

# A ARTE E A FILOSOFIA

ALBERTO DE SOUZA \*

## RESUMO

Ao propor uma linha de raciocínio para o material de estudos sobre leitura e produção de sentidos em artes visuais, veio-nos à mente o entrelaçamento entre arte e filosofia. Inúmeros filósofos, ao longo dos milênios, falaram da arte em diversos contextos e situações, às vezes desqualificando-a, noutras, acentuando a criação e a expressão dela e por ela concebidas. Em sua maior parte, os pensadores se apropriaram da arte para poderem dissertar acerca do belo.

## PALAVRAS-CHAVE

Arte. Filosofia. Estética.

## ABSTRACT

By proposing a line of reasoning for the material of studies on reading and production of meanings in visual arts, the intertwining between art and philosophy came to mind. Countless philosophers, over the millennia, have talked about art in various contexts and situations, sometimes disqualifying it, in others, emphasizing the creation and expression of it and conceived by it. For the most part, the thinkers appropriated art so they could lecture on the beautiful.

## KEYWORD

Art. Philosophy. Aesthetics.



## INTRODUÇÃO

**A**o observarmos podemos estar ficar perplexo diante de tantas teorias e conceitos distintos. Contudo, não é nosso objetivo, aqui, fazer uma investigação das teorias da estética e da arte de acordo com a história da filosofia. Nosso ensejo consiste em apresentar um filósofo que recorreu à arte e nela viu uma verdadeira filosofia. Esse pensador nasceu na França e não possui, especificamente, uma teoria da arte. É nessa perspectiva que o filósofo Maurice Merleau-Ponty, ao falar da arte em seus textos, não objetivava fazer uma teoria estética, isto é, não queria tentar falar dela como uma sistematização ou mesmo se utilizar dela para ilustrar suas abordagens filosóficas, mas, ao contrário, almejava aprender com ela.

Ao lermos os textos de Merleau-Ponty, verificamos que ele não está interessado em explicar a arte a partir da filosofia, tampouco ilustrar seus escritos com teorias artísticas. Então, qual é o estatuto da arte, mais especificamente da pintura, para Merleau-Ponty? O que ela teria a ensinar-lhe? É sobre isto que trataremos neste artigo.

Em primeiro lugar, antes de adentrarmos o mundo da pintura seguindo o filósofo, cabe-nos

---

\* Graduado em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1998), especialista em Administração Escolar e Supervisão Escolar pela Universidade Salgado de Oliveira (2001), mestre em História pela Universidade Salgado de Oliveira (2010) e História da Cultura Afro-Brasileira pela Faculdades Integradas de Jaguaré/RJ e Doutorando em humanidades y artes na Universidade de Rosario.

investigar a sua proposta de estudo. Você sabe, caro estudante, a questão filosófica principal que move Merleau-Ponty? A tradição filosófica construiu, ao longo dos milênios, sistemas que tentam explicar as ações humanas, a história, a cultura, a linguagem e, até, o ato de pensar. Para que a filosofia recupere o espanto original, que deveria ser o centro gravitacional do questionar filosófico, é necessário que volte a assentar seu pensamento num lugar onde as dicotomias ainda não foram consolidadas, recuperando, assim, a radicalidade de interrogar-se e, por conseguinte, interrogar o mundo.

