’*A Fenomenologia da Percepção* (1945) apresenta uma potência criativa no corpo, provinda de seu contato com o mundo. O corpo não é mais visto como objetivo, anatômico e fisiológico, pelo distanciamento preconizado na biologia moderna. O corpo associa-se a inúmeras capacidades artísticas, na manifestação da visão, do movimento, da

⁶⁹ *Idem*.p. 89: O primeiro ato filosófico seria então retornar o mundo vivido aquém do mundo objetivo, já que é nele que poderemos compreender tanto o direito como os limites do mundo objetivo, restituir à coisa sua fisionomia concreta, aos organismos sua maneira própria de tratar o mundo, à subjetividade sua inerência histórica, reencontrar os fenômenos, a camada de experiência viva através da qual primeiramente o outro e as coisas nos são dados, o sistema ‘eu-outro-as coisas’ no estado nascente, despertar a percepção e desfazer a astúcia pela qual ela se deixa esquecer enquanto fato e enquanto percepção, em benefício do objeto que nos entrega e da tradição racional que funda.

⁷⁰ *Idem*. p.92: Refere-se ao posicionamento de Merleau Ponty quanto à experiência dos fenômenos e sua manifestação intuitiva para o esclarecimento da vida em forma científica, pertencente à consciência. Não concordamos com o fato da animalidade se mostrar por distanciamento do ser, no sentido de que ela se conjuga com o irracional, pelo contrário, lidamos com o irrefletido e questionamos o lugar da animalidade nesta conversão intencional.

sexualidade e, sem ser excludente, o corpo, assim identificado, aproxima sua origem animal e secundariza o humano, resultando em narrativa reincidente, das capacidades da fala e da expressão por via da linguagem.

Nestes modos, a intencionalidade brota de forma originária e operante, consideramos a origem animal como forma encarnada, de onde, no fazer artístico, habituamos a suspensão da atitude natural para enlevar a condição animal e a forma pura da linguagem, que, por natureza, sustenta os modos de expressão do conhecimento lógico e racional.

O que nos ajuda a colocar tais afirmações está na leitura, em Merleau-Ponty, no que confere à arte, detalhadamente, o tratamento que o autor traz à pintura moderna, forma artística escolhida como o caminho para a descrição dos fenômenos perceptivos, pré-reflexivos. Neste aspecto, o fazer artístico, poético, toma a estrutura da análise fenomenológica, que objetiva ver como, no sentido de retorno.

Se considerarmos que o filósofo adota as vias do perspectivismo, a escolha atual de questionar: *Criar como o animal?*, direciona-se ao comportamento engajado do pintor, na análise de seu processo criativo, principalmente no *tournant* da visão indiciado pela arte moderna, que caracteriza perscrutar a forma de seu fazer e o sentido originário da expressão, é sobre esta atenção que vislumbramos chegar à sua filosofia.

O impressionismo europeu é o movimento que primariamente traz a mudança de projeto artístico. O que antes venerava a representação de modo acadêmico, levava em conta a reiteração da estética Renascentista, com os devidos méritos estilísticos dos artistas que ainda se baseavam na espetacularização do olhar. Os pintores impressionistas, ao discordarem dos padrões vigentes, adotaram o modo de expressar *um olhar diferenciado para as coisas*.

A partir destes, a irradiação poética se estabelece nos diversos experimentalismos da Arte Moderna, criando-se, ao exercício voluntário de ver em primeira instância, a defesa de autorias diferenciadas do valor que se tinha em tempos anteriores. A diversidade plástica presente em van Gogh, Cézanne, Monet, Matisse, Gauguin são exemplos desta inquietação.

Barbaras (2011) afirma que a atividade artística não representa nenhuma ruptura em relação à vida perceptiva, em outro aspecto, “ela prolonga seu potencial expressivo e

desvenda, melhor que a própria percepção, o visível em estado puro”⁷¹. O autor reafirma Merleau-Ponty, quando este diz que “toda percepção, toda ação que a supõe, em suma, todo uso humano do corpo já é expressão primordial”.⁷²

O sentido da ‘expressão primordial’, que traz ao corpo sua potência, poderia apresentar-se de forma categorial nas espécies, ou mesmo, na qualificação da estrutura vital, associamos com o que Barbaras responde sobre a vida como continuidade sensível estética em interação estética, interpretada enquanto “o desejo de totalidade que permite dar conta da atividade artística como processo infinito”⁷³.

Em outros termos, existe um atributo projetivo, desejo, programa ou manifesto, que institui fazeres artísticos de maneira objetivada, mas, percebemos a seguir que esse modo de fazer, no aspecto da arte moderna, reivindica um outro, no nosso entendimento, o que retoma a continuidade proveniente do animal. É importante salientar que novas experimentações artísticas modernas tinham muitas vezes a proposta de trabalhar a partir do contato direto com a natureza⁷⁴, o que os projetos da arte moderna viabilizam é maior do que os resultados esperados de seus executores e se figuraram na descrição fenomenológica em si.

Cézanne é, para Merleau-Ponty, o ator principal desta metodologia que, ao tentar permanecer em solo originário, sem a necessidade de justificativas ou fundamentos, expressa a máxima de fazer o visível no mundo, o visível na arte. O filósofo apropria-se do sentido de Manifesto Moderno, dos projetos das vanguardas para alcançar e expressar o retorno ao sentido original de ser no mundo. Na discussão sobre a pintura, particularmente da obra de Cézanne, Merleau-Ponty parece ter encontrado a realização da sua própria filosofia.

Desde o prefácio da *Fenomenologia da Percepção* (1945) é expressado que, em sua seriedade filosófica, “a fenomenologia se deixa praticar e reconhecer como maneira ou estilo;

⁷¹ BARBARAS, Renaud. **Investigações fenomenológicas: em direção a uma fenomenologia da vida**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 198.

⁷² *Idem*, p. 197: [...] pode-se dizer que a determinação merleau-pontyana da fenomenalidade, ao menos nas obras acabadas, toma como ponto de apoio a notória continuidade entre a percepção e a criação artística, sobretudo pictórica, entre os gestos espontâneos do corpo e sua retomada no gesto propriamente criador.

⁷³ *Idem*, p. 208.

⁷⁴ FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza Humana**. 7(1): 2005, p. 76.

ela existe como movimento antes de ter chegado a uma inteira consciência filosófica”. Tal afirmação demonstra como o momento histórico, em que este texto foi declarado pelo filósofo, traz o caráter projetivo e de manifesto ao pensamento fenomenológico inferido por tantos modernos nas artes.

No âmbito do artista, entendemos que a metodologia de pesquisa *em arte*⁷⁵ traz esse aspecto do fazer como chave da construção estilística e poética autoral. É a descrição realizada pelo artista a partir do processo de instauração de seu trabalho, ou seja, o trabalho artístico em si já se aproxima de uma poética artístico/científica. A realização artística acontece de forma reflexiva entre o que é produzido e a situação em que seu agente a interpreta, por isso a necessidade de uma análise temporal e processual.

Enlevamos mais uma vez que é no fazer, no comportamento concreto do artista, da obra se fazendo, pré-expressiva, que se descobre a via de uma linguagem pura e particular, um *logos* primitivo. O conceito de corpo próprio⁷⁶, projetado na *Fenomenologia da Percepção* (1945), é o que situa as possibilidades cognitivas da arte de forma pré-reflexiva, partindo-se de nossa experiência, direta e primeira, de animal no mundo. E este mundo apresenta-se como estrutura aberta⁷⁷.

Falamos da reciprocidade da visão e do toque⁷⁸ que embala essa capacidade reflexiva, exercício elementar da feitura artística. Essa situação, caracterizada por Merleau-Ponty como

⁷⁵ REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002, p.123: “Não existe um corpo teórico, nem regras universalizantes que possam estabelecer uma conduta traçada a priori pelo artista. A arte requer um processo no qual o artista, ao criar a obra, "invente o seu próprio modo de fazê-la" (Pareyson, 1991, p.59). O artista contemporâneo, [...] de forma imbricada no processo de criação, passa a constituir a arte como um campo fecundo para a pesquisa e a investigação.

⁷⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. (Tradução de: MOURA, C. A. R.) 4º Ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011, p.137: O corpo surpreende-se a si mesmo do exterior prestes a exercer uma função de conhecimento, ele tenta tocar-se tocando, ele esboça um tipo de reflexão, e bastaria dizer que "tocam" meu corpo, mas apenas quando ele está inerte, e portanto sem que eles o surpreendam em sua função exploradora.

⁷⁷, *Idem*. p. 14: O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.

⁷⁸ *Idem*. 137: Ao falar de sensações duplas queria se dizer que, na passagem de uma função à outra, posso reconhecer a mão tocada como a mesma que dentro em breve será tocante – neste pacote de ossos e músculos que minha mão direita é para a minha mão esquerda, adivinhei em um instante o invólucro ou a encarnação desta outra mão direita, ágil e viva, que lanço em direção aos objetos para explorá-los.

uma presença capaz de uma reflexão, corpórea, é, pode-se dizer, uma experiência estética⁷⁹. Na pintura, as experiências de perceber e de apresentar novas configurações estão, ao mesmo tempo, reunidas nas diferentes formas desta reflexão, entre ver e tocar.

Desta forma, o pintor conta com seu esquema corporal⁸⁰, entre ver e tocar, se dirige à tela, aos objetos de uso, do trabalho, da cultura e, principalmente, divulga sua origem e pertencimento no mundo. O corpo vê e transforma o mundo em pintura, coloca entre o existente uma unidade que pode ser reconhecida como própria da humanidade.

O fazer artístico se mostra privilegiado nesta reflexão. Mesmo que distante da razão, a arte é muda de sentido, ela se faz enquanto operação reflexiva do próprio corpo, comunicação com o mundo através do olhar da sensibilidade. Neste aspecto, condição animal e humana se coadunam, são o meio de realização de um acoplamento estrutural específico, existencial, desenvolvimento ontogênico da ordem vital e natural⁸¹.

No texto *A Dívida de Cézanne* (1948), Merleau-Ponty descreve a obstinação do processo de pintar, ao lidar com o seu processo criativo. Um dos grandes exemplos da composição característica de Cézanne está no tratamento que ele considerava sobre a perspectiva. Uma outra perspectiva em que, diferente da prática renascentista, cor e forma não se dissociam e a investigação da profundidade se estabelece pela não delimitação dos contornos, indicando presença e solidez dos objetos, ou seja, não se reduz ao método da perspectiva. Também, ao contrário da pintura impressionista, Cézanne quis reencontrar “a

⁷⁹ *Idem*: Ser uma consciência, ou antes, ser uma experiência, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles (p.142) [...] a expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos – a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e os arrebatada para um outro mundo (p.248)

⁸⁰ *Idem*. 147: O esquema corporal é uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo. No que concerne à espacialidade, que é a única a nos interessar no momento, o corpo próprio é o terceiro termo, sempre subentendido, da estrutura figura e fundo, e toda figura se perfila sobre o duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal.

⁸¹ MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. (MAGRO, C. Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 23: Ambos, o sistema vivo e o ambiente (entorno), modificam-se de modo coerente. O ser vivo age sobre o ambiente, que age sobre o ser vivo e, assim, sucessivamente, estabelecendo mudanças numa relação circular. A esta relação, Maturana e Varela chamam de acoplamento estrutural. Sempre que o ser vivo e as circunstâncias mudam em conjunto, através do acoplamento estrutural, ocorre um processo denominado “deriva natural”, a maneira em que os membros de uma linhagem realizam sua autopoiese se conserva transgeracionalmente, em um modo de vida ou fenótipo ontogênico particular, que depende de sua história de interações.

coisa nascendo por sua organização espontânea”⁸², o que inclui a noção de profundidade. É deste fazer que Merleau-Ponty assegura-nos a derivação de novas estruturas. No processo artístico moderno, a arte é projetada para fugir da representação e configurar novos limites.

Um caso que indica a obstinação da pintura de Cézanne pela profundidade está no uso reiterado de linhas⁸³ para traduzir a materialidade dos objetos desenhados, segundo Merleau-Ponty, “marcar apenas uma seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa, não estirada diante de nós, mas repleta de reservas, realidade inesgotável”⁸⁴.

Em sua obstinação, percebe-se um fazer artístico que se projeta na pintura de Cézanne, pois a intencionalidade do pintor está na tradução da materialidade dos sólidos, na manifestação primitiva da pintura no desenho⁸⁵. Em outras palavras, ainda é representação, mas são outros aspectos o que o pintor anseia.

Com o fazer criativo do artista, chega-se a um ponto em que seu comportamento não é guiado mais pela comunicação simbólica, não se ocupa mais da representação comum de fazer uma cópia fiel do mundo, mesmo enquanto projeto e ainda sendo representativo pelas vias modernas, em seu fazer, passa a manifestá-lo pela via da anterioridade, espontaneidade bruta, animal (?), dos comportamentos concretos, evidenciados como um recuo à ressurgência das coisas e a reiteração do modo como elas se fazem visíveis⁸⁶.

⁸² MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. (Traduzido por: AGUILAR, N. A.). São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1948), p. 128: Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nela, e é sobre essa base de natureza que construímos ciências.

⁸³ FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza Humana**. 7(1): 2005, p. 77: A linha efetivamente não é visível nas coisas, nem mesmo enquanto contorno, como demonstrava Cézanne, mas sua expressividade pode trazer no desenho ou na pintura a presença de um sentido latente e invisível que preenche de sentido o visível, expressa uma dimensão de ser.

⁸⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. (Traduzido por: AGUILAR, N. A.). São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1948). p. 117.

⁸⁵ *Idem*. p. 118: O desenho e a cor não são mais distintos, pintando, desenha-se; mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa [...] realizada a cor em sua riqueza, atinge a forma sua plenitude.

⁸⁶ *Idem*. p. 130: Vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: o seu odor. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a composição das cores traga em si este Todo indivisível; de outra maneira, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para nós a definição do real.

A profundidade que Cézanne investiga é a presença reverberada da interação com as coisas, o mundo no próprio mundo, a irradiação do sentido das coisas, como que por pequenas repetições performáticas do processo de hominização, partindo das relações intuitivas do pintor, realmente ele não quer pintar como um bruto⁸⁷, o animal visto por diferença e definição do humano, mas o quer por alcance e mesma proximidade que estabelece no mundo.