Ao questionar os sistemas filosóficos e científicos de seu tempo, Merleau-Ponty (2004) afirma que tanto a ciência quanto a filosofia deveriam voltar a assentar suas pesquisas num território “pré-espacial”, num lugar onde as coisas se apresentam de maneira confusa e quase indistinta. De acordo com Merleau-Ponty (2004), os artistas já habitam esse lugar pré-reflexivo, bruto, não lapidado. Eles mostram ao filósofo como olhar a natureza primordial. Olhando assim, estaremos diante do mundo como que pela primeira vez, com os olhos sempre renovados e, conseqüentemente, “espantados” com o misterioso mundo da vida que se desdobra continuamente. Vemos, diante de tal proposta, a singular referência elogiosa à arte atribuída pelo filósofo. Frente a isso, a arte produziu uma especial significação na “visão” de Merleau-Ponty. Aprofundemos esta ideia. Merleau-Ponty (2003, p. 127) afirma que é preciso “instalar-se num local em que estas [as coisas, os dualismos...] ainda não se distinguem, em experiências que não foram ainda ‘trabalhadas’, que nos ofereçam concomitantemente e confusamente o ‘sujeito’ e o ‘objeto’ [...]”. Dessa maneira, o filósofo propõe um terceiro caminho: o caminho da não-dualidade. Seguindo uma trilha semelhante à de Merleau-Ponty, Cézanne “em vez de aplicar à sua obra dicotomias, prefere estabelecer um caminho ambíguo cujo terreno ainda não foi “humanizado” (Merleau-Ponty, 2004, p. 128), ou seja, “Cézanne retorna justamente à experiência primordial de onde todas essas noções [alma x corpo, pensamento x visão] são tiradas e que nos são dadas inseparáveis” (Merleau-Ponty, 2004, p. 131). Não tendo mais a função de documentar ou representar, a pintura de Cézanne pretende algo mais: pintar não a sensação da natureza, como faziam os impressionistas, tampouco a racionalidade dos clássicos, mas uma pintura tão sólida e densa tal como a experiência “verdadeira” que temos do mundo. Para Cézanne, não há mais uma dualidade na pintura e no mundo, ou seja, não temos de escolher entre a sensação e a inteligência, separar aquilo que vemos daquilo que pensamos, mas uni-las organizando de uma determinada forma na pintura, de maneira a mostrar a “matéria em via de ser formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 128).

É em Cézanne que Merleau-Ponty encontra a crença no mundo da percepção, mundo onde há uma reversibilidade do visível e do invisível, a partir da qual a pintura acontece. De modo geral, “em vez da razão já constituída na qual se encerram os ‘homens cultos’ [mundo já pensado], ele [Cézanne] invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens”. De onde se segue que “ele se volta, em todo caso, para a idéia ou o projeto de um Logos infinito.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 135). Meditava durante horas diante da natureza e, ao encontrar o “olhar certo” – o seu “motivo” – brotava com a paisagem. “A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 133). Desse modo, Cézanne mostrou a Merleau-Ponty como ver e expressar o mundo em sua origem: um lugar ambíguo, reversível. Não foi isso que ele quis enfatizar ao dizer a Gasquet que “o que estou a tentar explicar-te é mais misterioso; está ligado às profundas raízes do ser, à intangível fonte de sensação”? (Cézanne, 1993, p. 56).

Cézanne inicia um novo período na história da arte, rompendo com as técnicas erigidas pelos clássicos. Isto não quer dizer que tenha desprezado os estudos referentes à pintura, tampouco as técnicas desenvolvidas até então. Ao contrário, ia constantemente ao Louvre e estudava os grandes pintores, como Delacroix e Poussin. Os impressionistas já haviam iniciado o caminho da “libertação” da arte, tendo Manet como precursor. Porém, Cézanne conseguiu desenvolver técnicas e reflexões renovadoras que auxiliaram os pintores posteriores a ele.

A inovação em Cézanne é que ele queria pintar de forma a não congelar a cena retratada; de maneira que, ao olharmos o quadro, tivéssemos a sensação de estarmos passeando por entre os objetos pintados. Tampouco queria imprimir, em suas telas, a sensação visual que os efeitos causados

pela luz nos dão momentaneamente. Para além de uma representação do mundo dominado e inventado classicamente ou uma representação fiel das sensações e impressões que o olho do pintor experimenta no instante – como faziam os impressionistas –, Cézanne queria “buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 127). É dessa forma que sua pintura, como bem observa Merleau-Ponty, sofre transformações, principalmente entre 1870 e 1890.