Não é mais a tradução bidimensional da profundidade presente na visada científica, é sim primeira dimensão, esta que contém a potência das outras, que exprime *dizer* que algo está no mundo, que permite a reversibilidade entre o ver e o tocar da tela⁸⁸.

A paisagem, dizia Cézanne, se pensa em mim e sou sua consciência [...] nada está mais distante do naturalismo que esta ciência intuitiva. A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão [...] assim como a palavra não se assemelha ao que designa, a pintura não é uma cópia [...] esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, através delas, vamos direto às coisas que apresentam. O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas.⁸⁹

Em outros termos, Cézanne busca entender “a visão originária, esquecida nas atividades cotidianas, já que é comum a percepção e a fala alienarem-se em nome de um sentido já constituído”⁹⁰. O projeto modernista está neste exercício de condenar a atitude categorial⁹¹, alcança a consciência natural em estado bruto, um modo de fazer artístico que visa sua natureza, definida por exclusão como que essencialmente animal. A arte moderna faz

⁸⁷ *Idem*. p. 128.

⁸⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. (Tradução de: CHAUI, M. de S. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1960), p. 105: “o esforço da pintura moderna tem consistido menos em escolher entre a linha e a cor, ou mesmo entre a figuração das coisas e a criação de sinais, do que em multiplicar os sistemas de equivalências, em quebrar a sua aderência ao envoltório das coisas”

⁸⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. (Traduzido por: AGUILAR, N. A.). São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1948), p. 119 – 120.

⁹⁰ FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza Humana**. 7(1): 2005, p. 80.

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. (Tradução de: CHAUI, M. de S. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1960), p. 92: a interrogação da pintura visa a essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo.

desse método uma máxima, movida pela capacidade intrínseca do fazer artístico de “tornar visível”⁹².

Merleau-Ponty evidencia o encontro do fazer artístico com essa intencionalidade do artista moderno, que suspende a natureza prática e objetiva, os hábitos, o familiar, fazendo ver o inumano, o estranho, o sem abrigo na linguagem⁹³.

Na tentativa de definição do humano e dando seguimento à pergunta que o define por sua origem - *Criar como o animal?* - gostaríamos de apresentar, momentaneamente, como este aspecto é manifestado no posicionamento de Merleau-Ponty no texto *O Olho e o Espírito* (1960). Neste texto é possível associar o que ele descreve da sensibilidade como quesito de ancestralidade, gravada no fazer artístico como sendo a totalidade deste empreendimento⁹⁴ e, indiretamente, por meio deste fazer situado, leva a cabo o sentido da visão científica, da representação como manifestação legítima.

Trata-se do tema da pintura, conforme já se indiciava na *Fenomenologia da Percepção* (1945), a revisão das noções de percepção, de mundo, de corpo próprio, de sujeito e de relação com o outro, mas, neste caso, Merleau-Ponty interroga o fenômeno da percepção associado ao fazer da pintura, que nos apresenta um ‘tema’, para nele descobrir o germe ou a

⁹² Conforme as palavras de Klee a respeito da linha e mencionada por Merleau-Ponty, que “a pintura não imita o visível, mas torna visível”.

⁹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. (Traduzido por: AGUILAR, N. A.). São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1948), p. 118-119: Vivemos em meio aos objetos construídos pelos homens, entre utensílios, casas, ruas, cidades e na maior parte do tempo só os vemos através das ações humanas de que podem ser os pontos de aplicações. Habitamo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende estes hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual se instala o homem (...) é um mundo sem familiaridade, onde não se está bem, que impede toda efusão humana. Se formos ver outros pintores partindo dos quadros de Cézanne, uma descontração se produz, como após o luto as conversas reatadas mascaram esta novidade absoluta e aos vivos restitui-lhes a solidez.

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. (Tradução de: CHAUI, M. de S. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1960), p.91: Os primeiros desenhos nas paredes das cavernas apresentavam o mundo como “por pintar” ou “por desenhar”, chamavam um futuro indefinido da pintura. [...] É antes esquecimento do que memória, é fragmentação, ignorância, exterioridade. [...] é constituída pouco a pouco pelo interesse que nos dirige para o que não é nós, por essa vida que o passado, numa troca contínua, nos traz e encontra em nós, que prossegue em cada pintor que reanima, retoma e relança a cada nova obra o empreendimento inteiro da pintura.

presença de um sentido que a tradição intelectualista sempre tributou à operação do “pensamento de ver”⁹⁵.

Ao questionar o fazer artístico, Merleau-Ponty interroga também o modo como esse pensamento ativo e desvelado destina-se a abrir dimensões do “olhar”. Este ato de interrogar o visível, pelos meios projetados da arte moderna, permite descrever novos visíveis e esse evento ocorre na manifestação artística clássica também, por mais que esta não sofresse com a apropriação e a projeção da fenomenologia sobre seu fazer criativo.

No exercício moderno do olhar, a tradução da perspectiva clássica passa a ser outra. A princípio aparenta um manifesto congruente ao primado da percepção, mas, por outro lado, inaugura a interpretação da arte enquanto dimensão projetual, da pesquisa *em* arte e não a análise historiográfica *sobre* a arte, de ocupação consciente do processo e, porque não, natural, da criação, ao lidar com as indagações do fazer poético, mesmo que por um protocolo que objetiva a formatividade⁹⁶.

Levantar no artista o papel inquiridor do próprio processo é o que permeia a manifestação coletiva da Arte Moderna, esta abertura metodológica inscrita no corpo artístico, de valor intencional, permitiu trazer à consciência nossa ligação direta e indecomponível às ordens física e vital. O que antes pudesse ser viabilizado como um programa comum, no caráter de sobrevoo, passa a ser, na construção moderna, a irradiação estilística e poética característica das vanguardas.

Há estranheza em dizer que a Arte Moderna, ao descrever seu projeto, faz uso do pensamento de ciência, pensamento de sobrevoo e pensamento objetivo. No entanto, é preciso reconhecer que a objetividade foge ao pintor, quando se coloca no lugar originário, solo do mundo sensível tal como é em nossa vida, em nosso corpo, esse corpo atual que digo meu,

Idem, p.96: Se nos instalarmos no pintor para assistir a esse momento decisivo em que aquilo que lhe foi dado de destino corporal, de aventuras pessoais ou de eventos históricos cristaliza-se no ‘tema’, reconheceremos que a sua obra nunca é um efeito, é sempre uma resposta a esses dados, e que o corpo, a vida, as paisagens, as escolas, os amantes, os credores, as polícias, as revoluções, que podem sufocar a pintura, constituem também o pão de que ela faz seu sacramento.

⁹⁶ PAREYSON, Luigi. **A Estética da Formatividade**. São Paulo: Ed. Vozes. 1993, p.9: Era mais que tempo, na arte, de pôr a ênfase no fazer mais do que no simplesmente contemplar. Se, apesar da pouca elegância do termo, preferimos designar esta teoria como “estética da formatividade” em vez de “estética da forma”, foi [...] porque o termo “forma” corre o risco de passar pelo simples contraposto de “matéria” e “conteúdo” [...] aqui se compreende a forma como organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca.

que se porta silenciosamente, mas ressurgente da e na forma expressa⁹⁷. No pintor moderno, por mais que haja a deliberação de *criar como o animal*, o estilo se mostra em confronto e a medida limitadora da ação é, ela mesma, transgressora do processo, pois o fazer artístico somente implica a novidade visível quando está aquém de qualquer delimitação organizada pelo pensamento de ver. Assim o enfoque, por diferença, no animal, expressão ecoada, traz respostas à ressurgência natural da nomeação humana.

É preciso que esse corpo produtor e performático desperte na relação com os corpos associados, os referentes, os “outros” que lhe assediam, potencializando a interpretação de homem-organismo, a relação de interanimalidade⁹⁸. É nesse contexto que podemos dizer: é o artista que se toma por experiência formativa, é ele que tem o universal da obra. Quando esta se encontra no Museu, nos espaços artificiais da linguagem e da cultura, a sua fruição aparece como espetáculo e lapso do visível, ressurgente como a forma fechada no conhecimento e privilégio humano. Aparece como novidade objetiva.

Mas quando o artista, inscrito no mundo, em reciprocidade direta pelo fazer, instintivo e intuitivo enquanto tal, torna visível, predomina a interface do processo, em que animal e humano não tem valoração ou julgo de distinção, é um ser atual, presente, cuja atitude categorial redimensiona seu território e seu meio.

2.1 Sobre o exercício contínuo dos prejuízos clássicos

Seguimos daqui com a ênfase de Merleau-Ponty sobre os prejuízos das escolas que tratam da interpretação e crença direta na constituição de mundo associada ao ato de ver em terceira pessoa, mas nosso objetivo é ancorar os prejuízos sobre a visão de *continuum* que o filósofo expõe, considerando-se a história de constituição do Ser que parte da valorização do fenômeno da percepção.

⁹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. (Tradução de: CHAUI, M. de S. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1960), p.95: Mas enfim pintava, interrogava o visível e produzia algo visível. Era o mundo, à água do mar que pedia de volta o segredo da água das *Lavadeiras*, e abria a passagem de uma à outra para aqueles que, com ele, estavam presos no mundo.[...] a relação do pintor com sua própria vida é da mesma ordem: seu estilo não é o estudo de sua vida, mas faz com que esta também tenda para a expressão.

⁹⁸ FURLAN, R. Estrutura e Subjetividade no último Merleau Ponty. **Revista Dois Pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 5, n. 1, 2008, p.211: [...] o onirismo do instinto é onirismo do mundo e da interanimalidade, quer dizer, elaboração dos mesmos a partir da atividade do simbolismo animal, mais do que referência a um mundo objetivo: a vida animal é atividade pelo prazer.

Em *O olho e o Espírito* (1960), Merleau-Ponty analisa como Descartes, na Dióptrica, concebe o problema da visão e a capacidade da pintura como representação do mundo. Para o autor, Descartes não se ocupa do fenômeno do olhar, tratando apenas da luz que entra no olho.

Este tratado de perspectiva não considera que a profundidade nos dá acesso às coisas, já que a nossa visão das coisas não se restringe apenas às suas faces visíveis, mas também implica o sentido das faces que não são vistas⁹⁹. É o sentido de invisibilidade ou presença de uma determinada ausência¹⁰⁰. De outro modo, não vejo apenas uma sucessão de planos que se encobrem parcialmente. É através dessa sobreposição que o pensamento decifra a profundidade e partes ocultas são inferidas.

A partir disto, ao conceber as coisas desse modo, “ou estamos aquém da profundidade, quando consideramos apenas as faces visíveis das coisas, ou estamos além, quando supomos a visão de um outro lugar que nos mostraria o lado oculto das coisas”¹⁰¹. Ora, isto confere ao corpo próprio, à sua ambiguidade, uma forma original de expressão¹⁰². As técnicas em perspectiva do Renascimento incentivaram a pintura a produzir livremente experiências de profundidade e os pintores clássicos não dispunham de um ponto de vista único, legítimo na representação do visível, mesmo que baseados na técnica de projeção do espaço que permitia construir imagens como se tivessem o mundo diante deles. Desta forma, sendo característica da pintura clássica a representação que implica ver em terceira pessoa, ou seja, o endereçamento de uma nova estrutura simbólica, o que nos interessa, tratando-se do fazer

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. (Tradução de: CHAUI, M. de S. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1960), p. 35: Da profundidade assim compreendida não se pode mais dizer que é “terceira dimensão”. Para começar se houvesse alguma dimensão, seria antes a primeira [...] A profundidade é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma localidade global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. Quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do Ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, assim como na forma.

¹⁰⁰ FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza Humana**. 7(1): 2005, p. 70.

¹⁰¹ *Idem*. p. 71.

¹⁰² MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. (Tradução de: MOURA, C. A. R.) 4º Ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011, p.136: Não apenas a permanência de meu corpo não é um caso particular da permanência no mundo dos objetos exteriores, como [...], como também a apresentação perspectiva dos objetos só se compreende pela resistência de meu corpo a qualquer variação de perspectiva.

artístico, é que outras intenções do ver emergem neste comportamento, tendo em conta o fato de que todo o artista está imerso no mundo para fazer-se aliado a ele.

O dado artístico perfaz a construção desta dimensão da perspectiva, tanto em modos representativos clássicos quanto na projeção moderna. Na percepção espontânea, em que as coisas aparecem no percurso do olhar, a cada instante, é no corpo do olhar, em coexistência com o corpo das mãos da pintura, que a fixação perspectiva se apresenta, é este estado comportamental¹⁰³ que dá lugar ao vislumbre da novidade artística.

Tal vislumbre, inserido na forma dos objetos de uso e da cultura, não mais se estabelece como o modo perceptivo da visão, pois entra em vigor o modo perspectivista humano na criação e estruturação de possibilidades de *ver como*¹⁰⁴. Neste processo de abnegação da visão natural, estes acontecimentos são extrapolados, mostra-se como excesso da visão, na tentativa de resolução visual da bidimensionalidade do quadro ou da visão que supõe a sobreposição de objetos, e este transbordamento, independente da projeção artística, pode se apresentar tanto pela materialidade da linha, da ranhura ou mesmo da cor.

A investigação artística moderna permitiu recorrer, de forma contrária ao que delega seu método, ao fazer diretivo e concreto humano, visando certo comportamento, o de *criar como*, no sentido de exercício do perspectivismo animal, se descobre acessando esse modo, não pela visão objetivada, mas por sua própria natureza, um alcance para o humano em sua origem, sem os artificios das dicotomias que resultam do ver depois do processo.

Esta habilidade recoloca-nos nas inquietações sobre o perspectivismo e aos aspectos comprometidos com a animalidade. *Criar como o animal?* nos aproxima e assevera as

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. (Tradução de: CHAUÍ, M. de S. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1960), p. 22: Diz que um homem nasceu no instante em que aquilo que no âmago do corpo materno era apenas um visível virtual se faz simultaneamente visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado [...] este olhar pré-humano é o emblema do olhar do pintor.

¹⁰⁴ FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza Humana**. 7(1): 2005, p. 74: Quando as coisas que disputam o meu olhar na percepção natural passam para o papel uma de cada vez, e quando todas essas visões locais se reúnem na tela, através do método de projeção que as organiza, o resultado é uma imagem limpa sem os acontecimentos da visão.

possibilidades do projeto fenomenológico de descrever em primeira pessoa¹⁰⁵, no *Umwelt* humano, considerando-se sua natureza animal.