Merleau-Ponty (2004, p. 127) apresenta dois exemplos de pinturas de Cézanne, pontuando seu método “deveriam ser elipses, mas as duas extremidades da elipse são exageradas e dilatadas. A mesa de trabalho, no retrato de as travessas ou as taças postas de perfil sobre uma mesa Gustave Geffroy, dispõe-se na base do quadro contra as leis da perspectiva”.

Essas características também são vistas, por exemplo, na obra *Cereja e pêssegos*, em que os dois pratos pintados possuem “elipses” desiguais dando-nos a impressão de terem sido vistos sob ângulos diferentes. O pote verde parece meio torcido, não combinando, pela perspectiva tradicional, com a sua abertura superior. O pano sobre a mesa se mostra endurecido tanto quanto uma folha de metal. Na pintura de Cézanne, vemos que, por exemplo, o pêssego e o pote habitam o espaço e o tempo e se entrelaçam com as outras coisas. A linha que os delimita não é fechada, única e acabada, mas possui rupturas: há várias linhas que contornam os objetos, ao mesmo tempo fazendo com que o olho perceba que há algo que liga essas diferentes partes. O espectador percebe algo, mas não consegue ver direito o que é. De maneira geral, em sua pintura, não apenas nessa em específico, não há uma supremacia de quem é figura e de quem é fundo. Em nossa vida cotidiana, vemos objetos que disputam entre si nosso olhar, pedem-nos que lhes demos atenção. Ao mirar nosso olhar no pêssego, por exemplo, ele se torna figura para nós e o prato, fundo. Contudo, se fizermos o movimento inverso, o prato se apresentará como figura e o pêssego, fundo. De maneira geral, em sua pintura, não apenas nessa em específico, não há uma supremacia de quem é figura e de quem é fundo.

A pintura do mestre de Aix apresenta os objetos ainda em formação, não havendo, por isso, um objeto que se sobressaia ao nosso olhar: todos querem se apresentar ao mesmo tempo para nós. Desse modo, Cézanne nos insere no mundo primordial: no próprio movimento das coisas se desdobrando. Se assim nos posicionamos, começaremos a perceber que o mundo dos homens – em que já há uma reflexão definida – é monótono e sem novidades. A renovação constante que ele nos apresenta é a própria renovação do mundo da vida. Não apenas isso. As próprias cores do quadro, por sua vez, abrem uma passagem em nosso corpo, habitam nossos poros num dado instante, invadem nossos sentidos e provocam sensações novas.

## DESENVOLVIMENTO

Outra “deformação coerente” mostrada na obra de Cézanne é vista na mesa do *Retrato de Gustave Geffroy*, que parece cair à frente, mais uma espécie de parede inclinada do que uma mesa. Os motivos de Cézanne estão impressos em seu estado primordial e, por isso, podemos notar, nas obras, a retomada da sua significação original, que, no mundo da vida, no próximo instante, se esvai na trivialidade das ocorrências adquiridas. Em seu método, Cézanne faz uma rotação no conceito de perspectiva: introduz a noção de perspectiva “vívda”. No mundo cotidiano, vemos a perspectiva vívida, que nossa percepção vê, diferentemente da perspectiva geométrica ou fotográfica. Na perspectiva vívida, quando vemos os objetos, diferentemente da fotografia, os próximos nos parecem ser menores e os distantes, por sua vez, maiores. “[...] gênio de Cézanne”, diz-nos Merleau-Ponty (2004, p. 129), “é fazer com que as deformações perspectivas, pelo arranjo de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando é olhado globalmente”, contribuindo apenas como acontece na visão natural, “para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos”. Em síntese, Cézanne quis pintar os objetos ainda em formação. A busca de Cézanne era exprimir, em sua obra, pelo arranjo apropriado das cores, o contorno e as formas do mundo tal qual eles emergem na natureza. Assim, a sua preocupação era estabelecer uma forma de circunscrição dos objetos, obtendo, com isso, não sacrificar nem a profundidade nem a organização livre que percebia.