Se um vivente se apreende, enquanto tal, somente através “do efeito que produz” ser um tal vivente específico¹⁰⁶, o que nos impede expressar verbal ou linguisticamente configura-se nas possibilidades de *nossa* origem e fazer animal/humano. A pintura moderna se vale como estímulo metodológico para Merleau-Ponty, onde o fazer artístico vem como demarcação reiterada da hominização, narrativa que introduz a dilatação de suas melodias¹⁰⁷ e veicula o transbordamento do *Umwelt* humano, que permite o jogo de posicionamento em relação ao animal e ao humano. Ainda não se sabe se este posicionamento está circunscrito evolutivamente na multiplicidade de perspectivas humanas e, de forma interespecífica e coevolutiva, na integração natural permitida ao artista. A obra, uma vez constituída, traz, indiretamente, a condição de enraizamento do sujeito no mundo¹⁰⁸.

É por sua devoção ao mundo que diversas dimensões são experienciadas pelo processo artístico. Essa filiação ao primeiro dado, ao sentido primitivo, permite a Merleau-Ponty aproximar a vida engajada do pintor moderno com a experiência do filósofo, voltados para a

¹⁰⁵ ¹⁰⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. (Tradução de: CHAUI, M. de S. São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1960), p.116-117: É este mundo primordial que Cézanne quer pintar e eis por que seus quadros dão a impressão da natureza à sua origem, enquanto que as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. Cézanne nunca quis ‘pintar como um animal’, mas recolocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição em contato com o mundo natural que estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como disse, as ciências ‘que dela vieram’.

¹⁰⁶ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d’Escragnolle. Curitiba: Ed. UF. PR, 2014, p.111-112: [...] existem fatos que não consistem na verdade de proposições exprimíveis na linguagem humana. [...] seremos obrigados a escolher entre uma filosofia fiel ao sentido do ser da vida, mas hipotecando demasiadamente a objetividade do discurso, e um discurso objetivo, no entanto, incapaz inevitavelmente de apreender a essencial coincidência a si do viver? [...] o animal pode ser apreendido, no entrecruzamento dos pontos de vista subjetivo e objetivo, como uma ‘perspectiva’ ao mesmo tempo espacial, biológica e cognitiva sobre o mundo.

⁷⁶ FURLAN, R. Estrutura e Subjetividade no último Merleau Ponty. **Revista Dois Pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 5, n. 1, 2008, p.210: O que muda é a dimensão do simbolismo, que no animal aparece mais determinado pelos a priori da espécie, portanto como uma meta determinada por seu *Umwelt*, enquanto no homem se abre para a indeterminação, e por isso a necessidade de sua interpretação, com a possibilidade de diferentes projeções de mundo.

¹⁰⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. (Traduzido por: AGUILAR, N. A.). São Paulo: Abril Cultural (Col. Os Pensadores), 1984 (1948), p. 125: Sua extrema atenção à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que se deve pintar um rosto como um objeto), sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade.

descrição do momento presente, do processo criativo, do comportamento regido pela percepção e, retoma dos prejuízos para, enfim, dizer-se consciente de seus limites¹⁰⁹.

2.2 A construção do olhar sobre a linguagem

Outra obra em que Merleau-Ponty se dedica representativamente à arte e ao fazer artístico é *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1960). Neste texto as indagações sobre o artifício de *criar como o animal* se estabelece no nível da linguagem e, em se tratando da narrativa criada a partir de seus limites, a criação artística é enlevada à condição de linguagem autêntica¹¹⁰.

Na pintura, a palavra pode não estar presente em sua forma empírica, uma vez que lida com a comunicação própria daquilo que não se diz. Merleau-Ponty retorna aqui ao discurso das origens, aos rastros da hominização, quando elabora uma resposta para a manifestação da fala *falante*, e o método para tal estratégia sedimenta-se novamente sobre as formas mudas de expressão, as outras artes, incluindo, na estimativa do presente trabalho, as visualidades criadas.

Retornando à pintura clássica e representativa, o autor institui o espetáculo da obra prima como sendo o exercício empírico da visualização culturalizada, mas reconhece, no artista, o agente que convive com outra experiência, a da expressão criadora, na qual, com o papel social renovado pelas projeções da Arte Moderna, passa a considerar o seu fazer¹¹¹.

Em *O Olho e o Espírito* (1960), o filósofo retoma o quesito perspectivista da pintura, no sentido de que a intenção mimética da arte cria um ponto de vista fixo e uma profundidade

¹⁰⁹ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d'Escragnolle. Curitiba: Ed. UF. PR, 2014, p.113: Mas ao menos podemos esperar fornecer uma tradução aproximativa, através do conceito de perspectivismo, da inalienável subjetividade do subjetivo. Na impossibilidade de poder ser vivida até o final em primeira pessoa, a vida animal pode ao menos dizer-se em um vocabulário consciente de seus limites.

¹¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Linguagem indireta e as vozes do silêncio**. (Tradução de: NEVES, P. e PEREIRA, M. E. G.) São Paulo: Cosac Naify. 2007. p. 73: A linguagem é por si oblíqua e autônoma e, se lhe acontece significar diretamente, um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado de sua vida interior.

¹¹¹ *Idem*. p. 77: Malraux indica que a concepção moderna da pintura, como expressão criadora, foi maior novidade para o público do que para os próprios pintores, que sempre a praticaram mesmo que não lhe fizessem a teoria. É isso que faz com que as obras clássicas tenham um sentido diferente e talvez mais sentido do que os pintores julgavam, com que muitas vezes elas antecipem uma pintura liberta de seus cânones e permaneçam os intercessores adequados de qualquer iniciação à pintura.

que dissimulam a situação de coexistência das coisas percebidas¹¹². Se consideramos a narrativa artística da hominização, onde o homem do contexto sociocultural se estabelece por artificialização global de suas vivências, como ele pode recorrer a outras perspectivas no fazer criativo¹¹³? Seria recalçando sua capacidade diretiva e sensível no mundo?

No quadro, as coisas percebidas no mundo original deixam de interpelar e já não estamos comprometidos com elas, a nossa condição estrutural perde presença e passamos a lidar com a pura novidade¹¹⁴. É assim que a multiplicidade perspectiva e o ato de ver diante do mundo se apresentam como formas particulares humanas, quando instituímos, no resultado artístico, o que é próprio do humano, pelo exercício da diferença da experiência do artista, seu comportamento e natureza, da experiência vívida da obra que está diante de outrem.

O que o aspecto linguístico da obra de arte apresenta sobre aquilo que domina a configuração de uma obra de arte, visto como poética ou estilo, clássica ou moderna, é antes a pintura da pintura¹¹⁵, o desenho do desenho, instituição de materialidade, em outras palavras, o recorte de um ponto de vista a partir de um mundo também interpelado pela sua circunvizinhança sensível.

¹¹² *Idem*. p. 79: Modéstia enganadora, pois se renuncio ao próprio mundo lançando no papel o estreito setor de uma perspectiva, deixo também de ver como um homem, que é aberto ao mundo porque está situado nele, penso e domino minha mão como Deus pode fazê-lo quando considera a ideia que tem de mim.

¹¹³ *Idem*. p. 89: O próprio pintor é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. A seus olhos, sua obra nunca está feita, está sempre em andamento, de modo que ninguém pode valer-se dela contra o mundo. Um dia a vida se esquivava, o corpo se subtrai; outras vezes, e mais tristemente, é a pergunta espalhada pelo espetáculo do mundo que cessa de se pronunciar. Então o pintor não existe mais ou tornou-se pintor honorário.

¹¹⁴ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d'Escragnolle. Curitiba: Ed. UF. PR, 2014, p.159: Existe então um perspectivismo humano que não é o perspectivismo unívoco do animal, um perspectivismo rico ou múltiplo, em oposição à fixação do animal em uma única perspectiva. A diferença antropológica pode ser inteiramente traduzida na linguagem do perspectivismo, através da oposição entre a adoção de um ponto de vista funcional, de um lado, e a “estrutura coisa” do outro, isto é, a aptidão de variar indefinidamente o ponto de vista sobre a mesma coisa.

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Linguagem indireta e as vozes do silêncio**. Tradução de: NEVES, P. e PEREIRA, M. E. G. São Paulo: Cosac Naify. 2004. p. 84: O pintor no trabalho nada sabe da antítese do homem e do mundo, da significação e do absurdo, do estilo e da “representação”: está muito ocupado em exprimir suas relações com o mundo para orgulhar-se de um estilo que nasce como que à sua revelia. É bem verdade que o estilo é para os modernos, muito mais que um meio de representar: não tem modelo exterior, a pintura existe antes da pintura.

Visto que a percepção já estiliza, tanto ao artista quanto ao espectador, esse exercício de individualização ocorre por meio da interrelação e sobreposição de *Umwelts*. Relacionamos aqui a interpretação sobre o sentido de nicho ecológico associado ao conceito de Umwelt, o nicho é identificado como as funções interativas e ecológicas associadas ao comportamento de uma espécie, e as características individuais confrontadas com as propriedades específicas são estabelecidas pela derivação do sentido de nicho fundamental e nicho realizado¹¹⁶.

Quando na inserção desta novidade no contexto de Museu, a declaração pública da obra de arte se direciona comunicante, não no sentido de um novo conteúdo, mas na instituição de uma nova forma invariante. Este evento de linguagem ainda surdo, a declaração ou nomeação da obra, é o que condiciona a revelação de uma infinidade de aspectos, da irradiação adaptativa imersa na cultura, que dá luz à ‘diversidade sensível’¹¹⁷, mas que no artista ainda não tem o mesmo valor, pois ele continua seu projeto, como que de maneira recalcada, tendo a interpretação de que é desta obsessão animalesca que resultam as novas formas estruturantes. Por isso o corpo *propriamente* humano ainda é contingente na reiteração da manifestação artística, ou seja, a sua condição animal está em vias de instituição¹¹⁸.

¹¹⁶ HUTCHINSON, G. E., 1978. An Introduction to Population Ecology. New Haven: New Haven and London University Press. p. 39.

¹¹⁷ BIMBENET, Étienne. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d’Escragnolle. Curitiba: Ed. UF. PR, 2014, p.162: A multiplicidade perspectiva não é o fato de um ser desencarnado, mas o exercício de um olhar compartilhado [...] a criança que sabe indicar com o dedo [...] ela declara a coisa endereçando-a àqueles que a cercam [...] a coisa nomeada pode dar à luz um diverso sensível.

¹¹⁸ *Idem*. p. 166: O homem pertence à vida pela consciência prática ou imediata de seu ambiente vital, mas ele se humaniza por sua capacidade de variar seus ambientes [...] ele é um por causa da vida e múltiplo por causa de sua humanidade.

Capítulo III - *Criar com o animal? Ou, o Animal da Arte?*

“A matéria que constituiu a primeira pintura do homem, do animal, é o seu próprio sangue.”

Caverna de Lascaux

Da amizade temática estabelecida entre a fenomenologia e a arte moderna nos dirigimos à criação da humanidade se voltando para ela mesma e, trazendo a fenomenologia como referencial teórico do pensamento contemporâneo, invocamos o pensamento de ver e o confrontamos com a continuidade estesiológica provocada pela existência encarnada no mundo. O presente capítulo pretende deixar em relevo as possibilidades inscritas na arte sobre as relações com o exercício perspectivista que ela proporciona. Buscaremos descrever a forma como a manifestação artística e as associações feitas sobre a ação de criar, animal e humana, contribuem para a extrapolação da pergunta - *Criar como o animal?*

Para tal, salientamos o exercício de objetivação realizado em poéticas animalistas contemporâneas e nos relacionamos com as obras do último Merleau-Ponty. Primeiramente nos debruçamos sobre o texto do Curso do College de France realizado entre os anos de 1957 e 1960, intitulado, *A Natureza* (2000) e, de forma convergente e indireta, associamos a leitura de *O visível e o Invisível* (1964).

Enfatizamos mais uma vez o tratamento do autor sobre o termo animalidade, momento propício para salientar que o primeiro texto mencionado é o que estabelece maior expressão ao termo e, no último, embora sem desenvolvimento, encontra-se mencionado no texto. Acredita-se que as relações estabelecidas entre as duas obras favorecem o resgate do autor sobre a condição vital e a indicação para os meios artísticos de forma a pensar a posição da natureza animal/humana a partir da instituição do processo artístico em seu aporte ontológico.

Na análise de seu processo de criação filosófica, Merleau-Ponty faz uso recorrente da redução fenomenológica. Este exercício foi expresso nas argumentações sobre o corpo e sobre o fazer artístico moderno, onde ele chega à valoração significativa do potencial criativo consubstanciado no corpo.

Em *A Estrutura do Comportamento* e na *Fenomenologia da percepção* esse recuo pode ser descrito como o ato inaugural de uma onto-fenomenologia, uma redução à existência carnal do sujeito e ao fundo primitivo da percepção. Desde *A Estrutura do Comportamento*, uma ideia que foi sendo sistematicamente aprofundada na

Fenomenologia da percepção e radicalizada em *O Visível e o invisível*, Merleau-Ponty já havia superado o objetivismo herdado das teorias mecanicistas sobre o corpo e estabelecido o poder criativo e não constituinte da percepção a partir da sua forma dialética.”¹¹⁹

O berço da pergunta do tipo “*Criar como...?*”, ressignificada ao longo desta dissertação, está no que encontramos sobre as capacidades do corpo enunciado pelo filósofo e, repetimos, em reverberação distorcida, como questionamento: *Criar com o animal?* Esta ressonância apresenta caminhos próprios, diferenciados e/ou convergentes, que revelam os possíveis da arte. O animal da arte se mostra a partir da autonomia do comportamento animal humano expandido pelos usos de projeções poéticas dos comportamentos construídos ao longo do tempo. Neste caso convém afirmar que ‘a atitude natural’ humana, estabelecida por sua inerência ao mundo, direciona a um fazer artístico que se expressa na própria projeção, onde, no escopo artístico, o corpo ainda é o elemento mediador da expressão, vetor da expressão primordial que tem caráter emergente quando associa a implantação de sentido em novas composições performáticas para a fruição.

Questionar o corpo para além da condição anatômica e fisiológica é característica da arte contemporânea e esta, vem se destacando em função dos desdobramentos das projeções realizadas desde os modernos.

Seguindo novamente o convite de Merleau-Ponty, no sentido de evidenciar ontologicamente “a questão do sujeito-objeto, a questão da intersubjetividade, a questão da natureza”¹²⁰ para tangenciar o viés perspectivista da arte, em seu sentido intraespecífico e, por relação concomitante, o sentido interespecífico; retomamos o conceito de *Umwelt*, agora interpretado pelo último Merleau-Ponty, que integra a nossa expectativa sobre as interpretações co-evolutivas e associa a arte no nível ontológico da narrativa da hominização.

A noção de *Umwelt* já não nos permite considerar o organismo em sua relação com o mundo exterior, como um efeito desse mundo exterior, ou como uma causa. O *Umwelt* não se apresenta diante do animal como uma meta, não está presente como uma ideia, mas como um tema que obceca a consciência. Se quiséssemos usar uma

¹¹⁹ FALABRETTI, Ericson. A pintura como paradigma da percepção. **Revista DoisPontos**. Curitiba, São Carlos, 2012, p. 202.

¹²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. (Tradução de: GIANNOTTI, J. A.; D’OLIVEIRA, A. M.). São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 163.

analogia com a vida humana, seria preciso compreender a orientação desse comportamento como algo semelhante à orientação de nossa consciência onírica para certos pontos que nunca são vistos por si mesmos, mas são, no entanto, a causa direta de todos os elementos do sonho. Tal modo de conhecimento é aplicável às relações entre si das partes do organismo, às relações do organismo com o seu território, dos animais entre eles, de tal forma que já não se vê muito bem onde começa o comportamento e onde termina o espírito. A noção de *Umwelt* dá conta da constituição do organismo anatômico, fisiológico, assim como daquela das atividades superiores. Vamos precisar expor toda uma série de fatos que nos convidarão a investigar esses temas no interior do organismo. Na mais simples fisiologia reencontraremos comportamentos muito semelhantes aos chamados comportamentos superiores. Reciprocamente, será preciso conceber os fenômenos superiores segundo o modo de existência dos comportamentos inferiores.¹²¹

Temos, portanto, de acordo com Merleau-Ponty, que o *Umwelt* se apresenta para qualquer animalidade ou modo característico vital, e não no sentido de distanciamento do mundo, ao contrário, na relação com ele e com os outros no mundo, da maneira como os percebemos. Por isso, o exercício perspectivista no *Umwelt* integra uma ecologia dos aspectos, todos os comportamentos formam determinada composição melódica que, ao longo do tempo, podem configurar modos específicos.

Na transferência da conjunção para a preposição, a interpretação de criar *com o* animal se constrói pela reciprocidade intra e interespecífica, pois o sentido de conjunto se mostra tanto na relação da espécie humana com espécie outra; mas também se estabelece na relação de concomitância animalidade/humanidade.

Consideramos ser possível estabelecer o sentido perspectivista de *Umwelt* em que o comportamento humano se constrói por multiplicidade projetiva dos *Umwelts* outros e, inaugura a interpretação da arte em performances que objetivam a animalidade.

O animal superior constrói, portanto, um *Umwelt* que tem um *Gegenwelt*, uma réplica em seu sistema nervoso. Em sua obra de 1934, Uexküll precisa essa noção de *Gegenwelt*. Distingue *Welt*: o mundo objetivo; *Umwelt*: o meio ambiente que o animal conquista para si, e o *Gegenwelt*, que é o *Umwelt* dos animais superiores; por sua vez, o *Umwelt* interiorizado é feito de dois sistemas: o *Merkwelt* (mundo da

¹²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.289.

percepção) e o *Wirkwelt* (mundo da ação). [...] O *Merkwelt* é uma grade interposta entre o animal e o mundo. Para determinar o mundo do animal é ainda necessário fazer intervir o *Wirkwelt*, ou seja, as reações do animal no meio ambiente, as melodias de impulsões. Para apreender o mundo de um animal é preciso não só fazer intervir percepções, mas também condutas, pois estas depositam, na superfície dos objetos, um acréscimo de significação. O *Wirkwelt* desloca o *Merkwelt*.¹²²

Se animais superiores têm, na sua estrutura de reciprocidade, um *Umwelt* interiorizado que foi alicerçado pelo percepto e pelo movimento animal, percebemos que este início de projeção e representação de mundo tem como base a primeira conquista animal, a se valer, o *Umwelt* externo. Neste sentido, a performance animal ganha poder perceptivo, na medida em que a percepção não pode ser relegada como o filtro de distinção das espécies, mas, necessariamente, como aquilo que é capaz de perceber um corpo em movimento em um lugar característico estando, ele mesmo em movimento.

Ora, o mundo da ação interfere no processo perceptivo e esta informação nos ajuda inferir sobre a arte, na sua feitura e também no contato direto com a sua apresentação final. O corpo e seu comportamento, inscritos na relação com o mundo e em relação de interanimalidade, interespecie, são capazes de expressar, em continuidade e por novidades recorrentes, a arte se fazendo, se criando. É aqui que pontuamos um fazer *protoartístico*.

Em caráter *co-evolutivo*, cria-se *com* o animal, o mesmo se mostra no exercício de reiteração da hominização, nas distinções do fazer primitivo, clássico ou moderno, pois há, na historiografia artística, mudança de ponto de vista provinda efetivamente de novas performances geridas a cada reiteração, o olhar em movimento que fita o outro recorre à ressurgência perspectiva que acontece no processo criativo.

O enfoque sobre a multiplicidade de perspectivas é evidenciado por Étienne Bimbenet como uma das características que nos asseguram a origem animal e revisita nossa percepção do mesmo, veicula o sentido paradoxal de “antropocentrismo ampliado, um naturalismo de segunda natureza, a humana”¹²³, esta questão nos leva à possibilidade de superação do prejuízo que trouxe à humanidade uma visada distanciada de si mesma e do mundo, um

¹²² *Idem*, p.280.

¹²³ BIMBENET, Étienne. **Le complexe des trois singes** : essai sur l’animalité humaine. Paris: Éditions du Seul, 2017, p.211.

complexo calcado na obliteração da perspectiva zoocêntrica, segundo Bimbenet, o complexo de consciência associado aos três primatas, imagem reconhecida em um mito oriental, sobre o exercício de não ouvir, não ver e não falar:

Entrevê-se um verdadeiro complexo: uma nova maneira de ser, de sentir, de perceber e de pensar; uma estruturação geral de nossa relação com o mundo; uma atitude global que, ao mesmo tempo, para implicar o uso de um termo da psicanálise, não ocorre sem desconhecimento e esquecimento. Por essa razão falamos, por referência aos famosos três macacos – não escutam, não falam, não veem. O zoocentrismo contemporâneo implica um forte naturalismo, que pede nada ouvir do que as ciências humanas nos dizem sobre o humano. Ele tem aliás uma parte ligada à moral que lhe proíbe de falar algo que arriscaria ofender os animais. Enfim, ele é inseparável de uma saída metafísica, melhor dizendo, do medo de recair sobre ela, o que impede de ver o que é propriamente humano.¹²⁴

O discurso do zoocentrismo contemporâneo, demonstrado por Bimbenet, nos convida a objetivar uma relação negativa com o que dizia o antropocentrismo moderno, haja vista que este, segundo a citação acima - *não entende* o que as ciências humanas dizem sobre o humano, confronta a criação de uma concepção moral que *proíbe dizer* qualquer coisa que prejudique os animais e, além disso, é inseparável do medo de uma saída metafísica que *impede de ver* o que é propriamente humano. Pretendemos trazer o sentido das poéticas animalistas contemporâneas em confluência com o que apresenta o zoocentrismo contemporâneo.

O que é impedido de ouvir e, portanto, entender na mensagem das ciências humanas, está na falta de acolhimento do mesmo, o humano, por sua natureza animal. Ora, o que é dito em consistência (e, em baixíssima frequência) não escutamos direito, devolvemos em forma de pergunta, por surdez relativa: *Criar como, com o animal?* Neste contexto que abordamos o tema do capítulo final.

Vale ressaltar que o sentido de projeto nas artes tende a se confundir com o das ciências humanas, apresenta o olhar científico e, da mesma forma, diz certa neutralidade e esterilização dos aspectos perceptivos para explicar o humano e o mundo diante deste Ser cientista. Mas, talvez, e até mesmo na ciência, mantenha relação indireta com o estado

¹²⁴ *Idem*, p. 23.

intencional originário, no processo de criação deste controle e sugestionamento de um ponto de vista.

Mas não se pode definir *a priori* aquilo que e pelos resultados dessa atividade: está subentendido um paralelismo ingênuo entre a atividade "selvagemmente especulativa" com seus artefatos e uma realidade em si, a qual ela misteriosamente daria acesso - Para saber aquilo que é ou, melhor (pois a questão "o que é?" só se pode responder mediante a utilização dos processos de verificação, ou seja, a própria ciência), para saber o que é o Ser, o sentido de Ser das construções técnico-científicas, não se devem projetá-las de antemão numa ordem do Em-Si, como é feito por uma "teoria do conhecimento" que mede de imediato o Ser pelo Ser-conhecido.¹²⁵

Merleau-Ponty repete a crítica ao predomínio explicativo do pensamento científico que, por sua conduta intencional, antevê o que já está proposto a partir de um ponto de vista fixado na expectativa. Arte e filosofia caminham por outros meandros, enriquecem a conduta intencional e perscrutam as possibilidades desta expectativa.

Sendo assim, o contexto contemporâneo artístico perfaz um transbordamento do recorte projetual eminente, por se valer primariamente de sua estrutura vital humana e aceitá-la, apesar da ciência e por meio dela, considerando-a também um imbricamento perceptivo e sensível. Buscamos apresentar, ao enlevarmos o sentido de criar *com o animal*, a reverberação das categorias metodológicas destes recortes perspectivos que permitem visibilizar o trajeto para suas formas de escape.

3.1 *Um retorno à Natureza*

A arte contemporânea, na medida em que pode ver diante e ver compartilhadamente, possibilita novas configurações visuais que têm a condição vívida do artista como relação perceptiva direta entre observante e observado, predomina e, portanto, experimenta os caminhos deste antropocentrismo ampliado. Acredita-se que a filosofia merleau-pontyana, ao desenvolver o desdobramento sobre o papel do corpo, identificando suas múltiplas capacidades, faz resgate indireto da origem animal humana no texto do Curso do College de

¹²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 329.

France *A Natureza* (2000). Localizamos, na sombra de Merleau-Ponty, o desdobramento possibilitado pela arte e seu berço de animalidade, que valoriza as potências dos corpos.

Iniciamos com o que o filósofo demonstra sobre a animalidade no contexto da cibernética, ou seja, na atribuição do corpo enquanto proximidade autômata, que apresenta certa regulação e também, pode comunicar. Obviamente que o autor não fala da equivalência do autômato com o corpo natural, mas nesta análise apresenta determinados aspectos da animalidade em relação à atividade perspectiva e menciona o sentido de animal-máquina:

Eu não sobrevo o candeeiro, vejo-o a partir de um certo ponto. Há uma referência em mim a um espaço que não é meu. O que nos parece difícil de eliminar não é uma consciência como sobrevo absoluto, mas uma consciência situada, um campo de comportamentos. Daí o valor positivo da cibernética. Ela nos convida a descobrir uma animalidade no sujeito, um aparelho de organizar perspectivas. O sujeito que encontramos como resíduo deve ser definido por uma localização física ou cultural a partir da qual temos perspectivas por afastamento. Cada um de nós, dizia Valéry, é um "animal de palavras". Reciprocamente, pode-se dizer que a animalidade é o Logos do mundo sensível: um sentido incorporado. Esta aí, no fundo, o que a cibernética procura e é isso que explica a sua curiosidade pelos autômatos. Se existe interesse pelos autômatos, é porque se assiste aí a articulação do corpo e dos objetos. Tem-se a impressão de um corpo que manipula os objetos, da constituição da conduta do corpo que corresponde à situação.¹²⁶

Destacamos destas palavras a menção primeira de Merleau-Ponty sobre a animalidade com relação direta à potência sensível do corpo e às condições de comportamento situado no mundo, que permite a relação aos objetos, que endereça às apropriações do comportamento artístico. Ainda assim, o filósofo alerta que o tratamento da cibernética e da máquina estão como imitação da vida, caracterizam outros modos de comportamento.

Outro aspecto que vale ressaltar é que o exercício perspectivista, de *Umwelt*, é tomado pelo autor como justificativa para apresentar variantes dos modos comportamentais e classificação animal, algo que não havia sido considerado na interpretação das estruturas em seu primeiro livro, *A Estrutura do Comportamento* (1942). Merleau-Ponty enfatiza sobre o

¹²⁶ *Idem.*, p. 270.

que “é o ambiente de comportamento”¹²⁷ tradução do *Umwelt*, as possibilidades expressivas do mesmo. “Descartes é, com efeito, antimecanicista, na medida em que postula a consciência como um universo inteiramente distinto do universo do mecanismo. Por seu lado, Uexküll apresenta o *Umwelt* como um tipo do qual a organização, a consciência e a máquina são meras variantes.”¹²⁸

A abordagem tardia de Merleau-Ponty sobre a animalidade se desdobra na descrição de tipos comportamentais, de graus de complexidade que, necessariamente, não são considerados como efeitos de sentido puramente progressivo e evolutivo. Ressaltamos mais uma vez que a interpretação e crítica merleau-pontyana sobre o darwinismo recorre à argumentação da época que associava o caráter progressivo e finalista ao pensamento darwinista.

Daí a ideia antidarwiniana de uma tolerância das formas animais e a recusa em classificar os animais como se o seu comportamento e o seu organismo representassem soluções cada vez mais perfeitas para um mesmo problema. *Em certo sentido, todas as espécies estão igualmente adaptadas.* Para Darwin, a vida é incessantemente ameaçada de morte; para Uexküll, há uma solidez das superestruturas, uma remanência da vida.¹²⁹

A pertinência em colocar o assunto em questão está também relacionada a um novo conjunto teórico sobre a evolução¹³⁰, sendo certo que todas as espécies estão adaptadas independente do grau de complexidade estrutural evidenciado. É o modelo de complexidade que traz à tona e que valoriza as ações e comportamentos dos organismos em vida, como construtores de seus processos adaptativos, por suas performances.