É nesse sentido que Merleau-Ponty (2004, p. 130) fala do contorno dos objetos observado nos quadros de Cézanne:

[...] contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Se marcamos com um traço o contorno de uma maçã, fazemos dela uma coisa, quando ele é o limite ideal em cuja direção os lados da maçã fogem em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria retirar aos objetos sua identidade. Marcar um só seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos oferece a coisa, não como exposta diante de nós, mas como cheia de reservas e como uma realidade inesgotável. Eis por que Cézanne acompanhará, numa modulação de cores, a intumescência do objeto e marcará com traços azuis vários contornos.

Nesses “emaranhados” do contorno, percebemos como ele delimitava os objetos na representação. O contorno dos objetos na obra é o que os liga; é onde o olhar vaza, é uma passagem. Não percebemos as coisas como elas são; percebemos perfis delas. Cumpre compreender, caro estudante, que a pintura moderna não mais está interessada em representar as três dimensões na tela. Os cubistas, por exemplo, seguiram a trilha de Cézanne quando consideraram a forma externa e o envoltório das coisas como sendo “segunda”, “derivada”. Isso porque essas características pictóricas, esse limite corporal, que aprendemos outrora que os objetos têm, não é o que faz com que uma coisa tenha formato. Para isso, é preciso abrir à força essa casca de espaço, quebrar o envoltório. Dessa forma, mais do que buscar o espaço ou o conteúdo isoladamente, o pintor deve procurá-los juntos. O mundo não está mais diante do pintor por representação: “é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível [...] arrebetando a ‘pele das coisas’, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo” (Merleau-Ponty, 2004, p. 37). Eis em que sentido Cézanne “germinava com a paisagem”. Assim ele atacava por todos os lados o seu “motivo”. Ao fazer isso, o que surgia na tela não era mais uma figura construída numa sequência lógica, de forma linear, mas algo espontâneo, expressivo, original. Ele está, a rigor, inserido na própria experiência da pintura, na reversibilidade sua com o mundo. A cor é outro elemento importante na pintura de Cézanne. Para ele, que considerava o desenho puro como uma abstração, dizia que o desenho e a cor não devem ser considerados distintos e que tudo Cumpre compreender, caro estudante, que a pintura moderna não mais está interessada em representar as três dimensões na tela. A cor é outro elemento importante na pintura de Cézanne. Para ele, que considerava o desenho puro como uma abstração, dizia que o desenho e a cor não devem ser considerados distintos e que tudo na natureza é colorido. na natureza é colorido. A espinha dorsal de sua técnica é que, ao mesmo tempo em que pintamos, também desenhamos. A construção da imagem, dessa maneira, é feita de forma integral no quadro: pintando e desenhando ao mesmo tempo, atacando o seu “motivo” por todos os lados. Ao tratar do desenho e da cor como intercambiáveis, Cézanne desencadeia uma “expressividade semelhante a que vivemos em nossa experiência perceptiva”, conforme nos apresenta Müller (2001, p. 232) lendo Merleau-Ponty. Isso porque sua pintura simula “para nós uma situação de natureza”. Em suma, “Cézanne faz de seus quadros significações ainda em formação, faz das diversas imagens pintadas objetos ainda não consumados. Por conseguinte, Cézanne motiva em nós a experiência expressiva que vivemos na natureza.” (Müller, 2001, p. 234). Sabe por que isso é importante para Merleau-Ponty? Afirma o filósofo: “o que desejo fazer é reconstituir o mundo como sentido de ser absolutamente diferente do ‘representado’, a saber, como ser vertical que nenhuma das ‘representações’ esgota e que todas ‘atingem’, o Ser selvagem.” (Merleau-Ponty, 2003, p. 229). Era isso que o pintor fazia na prática. A sua tentativa era contínua, sem fim: todo dia recomeçava a sua pesquisa. Cézanne chegou a duvidar do sucesso do seu trabalho. Contudo, conseguiu mostrar como ver a natureza primordial e como ela pode ser transformada em linguagem na cultura. Não é por mero elogio que Gombrich (1999, p. 539) afirmou: “o verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas obras o que era aparentemente impossível”. O que torna essa retomada merleaupontyana da obra de Cézanne realmente importante – para grande benefício do pensamento moderno – é que, quando o pintor de Aix busca a profundidade, volta-se à realidade da experiência humana, ao tentar diariamente apreendê-la e expressá-la pela arte. Tentativa sempre frustrada, pois não conseguia atingi-la num todo. É por isso que o filósofo pôde citar a frase de Giacometti: “penso que Cézanne

buscou a profundidade durante toda a sua vida.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 35). Nos últimos trabalhos, Cézanne entrega-se ao “jogo livre” das sensações e deixa de pintar vários pontos da tela, deixando-os em branco. Nessa fase, Cézanne já não se preocupa mais em preencher toda a extensão da tela com tintas. Esses brancos que observamos em suas telas são assim deixados por que ele não os terminava? Será por que ele interrompia o processo artístico? Na verdade, quando observamos os brancos nas telas de Cézanne, percebemos que existe ali algo, e não nada. A imagem que se apresenta ante nossos olhos nos anuncia, de alguma forma, a figura daquele branco da tela que esconde uma parte da paisagem, mas que se deixa transparecer, mesmo se ausentando. Esse espaço não pintado, essa falha, sugere que Cézanne não conseguia exprimir tudo o que via no mundo, mas também que não temos como finalizar, de forma integral e perfeita, uma pintura. Ela está sempre “aberta”.

De modo geral, Cézanne dedicava-se seriamente à sua pesquisa. Estava atento a todos os pontos da tela. Talvez esse depoimento de Vollard possa nos apontar um caminho de como Cézanne se expressava: Ao fim de cento e quinze sessões, Cézanne abandonou meu retrato para voltar a Aix. ‘Não estou descontente com a frente da camisa’, disse-me ao partir.

[...] ‘Tente compreender, senhor Vollard, o contorno foge-me’. É difícil imaginar – escreve ainda Vollard – até que ponto, em certos dias, o seu trabalho era longo e difícil. No meu retrato existem, na mão, dois pequenos pontos em que a tela não está coberta. Fi-lo notar a Cézanne. ‘Se a minha sessão desta tarde no Louvre for boa – respondeu-me –, talvez encontre amanhã o tom justo para tapar esses espaços. Compreenda, senhor Vollard, se pusesse aí qualquer coisa ao acaso, seria forçado a recomeçar todo o meu quadro partindo desse ponto’. (Elgar, 1987, p. 130).

Frente ao relato apresentado, verificamos o quão sério era a dedicação de Cézanne em pesquisar e criar; tão grande era a atenção que dava a cada pincelada, a cada nova expressão. Seu olhar não estava fixado num ponto, mas era aquele que abarca tudo num só instante. É o olho que interroga todas as coisas como que pela primeira vez; é um “nascimento continuado”. Não um olhar no sentido profano, reflexivo, clássico, mas aquele que “dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 20).

A montanha Sainte-Victoire sempre foi a grande paixão de Cézanne. Dizem que ele a pintou 122 vezes. Sempre quando Cézanne interroga a montanha Sainte-Victoire, o faz com seu olhar atual: é como se fosse pintá-la pela primeira vez, como se todas as suas tentativas anteriores, de alguma forma, tivessem fracassado; como se tudo o que disse a respeito dela fosse incompleto e ela aparecesse ante seu olhar pedindo-lhe que a pintasse novamente. Não apenas montanha como substância rochosa, mas também enquanto pintura que Cézanne apresentou a nós e, após muito tempo, suas telas continuam a nos mostrar que a montanha, por meio da retomada da obra, “se faz e se refaz de uma a outra ponta do mundo, de outro modo, mas não mais energicamente que na rocha dura acima de Aix.” (Merleau-Ponty, 2004, p. 23).