¹²⁷ *Idem.*, p. 271.

¹²⁸ *Idem.*, p. 272.

¹²⁹ *Idem.*, p. 277.

¹³⁰ A teoria Eco-Evo-Devo, reposiciona o papel do ambiente dentro das concepções teóricas da evolução e considera que há valor teórico ecológico no pensamento evolutivo, onde, a atenção aos comportamentos, às diferentes formas de interação entre indivíduos e entre diferentes espécies, contribuem para deslocar a centralidade dos mecanismos evolutivos tradicionais, como o fechamento causal atribuído à seleção natural e à deriva genética. Caracterizam a área de pesquisa denominada Eco-Evo-Devo e, esta última, fundamenta os construtos sobre a caracterização da vida como um todo apresentar regência sónica, se manifestar de forma comunicacional, inaugurando outra linha de investigação, a Biossemiótica, disciplina no qual Jakob von Uexküll foi precursor. Para mais informações, sugere-se a leitura: EMMECHE, Claus, e KULL, Kalevi. **Towards a Semiotic Biology: life is the actions of signs.** Imperial College Press: British Library. 2011.

Neste novo campo teórico, discutido nas ciências biológicas, afirma-se que assim como sinais ambientais determinam os fenótipos dos organismos, estes mesmos podem influenciar o fenótipo ambiental onde o nicho ocupado pela espécie revela uma reestruturação do micro-habitat que ocupa. Como afirmado por Jesper Hoffmeyer “deve-se voltar a atenção à atividade do organismo na construção de seu ambiente, o nicho ecológico tal como o animal o apreende”¹³¹.

Esta consideração evolutiva associada ao comportamento animal nos aproxima do que já era considerado por Merleau-Ponty quando indica o pensamento de Uexküll, uma saída para a incompletude apresentada na biologia evolutiva em sua época.

No estágio dos animais superiores, o *Umwelt* deixa de ser fechamento para ser abertura. O mundo é possuído pelo animal. O mundo exterior é "destilado" pelo animal que, diferenciando os dados sensoriais, pode responder-lhes por ações finas, e essas reações diferenciadas só são possíveis porque o sistema nervoso monta-se como uma réplica do mundo exterior (*Gegenwelt*), como urna "replica", uma "cópia". É o que se apresenta a Uexküll, que se abstém de praticar fisiologia da consciência ao mostrar a formação de áreas especializadas: retina e, sobretudo, desdobramento da retina na área occipital. Nessa perspectiva, a disposição do mundo exterior, o universo objetivo, desempenha doravante mais o papel de signo que de causa.¹³²

Percebemos aqui o quanto o suporte corporal vivente manifesta-se capaz de expressar mundividência, onde não mais direcionamos a unidade do organismo que, indiretamente, tinha o pensamento como prioridade aos processos perceptivos, em relação ao desenvolvimento do sistema nervoso central. “Entre o mundo exterior e o organismo vivo ocorre a inserção de um conjunto que ordena, coordena e interpreta: o sistema nervoso é espelho do mundo (*Weltspiegel*). Aí está uma novidade absoluta, uma neoformação (*Neubildung*)”¹³³, tal sistema vem como segunda natureza.

¹³¹ HOFFMEYER, Jesper. **Signs of meaning in the Universe**. Bloomington: Indiana University Press, 1996, p. 54.

¹³² MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277.

¹³³ *Idem.*, p. 278.

Aqui encontramos o aporte da relação, co-evolução, em que o corpo não foge da reciprocidade dentro/fora, o homem, sendo corpo e, a origem animal inscrita no que entendemos por um corpo que é biológico, está manifestado na interação, entre corpos, corpo e mundo, o corpo da linguagem e da arte. São orientações comportamentais ecológicas que trazem o campo do fazer e da performance animal como expressivas. Falamos deste reflexo interativo e fomentamos o aspecto co-evolutivo no exemplo de Merleau-Ponty:

O caranguejo utiliza o mesmo objeto (a anêmona-do-mar) para fins diferentes: ora para camuflar sua carapaça e proteger-se assim dos peixes, ora para alimentar-se, ora, se lhe retirarem a carapaça, para substituí-la. Em outras palavras, há aqui um começo de cultura. A arquitetura de símbolos, que o animal fornece por seu lado, define assim, no seio da Natureza, uma espécie de pré-cultura. O *Umwelt* é cada vez menos orientado para uma meta, e cada vez mais para a interpretação de símbolos. Mas não existe ruptura entre o animal planificado, o animal que se planifica e o animal sem plano.¹³⁴

É deste ponto que apresentamos o caráter *protoartístico* nas performances animais. Merleau-Ponty questiona então o desdobramento disso, afinal, ele busca a condição humana, e na resposta que ele encontra em Uexküll, esse desdobramento se traduz na coexistência dos diferentes seres vivos com o mundo, a natureza-sujeito que, por obsessão do *Umwelt* particular, é encoberta, nos faz afirmar a amálgama das ordens estruturais (física, vital e humana) e legitima a existência do que está encoberto.

Uexküll responde assim a questão: "Essa coisa que se desdobra do ovo até a galinha e que amplia com o tempo a sua estrutura ordenada sem nenhuma lacuna, constitui uma cadeia de objetos, sem que essa coisa se tome objeto, estamos rodeados de coisas que são *unanschaulich* (impossíveis de olhar)". Só temos delas a imagem de sua manifestação momentânea. [...] "Todos esses meios (*Umwelten*) são sustentados e conservados pela totalidade que transcende cada meio particular. Por trás de todos os mundos que ele produz, se esconde, eternamente presente, o sujeito: a Natureza".¹³⁵

Estes novos modos associados ao perspectivismo humano, de multiplicidade, onde as manifestações artísticas contemporâneas ganham força, se apresentam em diversos exemplos:

¹³⁴ *Idem.*, p. 286.

¹³⁵ *Idem.*, p. 287.

no expressionismo abstrato, na pintura de ação de Jackson Pollock, nos happenings e o exercício da não-arte em Allan Kaprow¹³⁶, no neoconcretismo brasileiro em Hélio Oiticica¹³⁷ e nos Bichos em Lygia Clark¹³⁸, na releitura de Lygia Clark em Wagner Schwartz¹³⁹, na enunciação de poéticas animalistas como em Nuno Ramos¹⁴⁰, na hibridização em Rodrigo Braga¹⁴¹, nas performances e o discurso da presença em Marina Abramovic¹⁴², na arte projetada como registro, colecionismo e coleta em Damien Hirst¹⁴³ e Brigida Baltar¹⁴⁴.

A arte contemporânea não tem lugar específico, não se fecha no museu, ela busca a vivacidade dos corpos, têm premissa na ocupação de novos hábitos e habitats. Desconhece a técnica em seu sentido metodológico protocolar, mas também, perscruta e coloniza, toma posse e engendra. No que conta para a animalidade, o sentido efêmero e imediato das performances aproxima suas poéticas ao comportamento do organismo, à construção de

¹³⁶ Artista performer, responsável pela instituição do *happening* enquanto forma de manifestação artística, foi objeto de exposição na 30ª Bienal de São Paulo em 2012 (<http://www.bienal.org.br/post/336>)

¹³⁷ Os *parangolés*, construídos na década de 60, objeto e arte de um público performer. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>)

¹³⁸ Referente à obra *Os Bichos*: “Os bichos não têm avesso [...] é um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa, uma integração total existencial entre ele e nós, é impossível entre nós e o bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte, nem da parte dele” (<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>)

¹³⁹ Na obra *La Bête* o performer Wagner Schwartz se coloca como objeto manipulável: Schwartz manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série Bichos (1960), de Lygia Clark. O objeto permite a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. O público está convidado a participar. (<https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>)

¹⁴⁰ Obra *Bandeira branca*, de Nuno Ramos, utiliza animais vivos no museu, exposta na 29ª Bienal de São Paulo em 2010: Três esculturas de granito e areia queimada comprimida, três postes de areia queimada comprimida, três urubus e três caixas de som de vidro. Grade de isolamento. (http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=105)

¹⁴¹ Na obra intitulada *Comunhão I, II e III*. A imagem de dois corpos praticamente sepultados sugere o gesto de toda e qualquer tentativa de conciliação entre os corpos – humano/animal. A condição de vivente se torna um exercício de imaginação para o artista. O corpo humano no seu limite compartilha com o animal a transformação da matéria. (<https://www.rodri gobraga.com.br/Comunhao>)

¹⁴² Obra *A Artista está presente*, de Marina Abramovic, exposta no MOMA em Nova York, em 2010, a artista se coloca, enquanto corpo visível. (<http://ipsilon.publico.pt/video/videos.aspx?id=634061599639850623>)

¹⁴³ O uso deliberado do corpo animal em sua obra enleva os aspectos éticos do comportamento humano excludente. (<http://damienhirst.com/philip-the-twelve-disciples>)

¹⁴⁴ Na obra *Coletas*, de 1998, a artista se apresenta enquanto um corpo coletor de experiências vívidas. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17557/brigida-baltar>)

ambiência que ele é capaz de orientar e engendrar. Torna público o que já existe e é público, que pelo cotidiano se perde em significado, por isso a necessidade de projeto. Segundo Archer (2001, p. 236) “[...] é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado”.

Em outros termos, o modo contemporâneo não reivindica o espectador de crítica fluente nem a autoria das justificativas egoicas, devido ao fato que ele já existe enquanto performance na vida cotidiana e natural, mas, por conta de seu sentido objetivo e fragmentado, foi esquecida. O artista contemporâneo tem seu processo criativo e realização da obra, misturados à vida.

[...] não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. ¹⁴⁵

Sabemos que a afirmativa anterior não é novidade, mas esta passa a ser e existir enquanto tal quando esse processo se torna público, ou melhor, confunde-se, processo criativo em concomitância pública, em coexistência. Por outro lado, há o conflito da predominância interpretativa sobre o recorte do visível na arte contemporânea, no sentido de que há prejuízo no esforço de entendimento, no modo analítico e científico, frente à riqueza da fruição.

O problema é que essas pessoas usam um único verbo: entender. Entender significa reduzir uma obra à esfera inteligível. Eu nunca ouvi ninguém dizer: eu não consegui sentir essa obra. Como as pessoas tem medo de sentir, elas entendem, reduzem sua relação ao ato inteligível e, por isso, esperam pelo socorro do suposto farol da opinião daqueles que sabem: historiadores, filósofos, críticos, artistas, curadores. ¹⁴⁶

Não se pode esquecer que a fruição tem o mesmo pano de fundo natural e vivo associado ao comportamento, ou seja, alcança a estesia viabilizada pelo corpo humano, orgânico, senciente e reflexivo.

¹⁴⁵ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁴⁶ COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem Medo da Arte Contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006. p. 14).

As poéticas contemporâneas podem configurar o caráter animalista no sentido projetual de criar *como um animal*, *criar como o animal* ou *criar com o animal*; quando se traduzem em formas declaradas de controle de seus processos, onde, pelos seus planejamentos, são colocados em evidência a entonação dos registros visuais dos comportamentos, a coleta de dados, de amostras de nichos, de ambiências, de experiências vividas, da instituição de roteiro apresentada em *happenings* e a gravação e reiteração de suas performances, edição das mesmas, a ressignificação dos espaços construídos para a obra de arte, os grandes laboratórios que sensibilizam pelos recortes da vida humana.

Evidenciamos que, na configuração deste controle e neutralidade, a premissa maior está em escancarar justamente a impossibilidade do controle científico e objetivo sobre a vida e manifestar o artístico, que tem seu fazer na invisibilidade e revoga o animal implícito.

3.2 A animalidade nas poéticas contemporâneas

Dentre os exemplos de poéticas contemporâneas, ocupamo-nos no exercício sensível sobre algumas obras em associação aos construtos merleau-pontyanos sobre a animalidade. Iniciemos com o *Gestualismo* em Jackson Pollock, artista norte americano, com produções representativas em meados do século XX. O artista desenvolveu a forma da pintura que inscreve o corpo total no suporte, a tela vai ao chão e o pintor cria nova superfície. Esta criação leva em conta a ação, o movimento, o resultado importa a quem vê a tela no seu retorno vertical, mas nos interessa a sua horizontalidade, a verticalidade da ação do pintor sobre o emaranhado caótico de cores, formas e imagens.



Figura 1: à esquerda, o *Gestualismo* de Jackson Pollock, 1945. À direita, a obra *Convergência*, 1952.

O que Merleau-Ponty nos fala sobre o movimento e a condição animal? No caso de Pollock e da arte em continuidade, o quesito natural do movimento permite reconfigurar o *Umwelt* humano.

Um estímulo, proveniente do meio, deflagra uma reação; essa reação coloca o animal em contato com outras estimulações do meio, dando origem a uma nova reação, etc. Não há nenhuma estimulação vinda de fora que não tenha sido provocada pelo movimento próprio do animal. Cada ação do meio é condicionada pela ação do animal, a conduta do animal suscita respostas por parte do meio. Há uma ação em resposta àquilo que o animal fez, ação essa que reativa o comportamento animal. Em suma, o exterior e o interior, a situação e o movimento, não estão numa relação simples de causalidade. [...] Entre a situação e o movimento do animal há uma relação de sentido que a expressão *Umwelt* traduz. O *Umwelt* é mundo implicado pelos movimentos do animal e que regula seus movimentos por sua estrutura própria.¹⁴⁷

Percebe-se a ligação criativa entre a performance natural humana, estesiológica e sua continuidade estética. Este é o aspecto reiterado sobre o fato de criarmos *com o* animal quando este manifesta e experiencia sua multiplicidade perspectiva, o fazer artístico lida com o movimento onde as hesitações do pensamento também são movimentos. Ao reafirmarmos as condições de criar *com o* animal, lidamos com a capacidade do artista de executar tais movimentos em reciprocidade, há o revezamento entre o projeto e sua estocasticidade momentânea.

Vemos em Pollock o olhar objetivo sobre a tela branca imaculada e, na construção do movimento, ao passo colonizador, a primeira mancha contaminante e potencializadora da ação criativa no espaço da tela toma conta da construção do espaço. Lembramos que Merleau-Ponty já toma o projeto moderno da pintura como exemplo dessa construção, com Cézanne principalmente. Em Pollock encontramos esse mesmo exercício de construção do sentido em estado nascente, mas em transição para algo que demarca a historiografia artística, a mudança dos modos tradicionais das técnicas artísticas plásticas, como a pintura, a escultura e o desenho.

¹⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 284.

Esta transição para a performance artística identifica o processo de produção artística em simultaneidade com o seu resultado artístico, pois, a arte se fazendo é claramente visada na perspectiva contemporânea.

O fazer da obra, na fenomenologia, ganha espaço para a discussão de novas formas de narrativas de hominização mediada pela arte. Renaud Barbaras (2011) pode nos auxiliar na discussão desta transição ao perscrutar a filosofia de Merleau-Ponty associada ao uso que o mesmo faz da arte para expressar sua filosofia.

Não é de se admirar que Merleau-Ponty ache na arte “amostras” privilegiadas do pensamento fundamental que ele vislumbra na história recente. Com efeito, na medida em que a atividade artística pode ser caracterizada como uma atividade de expressão, voltada para um solo de expressão bruta, mas não submetida às categorias “oficiais” da metafísica, é compreensível que aí possam vir à tona os elementos de uma ontologia interrogativa. [...] trabalha de uma maneira privilegiada sobre a pintura porque, sendo ela uma expressão muda, sem linguagem, ela enseja definir o sentido em estado nascente, antes das categorias linguísticas.¹⁴⁸

Barbaras discute e justifica o uso da pintura, no sentido de que esta arte visual ainda é “uma maneira de captar o sentido pré-linguístico ou pré-teórico, ou seja, ainda enraizado no mundo de onde ela emerge.”¹⁴⁹ Nesta perspectiva, percebemos que a pintura auxilia o filósofo em sua descrição.

Estas características da arte são ampliadas quando lidamos com os modos da arte em que o corpo e seu movimento são os aportes desta comunicação de forma direta. Falamos da contiguidade do corpo humano estésico/estético. Para fortalecermos a interpretação, seguimos os exemplos contemporâneos que fogem da materialidade mais tradicional, a tinta.

Neste aspecto, outro artista que citamos é Allan Kaprow. Assim como Pollock, é criador de novas manifestações da arte ou, em outros termos, pluraliza metodologias particulares. Note-se, a forma artística que institui a valoração do tempo presente, o *Happening* (acontecimento), nome desenvolvido pelo artista em 1958.

¹⁴⁸ BARBARAS, Renaud. **Investigações fenomenológicas**: em direção a uma fenomenologia da vida. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 218.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

No *Happening*, o visitante envolve-se em tal maneira que assume o papel de co-criador, na proposição de integração com o espaço e os materiais. O que Kaprow visava, enquanto projeto artístico, era o binômio arte-vida, a aproximação com o cotidiano, o público participante e, mesmo que o evento tivesse local, dia e hora marcados, o que se considerava era o potencial da aleatoriedade plástica vinda dos comportamentos individuais e coletivos.

Outro fator que nos instiga sobre o processo criativo em Kaprow é a sua obstinação em considerar a inferência de um novo termo, a *não arte*, que dialoga com o que Merleau-Ponty apresenta como características co-participativas nos seres vivos.



Figura 2: Allan Kaprow, *Chicken*, 1962 (Happenings).

Segundo a descrição de Kaprow:

Não arte é qualquer coisa que, embora ainda não aceita como arte, tenha atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente. Para quem está envolvido, *não arte* existe apenas furtivamente, como alguma partícula subatômica ou talvez um postulado. De fato, no momento em que qualquer exemplo desse tipo é oferecido de maneira abrangente, ele automaticamente se torna um tipo de arte.¹⁵⁰

A animalidade, correspondente ao sentido de *não arte*, em Kaprow, pode ser correlacionada ao princípio de continuidade estabelecido entre arte e vida. Quando Kaprow afirma a relação de visibilidade da *arte Arte* com o princípio negativo da *não arte*, encontramos aproximações interpretativas sobre tal continuidade na correspondência animal/humano, ou do que vale o processo frente à condição instituída de obra de arte. De acordo com o artista,

Como um objetivo humano e como uma ideia, a Arte está morrendo – e não só porque opera dentro de convenções que cessaram de ser férteis. Ela está morrendo porque preservou suas convenções e, em relação a elas criou um desânimo crescente, oriundo da indiferença ao que eu suspeito ter-se tornado o mais importante, apesar de muitas vezes inconscientemente, tema das belas artes: a fuga ritual de Cultura.

¹⁵⁰ KAPROW, Allan. A educação do Não-Artista parte 1 (1971), **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 4, nº4, 2003, p. 216.

Não arte à medida que se transforma em *arte Arte* é pelo menos interessante no processo. Mas *arte Arte* que começa como tal corta o ritual e causa, desde o começo, uma sensação de ser meramente cosmética, luxo supérfluo. ¹⁵¹

Acreditamos que os projetos contemporâneos que reivindicam o corpo orgânico e a percepção vão além de uma *arte-projeto* ou *arte-registro*, por mais que se inicie com esse quesito ao chamar o público para registro do artístico. Mas, como o enfoque explicativo é poético e o comportamento se confunde e se mistura com o método aberto da criação artística, em processo vívido, há, na performance do artista e, particularmente na ênfase do *happening*, uma enformação que foge à projeção. Há, na *não arte*, esse manifesto de continuidade da vida criativa.

Parafraseando Bergson, não se vê onde termina o organismo e onde começa a vida. Certos crustáceos recolhem seixos do meio externo, que lhes servirão de estatolitos, e tratam esses seixos como parte do seu próprio corpo. Inversamente, uma formiga-escrava, cuja cabeça foi convenientemente modificada, serve de porta viva na entrada do formigueiro. Nessa atividade uma que é a vida, organismo e meio exterior substituem-se um ao outro. ¹⁵²

Então, a arte contemporânea, que valoriza a relação arte-vida, configura-se em arte pré-linguística, nos remete à inscrição no Ser, como dito na máxima merleau-pontyana.

Criação que é, ao mesmo tempo, reintegração do ser [...] criação no sentido radical, criação em que ao mesmo tempo que é adequação se constitui na única maneira de obter uma adequação. Isto aprofunda consideravelmente os pontos de vista de Souriau acerca da filosofia como arte suprema: porque a arte e a filosofia em conjunto, são justamente não fabricações arbitrárias no universo do espiritual (da "cultura"), mas contato com o Ser na medida em que são criações. *O ser é aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência.* ¹⁵³

¹⁵¹ *Idem.*, p. 219.

¹⁵² MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 284.

¹⁵³ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. (Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira). São Paulo: Perspectiva, 2000 (1964), p. 187.

Considerando-se o fundo originário desta inscrição, a arte como um todo e, não somente a literatura, manifesta a continuidade da vida no sentido de que a arte contemporânea também utiliza a linguagem da existência bruta, se atribuirmos o caráter biossemiótico da vida.

O que Kaprow traz como continuidade e resgate na *não arte* se liga à análise da diferenciação tratada por Renaud Barbaras sobre a ontologia merleau-pontyana. Segundo ele, lidamos com a reciprocidade da filosofia e da arte, na medida em que a fenomenologia de Merleau-Ponty visa o estatuto da *não filosofia*.

A arte que, com certeza, não é filosofia, pode ser, além disso, não-filosofia, desde que ela se dê como finalidade a expressão de uma experiência originária, que não é senão a da mera presença do mundo. [...] A obra de Alberto Caeiro é indistinguívelmente poesia e pensamento e, por conseguinte, unidade absoluta da criação e da reflexão sobre o sentido de criação.¹⁵⁴

A interpretação de Renaud Barbaras abre mão das categorias que fazem a distinção entre filosofia e arte, pois a expressão presenciada não necessita de explicação e é, ela mesma, ontologia. É por essa via que endereçamos a arte e a animalidade, na medida em que a inscrição no corpo biológico/performativo/poético/expressivo, evidenciado no movimento da arte contemporânea, nos faz entrar em contato com uma nova linguagem que não se subordina à fala languageira e visa a fala originária, pré-humana e animal.

Merleau-Ponty destaca a ambiguidade, o exercício de entrelaçamento, a ampliação de fronteiras, o trabalho de interstício a partir do conceito de quiasma.

Quiasma através do qual o que se anuncia a mim como o ser parece, aos olhos dos outros, não ser mais do que "estados de consciência" - Mas, como o quiasma dos olhos, esse é também o que faz com que pertençamos ao mesmo mundo, - um mundo que não é projetivo, mas que realiza a sua unidade através das impossibilidades tais como a de meu mundo e do mundo do outro - Essa mediação pela ruína, este quiasma fazem com que não haja simplesmente antítese para-Si para-Outro, que haja o Ser como contendo tudo isso, de início como Ser sensível e em seguida como Ser sem restrição.

¹⁵⁴ BARBARAS, Renaud. **Investigações fenomenológicas**: em direção a uma fenomenologia da vida. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 218; 220.

O quiasma em lugar do Para Outro: isso quer dizer que não há apenas rivalidade eu-outrem, mas co-funcionamento. Funcionamos como um único corpo.¹⁵⁵

Assim como a clivagem sujeito/objeto é criticada, também as separações Natureza/Cultura, Ciência/Arte, Animal/Humano. Até mesmo as linguagens criadas na arte contemporânea se mostram em reciprocidade com o Ser sem restrição, ao falar de performance, em concomitância com quaisquer formas artísticas, haja vista que o fazer exige a performance de um corpo-artista. Estabelecemos a aproximação entre criar **com o** animal de forma ambígua a *criar como animal*, uma vez que temos a reverberação de formas comportamentais viventes que refletem os *Umwelten* expressados e interligados.

O que existe não são animais separados, mas uma interanimalidade. A espécie é aquilo que o animal tem que ser, não no sentido de uma potência de ser, mas no sentido de uma inclinação de que compartilham todos os animais da mesma espécie. A vida não é, segundo a definição de Bichat, "O conjunto de funções que resistem à morte", mas é uma potência de inventar o visível. A identidade daquele que vê e daquilo que ele vê parece ser um ingrediente da animalidade.¹⁵⁶

O que estaria como fundo contingente tem o valor de conjunto sobre as interrelações espécies e mundo. Interações estas que, ao longo do tempo, transmutam, por sedimentação das performances, em processo *co-evolutivo*, que evidencia os aspectos da relação, a ecologia dos aspectos.

Um exemplo de manifestação artística e movimento que demonstra a perda da relação sujeito/objeto, é o movimento Neoconcreto Brasileiro. A base reflexiva para a ligação entre performance e público está na teorização do *não objeto*, descrita pelo poeta Ferreira Gullar, leitor de Merleau-Ponty.

Segundo Ferreira Gullar, o *não objeto* resulta de sua análise sobre a arte moderna, particularmente, do processo que ela experimentou a partir da pintura não figurativa, ou seja, quando se excluiu da pintura a imagem dos objetos. Os primeiros ensaios originam-se com a

¹⁵⁵ *Idem.*, p. 199.

¹⁵⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 308.

interpretação do autor sobre a obra de Lygia Clark, de desmembramento da moldura, desintegração do quadro convencional e ampliação do espaço de ação na arte.

“Pode-se dizer que toda obra de arte tende a ser um não-objeto e que esse nome só se aplica, com precisão, àquelas obras que se realizam fora dos limites convencionais da arte, que trazem essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento.”¹⁵⁷

A interrelação da teoria do *não objeto* com o quesito artístico animal se estabelece no comportamento que a produção artística neoconcreta incita ao espectador. Discutimos dois exemplos, os *Parangolés* de Hélio Oiticica e *Os Bichos* de Lygia Clark.

É a coisa material tal como se dá a nós, naturalmente ligada às designações e usos cotidianos: a borracha, o lápis, a pêra, o sapato, etc. Nessa condição, o objeto se esgota na referência de uso e de sentido. Por contradição, podemos estabelecer uma primeira definição do não-objeto: o não-objeto não se esgota nas referências de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal.¹⁵⁸

Os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, resultam das experiências do artista com a comunidade da Escola de Samba Mangueira, no Rio de Janeiro, ou seja, a ecologia dos aspectos, criados no final da década de 1960.



Figura 3: *Parangolé*, obra vestível de Hélio Oiticica, 1964.

¹⁵⁷ GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta**: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 94.

¹⁵⁸ *Idem*.

O artista inscreve este *não objeto* enquanto "totalidade-obra", ao buscar o sem limite da experiência que realiza com a cor e o espaço. É obra vestível, portanto incorporada, apresenta fusão de cores, comportamentos, danças, palavras, fotografias e músicas. Camadas de panos coloridos que se põem em ação pelo corpo sensível, o movimento permite revelar sua estrutura.

A série *Os Bichos*, de Lygia Clark, foi criada também em meados da década de 60 e configuravam-se em objetos moldáveis, peças que não estão ali apenas para o exercício da observação, exige o toque, manipulação por quem a encontra e, estabelece o encontro por meio da ação, ver e tocar. O *bicho* não tem dobra que estabelece interior e exterior, confunde o percebedor e a quem se direciona o nome.

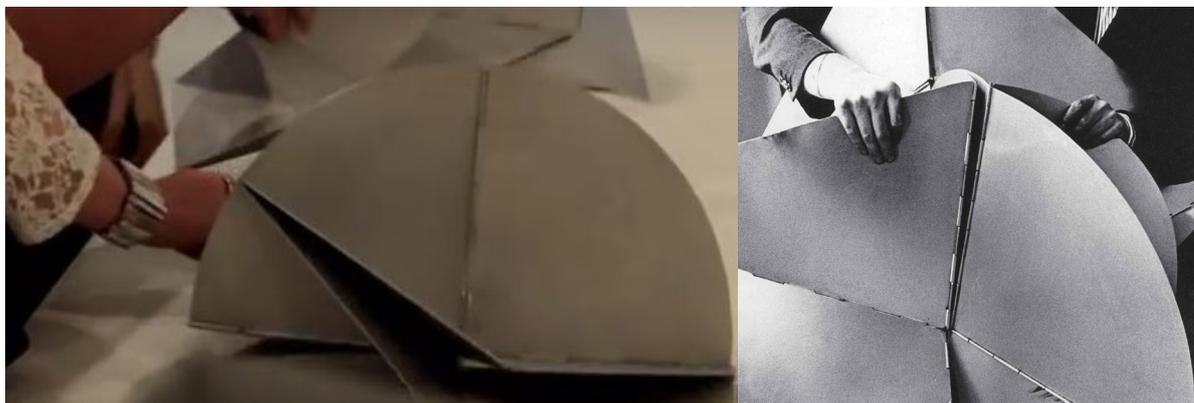


Figura 4: Série *Bichos*, obra manipulável de Lygia Clark, 1960.