Conseguimos observar dois momentos da percepção de Cézanne ao pintar a montanha. Na obra de 1885-1887, diferentemente das pinturas que Cézanne realizou no período final da sua vida, fica evidente a atenção para o pinheiro que está no primeiro plano. A montanha aparece lá distante. Nessa pintura, vemos que ele ainda se “apoia” nas leis da perspectiva tradicional. Certamente que não a segue fielmente; contudo, seu olhar ainda está “contaminado” pelos ensinamentos aprendidos nas escolas de arte. Nas obras posteriores – como a de 1902-1906 – a montanha aparece soberana, como que se impusesse no espaço da tela. Diferentemente da primeira (1885-1887), essa mostra que o pintor está muito mais envolvido com o seu olhar atual. Ele está, por conseguinte, mais entrelaçado com as coisas. Por isso, vemos, na tela, verdes que fazem parecer haver relva e florestas no céu: o verde, que está no baixo do quadro, também aparece impresso no alto, dando a entender que o conjunto está em movimento, em fluxo. O mato passeia no céu tanto quanto o azul do céu passeia nas ramagens.

Recuperar o “espanto original” é a busca incessante de Merleau-Ponty. Perguntar-nos: o que é um traço? O que é uma cor? função da sua proposta Recuperar o “espanto original” é a busca incessante de Merleau-Ponty. Perguntar-nos: o que é um traço? O que é uma cor? É função da sua proposta filosófica. Perguntas que nunca terão uma resposta definitiva, pois a linguagem não dá conta em explicar o “Ser” das coisas. Não vemos traços e cores que vão para além daquilo que

podemos colocar em palavras? Talvez, por isso, o escritor francês André Malraux tenha dito que “as vozes do silêncio” são a pintura. Como explicar, por exemplo, que uma simples pincelada faz aparecer (na tela) uma pedra? Ou que o simples manejo de um ziguezaguear de nossa mão faz surgir uma estrada? A pintura tenta dar conta de preencher os espaços vazios causados pela vida. Esses espaços estão situados nos intervalos formados no fluxo continuado dos fenômenos. É um lugar abismal, do não-dito, do não-discurso. Para melhor elucidar isso, escutemos Clarisse Lispector, por meio de um de seus personagens: “Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido.” (Lispector, 1998, p. 11).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poderíamos, ficar discutindo e olhando como a arte produz significações na filosofia. Muitos pensadores, ao longo da história da filosofia, a utilizaram para ilustrar suas teses ou elaborar teorias acerca do belo. Contudo, foi em Maurice Merleau-Ponty que ela conseguiu produzir uma significação promissora e fértil. Dessa forma, vimos que, a partir do contato com a arte, especialmente com a pintura de Cézanne, ele conseguiu pensar melhor filosoficamente, ou seja, Merleau-Ponty encontrava na arte um “ambiente fecundo” para pensar e elaborar suas teorias. Vimos, neste capítulo, que a pesquisa de Cézanne foi ao encontro da teoria de Merleau-Ponty. Ambos seguiam o mesmo caminho, porém com expressões diferentes: o filósofo pintava com palavras, enquanto o pintor pensava com tintas, de onde se segue que Merleau-Ponty queria fazer uma filosofia tal como uma pintura. De uma ou de outra maneira, o importante a ressaltar é que ambos estavam interessados em exprimir a “verdade” do mundo: o mundo em formação, aquilo que é primordial.

### REFERÊNCIAS

- BECKS-MALORNY, Ulrike. **Paul Cézanne**. Trad. Fernando Tomaz. Korea: Paisagem, 2005.
- CÉZANNE, Paul. Cartas e citações. In: BARNES, Rachel (Org.) **Os artistas falam de si próprios: Cézanne**. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro. 1993.
- CUNHA, Eliel. **Os grandes artistas: Cézanne**. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- ELGAR, Frank. **Cézanne**. Trad. Maria Luísa Silveira Botelho. São Paulo: Verbo, 1987.
- GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MÜLLER, Marcos José. **Merleau-Ponty acerca da expressão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