Enfim, os dois exemplos da arte neoconcreta estão como indicadores da performance do espectador, que já perdeu a função doutrinadora do olhar na *arte Arte*, o *não objeto* evoca a relação de ver/tocar, experimenta o espaço, congrega identidades corpóreas.¹⁵⁹

No efeito da dobra, que provoca a interpretação de abertura do corpo, interno e externo, apresentamos a releitura de *os bichos*, na performance *O bicho*, realizada por Wagner Schwartz, em 2017, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O corpo é o bicho, manipulável, objetivado e ironicamente, cerceado pela metalinguagem, vê e manipula o *não objeto*.

¹⁵⁹ CLARK, Lygia. *Bichos*, 1960. In: **O mundo de Lygia Clark**. Associação Cultural: O mundo de Lygia Clark, 1960, p.2: [...] um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o Bicho não há passividade, nem sua nem dele.



Figura 5: *O bicho*, performance de Wagner Schwartz, Galeria Olido, São Paulo, 2015.

Desde a quebra da moldura, em Lygia, os atravessamentos da arte transpõem a condição legitimada na pintura, mesmo a pintura do projeto moderno, a nova linguagem configurada no *não objeto*, demonstra que é por meio do fazer que evoca a existência relacional dos corpos e, ao sucumbir com a relação sujeito/objeto, nos aproxima do plano, antes a tela, antes a perspectiva, agora a superfície, compartilhada entre corpos, entre mundos. Seria este o retorno narrado pela arte contemporânea, pós-moderna, ou, moderna radical.

Reiterando esse aspecto da obra se fazendo na performance, onde artista e espectador perdem sua nomina, Marina Abramovic, na obra *A artista está presente* (MOMA - 2010), figura e ressignifica em seu fazer, de extrema sutileza, a simples presença, tal manifestação envolve a exaustão do corpo, 736 horas, mesma posição.

Há um único aspecto da ação na relação e, este, é o movimento, de fixação do olhar no outro, a presença se propõe na tentativa de estagnação do olhar fitando os visitantes. Perdemos, na ação, o quesito da autoria artística e, até mesmo, a expectativa ou perspectiva dos resultados esperados do projeto artístico se confunde com a intencionalidade natural, a artista está presente por ausentar-se da nomeação, se perde e se encontra na presença dos outros.

Encontramos, novamente, manifestação de interanimalidade em criação da condição intraespecífica, evidenciando a reciprocidade do olhar sem esquecer seu fundo corpóreo, na concepção e permanência do outro mediada pela superfície.



Figura 6: Marina Abramovic, *A artista está presente.*, 2010, MOMA. Nova York.

Nesta performance, nos instiga o exercício do olhar. Em ponto fixo, este condicionamento valoriza os possíveis da percepção a se entender pelo movimento do olhar. Do stress gerado pela fixação que sobrecarrega o olho na sua condição factual e corpórea, não falamos mais nos termos da visão diante das coisas ou, ao menos, não é isto que se almeja na *performance*.

Se consideramos a expressão do fazer artístico como pura presença, fica indiscutível a potência imbuída ao corpo enquanto expressão primordial e de apropriação artística que reconfigura a existência. Por isso o exemplo aproxima as relações perspectivas e a afirmação do sentido de espécie na fenomenologia, relação esta que se coloca como interanimalidade primeira.

Nós não temos o direito de considerar a espécie como uma soma de indivíduos exteriores uns aos outros. Existem tantas relações entre os animais de uma mesma espécie quantas relações internas entre cada parte do corpo de cada animal. O fato de que haja uma relação entre o aspecto exterior do animal e sua capacidade de visão parece prová-lo: o animal vê conforme ele é visível. Isso nos leva de volta às mesmas considerações filosóficas. Assim como, há pouco, havia uma relação perceptiva antes da percepção propriamente dita, também aqui há uma relação especular entre os animais: cada um é o espelho do outro. Essa relação perceptiva devolve um valor ontológico à noção de espécie.¹⁶⁰

Sobre outros exemplos de trabalhos contemporâneos, elencamos artistas e fazeres poéticos que, de certa maneira, exploram o tema da animalidade, se apropriam do animal outro, não humano e, por distanciamento da via interespecífica, ou seja, a perda das relações

¹⁶⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 307.

naturais que a civilidade conduziu, o exercício da ação tem uma objetivação contaminada pela relação de ausência que constitui o fundo originário natural que compõe o humano.

São visualidades, instalações e performances que, necessariamente, usam do animal para soerguer a dor, a perda e a ausência no mundo. Os movimentos de obstinação sobre esta ausência criam *com o animal*, em função do desejo de pertença.

É o caso de Nuno Ramos, artista paulista que traz a visualidade animal sob o prisma de diversos aspectos, por exemplo, quando é inferido sobre seu trabalho artístico como sendo uma *zooautobiografia*¹⁶¹. O artista explora o modo animal ou se apropria dele, fornece ao espectador/artista este mesmo exercício das perspectivas, abandona a voz da identidade para dar som a outras vozes. Nestes casos, o comportamento do artista assemelha-se a inventar uma pele provinda deste outro, superfície animal. Inicia-se como posse imagética do animal, mas deixa florescer o essencial do humano, indica a relação de coexistência.

Na obra *Bandeira Branca*, exposta em 2010, Nuno Ramos busca o sentido ascendente do espaço da 29ª Bienal de São Paulo, e, dentre as esculturas de areia, o mármore e o som de três músicas tradicionais brasileiras, o que configura a autonomia da obra, que desta vez não é tocante, é a presença de três urubus na porção distal da instalação.

Retornando ao delírio de consciência enfatizado por Étienne Bimbenet, o complexo dos três macacos, o uso animal na arte remete ao que o autor dita sobre a dificuldade humana em considerar sua origem e a impossibilidade de *dizer* qualquer coisa que prejudique o animal, inaugura a vontade sob a forma de valoração da vida e de sua contingência, na questão moral sobre o uso do animal, prática exercida pelo homem desde sempre, se considerarmos sua composição vital e seu comportamento.

A desorientação provocada ao colocar animais (urubus) com simbolismo que confronta o estado comum e mesmo relacional das aves no ambiente urbano, no espaço de galeria, causa um alvoroço que não podemos dizer que foge aos aspectos perceptivos humanos. É gerado um espanto sobre a autonomia da obra que ressignifica a interação dos espectadores com o espaço.

¹⁶¹ CERNICCHIARO, Ana Carolina. As zooautobiografias de Nuno Ramos. **Outra travessia**. n° 14. 2012.

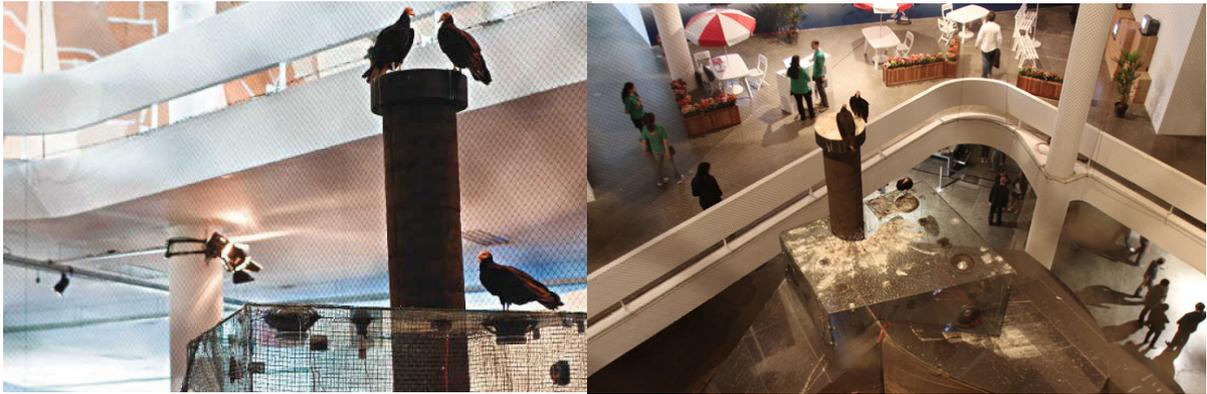


Figura 7: *Bandeira Branca*, Nuno Ramos, Bienal de São Paulo, 2010.

Nuno Ramos teve sua obra pichada e o licenciamento que o artista havia conseguido para a instalação com os urubus, originários de um cativeiro, ou seja, espaço muito similar ao que foi construído na instalação, foi revogado em função das pressões públicas dos movimentos de defesa animal. Neste contexto, apresentamos o que essa arte evoca sobre a formulação contemporânea da Zoopolítica, de acordo com Bimbenet:

[...] redéfinir l'exercice démocratique pour y inclure ces derniers comme citoyens actifs, en tenant compte pragmatiquement de leurs capacités animales. Ils parient sur le pouvoir de réformation immanente que représente la simple présence des vivants dans l'espace de visibilité d'une communauté. Pourvu que cette communauté fonctionne de manière coopérative et attentive aux besoins de l'autre, l'autocorrection des institutions est un pari viable, et sans doute un beau pari à tenter.

C'est ici que la réécriture politique de l'éthique animale s'avère précieuse. Car elle expose au grand jour de l'agir en commun des postulations moins clairement repérables dans le calcul utilitariste des préférences, ou dans la reconnaissance d'une valeur inhérente à certaines espèces animales. Ce qu'ambitionne Zoopolis est ni plus ni moins que de *repenser la citoyenneté*.¹⁶²

A arte, neste aspecto humano de apropriação animal, revela o quanto há de inconsistência sobre os valores associados à significação do humano, considerando-se o resgate de sua origem. Está como pauta do modo contemporâneo trazer à tona este questionamento sobre o utilitarismo animal, esse outro que convivemos também por meio da grande estruturação do trabalho e da cultura enquanto direcionamento sistêmico das condutas humanas e animais.

Demien Hirst também faz o uso do animal, e estabelece esse confronto, sobre os hábitos da funcionalidade doméstica animal. Este artista mostra a característica especulativa da arte e do colecionismo que inspira o sentido de propriedade, por excesso e espetacularização. Damien Hirst se apega aos feitos humanos cotidianos sobre o uso animal e transforma-o em objeto novamente, do consumo orgânico, trófico ao consumo idealizado, artístico.

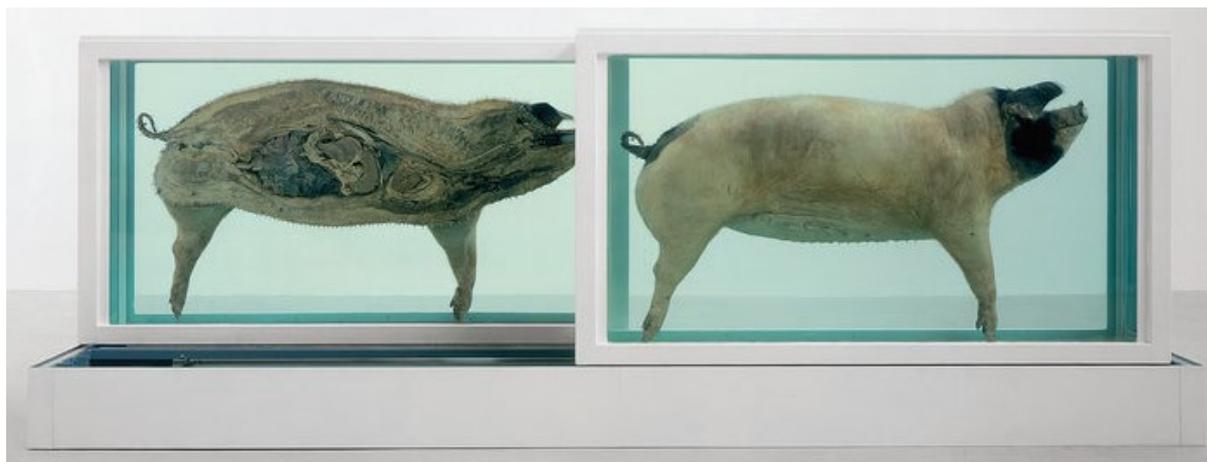


Figura 8: A obra *This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home*, de Damien Hirst, 1996.

Outro artista que lança mão deste exercício poético, animalista, é Ronaldo Braga. Traz algumas questões sobre o uso da manifestação artística como evidência ou resgate do fazer animal/humano. Apresenta material e uso de técnicas híbridas da performance, mídia e fotografia para construir e recriar a visualidade sobre a animalidade e narrativa de construção humana, em comunhão com a origem.

Na obra intitulada *Comunhão*, Rodrigo Braga usa do que entendemos por confronto na obra de Nuno Ramos, desta vez a interpretação simbólica e metafísica sobre o corpo do mundo, em interrelação com o animal e sendo corpo animal, recriando a analogia divina, do corpo de Cristo.

¹⁶² BIMBENET, Étienne. **Le complexe des trois singes** : essai sur l'animalité humaine. Paris: Éditions du Seul, 2017, p. 121.



Figura 9: *Comunhão I, II e III*, Rodrigo Braga, 2006.

Desta intencionalidade de confronto com o animal, fazemos a referência ao sentido explicativo da arte sobre o que realiza o corpo humano e desta realização, o que o diferenciaríamos do animal, dado que sua forma senciente tem características em comum. Merleau-Ponty o faz como sendo um planejamento sobre a teoria do corpo, em que a relação estética com o mundo, e não necessariamente a manifestação artística, se mostra enquanto desdobramento e fuga desta origem.

O corpo é não somente coisa, mas relação com um *Umwelt*: isso já é verdade para o corpo animal. Mas o sabemos por percepção do corpo animal que é nosso: nós não somos o animal e ele não é essa percepção que temos dele. [...] Retomar essa noção, fazer aparecer o corpo como sujeito do movimento e sujeito da percepção - Se isso não é verbal, isso quer dizer: o corpo como tocante-tocado, o vidente-visto, lugar de uma espécie de reflexão e, através disso, capaz de relacionar-se a outra coisa que não sua própria massa, de fechar seu círculo sobre o visível, sobre o sensível exterior.

163

Ora, Merleau-Ponty nos direciona, com seu projeto, para o fato de que o fazer humano tem premissa no corpo, mas também, e de forma categórica, considera o corpo humano uma

¹⁶³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 337.

forma de desvio e não necessariamente massa corporal que institui todas as espécies ou, ainda, a sobreposição metafísica caracterizada por um corpo racional.

Portanto, por mais que no contexto de linguagem delegamos propriedades corpóreas, a consciência deste fazer se perde no processo de significação, pois nos distanciamos do corpo em sua forma unificada ao mundo.

Que diferença existe entre o simbolismo pronto ou natural do corpo e aquele da linguagem? Seria surgimento de um sujeito pensante e de suas convenções? Existiriam dois simbolismos, um de indivisão e no qual símbolo e simbolizado estão cegamente ligados, porque sua relação de sentido é dada pela organização do corpo, e outro de linguagem, em que signo e significação são sobrevoados por um espírito, e que nos faria sair da Natureza? Mas a própria convenção pressupõe uma comunicação consigo ou com outrem, pelo que só pode aparecer como variante ou desvio em relação a uma comunicação prévia.¹⁶⁴

O que vemos na manifestação poética contemporânea também é uma busca, um retorno ao caráter perceptivo de origem da ação, do movimento e performance que se instalam no corpo. Tal comunicação, já perdida, é apenas celebrada a medida que o distanciamento do mundo se agrava e o que resta da comunhão destes aspectos está na inscrição da memória, já atributo de linguagem, mas ainda com marcas no corpo.

¹⁶⁴ *Idem.*, p. 342.

Nem animal, nem humano (considerações finais)

Do conjunto de interpretações que nos trazem à interrelação entre o animal e a arte, do exercício demonstrado até aqui, nos dirigimos ao fim, do papel, não do processo.

Concluimos que Merleau-Ponty nos orienta para a aproximação descritiva de experiências que se estruturam *entre* animal e humano.

A relação animal-homem não será hierarquia simples fundada em uma adição: já existirá uma outra maneira de ser corpo no homem. Estuda-se o homem em seu corpo para vê-lo emergir diferente do animal, mas não por adição da razão, em suma, no *Ineinander* com o animal (estranhas antecipações ou caricaturas do homem no animal, por escape e não por sobreposição) [...] Surgimento de uma arquitetônica (humana) ainda, arquitetônica entre seu "corpo" e sua "razão", e não imposição de um Para Si a um Em Si.¹⁶⁵

Estamos no mundo e criamos nele através do verbo, mas, estamos falando disto que foge, enquanto linguagem, e se manifesta enquanto processo ativo de criação onde o fio de silêncio que preenche e ressoa na relação com o outro, de entrecruzamento dos corpos, é o que comunica a arte.

Este fio de silêncio, que em realidade não é silêncio algum, é o condutor da relação animal-humano que se manteve na linguagem e que, para Merleau-Ponty, na arte literária, toma força enquanto significação da existência bruta e originária¹⁶⁶.

É uma linguagem tácita: a percepção de outrem no-lo mostra bem, em que temos a apreensão de uma fisionomia moral (assinatura, jeito, semblante) sem o conhecimento das categorias que parecem estar subentendidas nessa compreensão: o dado aparece registrado num certo código, com base num certo sistema de equivalências como variante ou desvio definido em relação a um certo nível humano, que não é ainda uma significação, idéia, saber, visto que a caracterologia permanece por fazer - assim como as palavras ouvidas me aparecem contra o fundo de um certo sistema fonemático e semântico, que ainda não conheço, posto que a linguística está por fazer. Portanto, também há o tácito na fala: ele é apenas transferido para mais

¹⁶⁵ *Idem.*, p. 346.

¹⁶⁶ BARBARAS, Renaud. **Investigações fenomenológicas**: em direção a uma fenomenologia da vida. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 219.

adiante. Há o tacito na medida em que, assim como a percepção, a fala pronunciada ou compreendida antecede os seus próprios motivos. A diferença é apenas relativa entre o silêncio perceptivo e a linguagem que comporta sempre um fio de silêncio.

167

A filosofia de Merleau-Ponty nos ajuda a perceber a renovação deste contato e, independentemente do projeto que, obviamente, compõe a condição humana, a arte contemporânea se mostra como exemplo desta possibilidade. “É necessário reencontrar esse espírito bruto e selvagem sob todo o material cultural de que se revestiu - Neste ponto assume todo o seu sentido o título: *Natureza e Logos*. Existe um Logos do mundo natural, estético, no qual se apoia o Logos da linguagem.”¹⁶⁸

Cria-se *com o animal*, na medida em que a percepção e, por entrelaçamento com o visível, a arte, são o primeiro contato e registro do mundo, respectivamente. A arte contemporânea, quando ressoa o animal e seu caráter *protoartístico*, celebra, a cada fazer, o sentido originário da humanidade e da animalidade, pois busca sentir o mundo com ele nas entranhas, o anônimo da arte.

[...] arquitetônica e mito: ela não é uma série de eventos parcelares, é macrofenômeno, estrutural, na ordem do Entremundo e do *Ineinander* (pertença comum). O fato é que o pensamento mítico é o que melhor indica a relação humanidade-animalidade que temos em vista, que melhor se estabelece na dimensão da arquitetônica, em que existe aderência, estranho parentesco homem-animais (caricatura).¹⁶⁹

No diálogo com o filósofo reconhecemos a perda do solo originário, onde dizer o humano (além) e dizer o animal (aquém) são características do nosso distanciamento deste solo. É preciso admitir que o animal é mais do que o que julgamos que ele seja, e o homem, menos.

¹⁶⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 343.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ *Idem*. p. 346.

Para lidarmos com a caricatura da relação animal-humano descrita por Merleau-Ponty, em continuidade com a assinatura de imbricamento e quiasma sobre o duplo homem-animal, animal-homem, é necessário pensar um novo vocabulário para estas rubricas.

Enlevamos a primitividade do fazer artístico que, de certa forma, congrega nossa percepção sobre as poéticas contemporâneas animalistas. Merleau-Ponty cita o texto da antropóloga Evelyne Lot-Falck, sobre o ritual xamânico dos Inuítes (etnia Esquimó).

As máscaras de tipo *inua* recordam a dupla natureza original. O animal e seu duplo humano, o *inua*, estão inscritos na mesma face, apresentados seja simultaneamente, seja, graças a um dispositivo de aletas móveis que se abrem e fecham, alternativamente. É assim reconstituído o estado primitivo, quando o invólucro era uma máscara que se afastava à vontade para fazer aparecer o homem ou o animal, mudando de aparência, mas não de essência. Na máscara, o animal não é divinizado nem necessariamente ancestral totêmico. Recorda um tempo - o dançarino fará reviver seus episódios - em que a separação não fora ainda efetuada ... Entre os humanos, alguns privilegiados, principalmente os xamãs, teriam ainda o poder de se transformar. No fundo da besta subsiste o *inua* humano que só o *tunghalik* [= xamã] ainda sabe perceber, e é por isso que o xamã dirige a fabricação das máscaras. Simetricamente, o *angoak*, protetor individual do homem, representa o seu antigo duplo animal. Logo a parte humana vai dominar, o *inua* desliga-se a fim de se tornar o senhor independente de uma espécie. Certos espécimes de *inua* apenas retêm alguns atributos simbólicos, outros, completamente antropomorfizados, não passam de representação de espíritos-senhores, dos quais só o nome revela o vínculo com mundo animal.¹⁷⁰

Das máscaras à dança, ao simulacro. A canção entoada como mantra e a ritmicidade de tambores ancestrais nos fazem reverberar a oração na forma de questionamento. *Criar como animal? É isto que foi dito?* Porque já não escutamos muito bem ou fomos enganados pela percepção de certas curvas melódicas naturais que, de fato, ainda não dizem.

É preferível dizermos: o *Umwelt* (isto é, o mundo + o meu corpo) me é não dissimulado. Sou testemunha de meu *Umwelt*. Da mesma forma, o meu corpo me é não dissimulado. Não se trata de um saber de *Zuschauer* (espectador), *Kosmotheoros*, de *Theoria*, objetivamente. Saber do *Umwelt* = afastamento maior ou menor em relação ao corpo zero, saber do corpo = afastamento em relação ao ali do

¹⁷⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 346.

Umwelt. Esse afastamento é o inverso da identificação que obtenho por movimento: *wahrnehmen* (perceber) e *sich bewegen* (mover-se). [...] Surgimento da carne na vida como da vida na físico-química: esse "ponto singular" da vida onde o *Umwelt* deixa de estar dissimulado para si mesmo.¹⁷¹

Direcionar a quem iniciou a melodia (*Umwelt*) não nos ajuda a perceber o humano, portanto, estamos distantes. Mas, ainda incide sobre os corpos um tom de baixa frequência que ascende o *Umwelt* originário humano, onde se movimenta a cadência ritual da arte contemporânea. A arte, ligada à vida, ao animal, ao humano, prescreve uma comunhão com o Aberto¹⁷².

¹⁷¹ *Idem.*, p. 349-350.

¹⁷² BARBARAS, Renaud. **Investigações fenomenológicas**: em direção a uma fenomenologia da vida. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, p. 174: Podemos interpretar o Aberto como uma origem, mas é uma origem que, desde sempre, está perdida. Podemos interpretar o Aberto como um solo, mas é um solo que, desde sempre, está encoberto, com o qual, portanto, a coincidência é, por princípio, impossível.

Referências Bibliográficas

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBARAS, Renaud. **Investigações fenomenológicas**: em direção a uma fenomenologia da vida. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

BIMBENET, Étienne. **Nature et Humanité**: le problème anthropologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin. 2004.

_____. **L'animal que je ne suis plus**. Paris: Éditions Gallimard, 2011.

_____. **O animal que não sou mais**. Tradução de: CARDOSO, M. S. d'Escragnolle. Curitiba: Ed. UF. PR, 2014.

_____. **Le complexe des trois singes**: essai sur l'animalité humaine. Paris: Éditions du Seul, 2017.

CLARK, Lygia. Bichos, 1960. In: **O mundo de Lygia Clark**. Associação Cultural: O mundo de Lygia Clark. Disponível em < <http://www.lygiaclark.org.br/arquivoPT.asp>>.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. As zooautobiografias de Nuno Ramos. Outra travessia. n° 14. 2012.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem Medo da Arte Contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. (Tradução de: DUARTE, C. e DUARTE, A.) São Paulo: Ed. Martin Claret, 2014 (1859).

FALABRETTI, Ericson. A pintura como paradigma da percepção. **Revista Dois Pontos**. Curitiba, São Carlos, 2012.

FURLAN, Reinaldo. A noção de comportamento na filosofia de Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**. 2000.

_____. Estrutura e Subjetividade no último Merleau Ponty. **Revista Dois Pontos**. Curitiba, São Carlos, vol. 5, n. 1, 2008.

FURLAN, Reinaldo; ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Natureza Humana**. 7(1): 2005.

FUTUYMA, Douglas J. **Biologia Evolutiva**. (Coordenação de tradução: VIVO, M.) 2° Ed. Ribeirão Preto: FUNPEC-RP, 2002.

GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception**. London: Lawrence Erlbaum Associates, 1979.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta**: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Les Concepts fondamentaux de la métaphysique**. Monde-Finitude-Solitude. (Tradução de: PANIS, D.) Paris: Gallimard, 1992.

HOFFMEYER, Jesper. **Signs of meaning in the Universe**. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

JUNQUEIRA & CARNEIRO. **Biologia Celular e Molecular**. 9º Ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2012.

KAPROW, Allan. A educação do Não-Artista parte 1 (1971), **Concinnitas**: Revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 4, nº4, 2003.

LEVINS, Richard; LEWONTIN, Richard C. Organism as subject and subject. **The dialectical biologist**. Harvard University Press, 1985.

MATURANA, H. **Cognição, Ciência e vida Cotidiana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____ **A ontologia da realidade**. (MAGRO, C. Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MAYR, E. **Isto é Biologia**. (Tradução de: ANGELO, C.) São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. (Traduzido por: AGUILAR, N. A.). São Paulo: Abril Cultural, 1984 (1948).

_____ **O olho e o espírito**. (Tradução de: CHAUI, M. de S. São Paulo: Abril Cultural, 1984 (1960).

_____ **A Natureza**. (Tradução de: CABRAL, A). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ **A estrutura do comportamento**. (Tradução de: AGUIAR, M. V. M.) São Paulo: Martins Fontes, 2006 (1942).

_____ **A Linguagem indireta e as vozes do silêncio**. (Tradução de: NEVES, P. e PEREIRA, M. E. G.) São Paulo: Cosac & Naify. 2007.

_____ **O Olho e o Espírito**. (Tradução de: NEVES, P. e PEREIRA, M. E. G.) São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____ **A Fenomenologia da Percepção**. (Tradução de: MOURA, C. A. R.) 4º Ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011 (1945).

_____ **O Visível e o Invisível**. (Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira). São Paulo: Perspectiva, 2000 (1964).

NAGEL, Thomas. What is it like to be a bat? **The philosophical review**. 1974. OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2013.

PAREYSON, Luigi. **A Estética da Formatividade**. São Paulo: Ed. Vozes. 1993.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002.

UEXKULL, Jacob Von. **Dos Animais e dos Homens**: digressões pelos seus próprios mundos. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1981.

UEXKÜLL, Jacob von; KRISZAT, G. A Stroll through the Worlds of Animals and Men. (Tradução inglesa de: SCHILLER, C.) In: **Instinctive Behavior**. Nova Iorque: Internacional Universities Press, 1957 (1934).

UEXKÜLL, Thure Von. A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. **Revista Galáxia**. N°7. 2004.

VERÍSSIMO, D. S. Merleau-Ponty e a condição natural em nós. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, 66 (1): 72-86, 2013.

VIEIRA, Jorge A. **Teoria do Conhecimento e Arte**. Formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica Ed. 2008.