

Quando a Imagem Se Dá: Ídolo, Ícone e o Excesso da Pintura

When the Image Is Given: Idol, Icon, and the Excess in Painting

Ericson Falabretti

Pontifícia Universidade Católica do Paraná
efalabretti@gmail.com

Christiane Chudzji

Pontifícia Universidade Católica do Paraná
cristiane.choma65@gmail.com



Reception date: 14-06-2025
Acceptance date: 21-08-2025

Resumo: As noções de ídolo e ícone, historicamente constituídas no cruzamento entre teologia, cultura e filosofia, assumem, na fenomenologia da doação, um estatuto próprio enquanto modos específicos de recepção do aparecer fenomenológico do mundo. A partir da perspectiva de Jean-Luc Marion, essas categorias – juntamente com a carne e o acontecimento histórico – são compreendidas como fenômenos saturados, expressão dos paradoxos centrais da doação. Este artigo tem por objetivo investigar tais paradoxos à luz da fenomenologia da doação e explorar suas possíveis articulações com a linguagem visual da pintura. Pretende-se, assim, delinear novos parâmetros hermenêuticos que sustentem uma descrição fenomenológica da imagem pictórica enquanto dom que se impõe a partir de sua própria doação. A experiência da pintura, concebida como encontro entre olhares – entre o eu e o outro –, renasce nesse contexto como um fenômeno de visibilidade excedente, atravessado pela invisibilidade própria do doar-se. **Palavras-chave:** Fenomenologia da doação; Ídolo; Ícone; Fenômeno saturado; Jean-Luc Marion; Pintura; Invisibilidade

Abstract: The notions of idol and icon, historically shaped at the intersection of theology, culture, and philosophy, acquire a specific status within the phenomenology of givenness as particular modes of receiving the phenomenal appearing of the world. From the perspective of Jean-Luc Marion, these categories – along with flesh and historical event – are understood as saturated phenomena, expressing the central paradoxes of givenness. This article aims to investigate such paradoxes in light of the phenomenology of givenness and to explore their possible connections with the visual language of painting. The objective is to outline new hermeneutical parameters capable of sustaining a phenomenological description of the pictorial image as a gift that imposes itself through its own givenness. The experience of painting, conceived as an encounter of gazes – between the self and the other – is thus reborn as a phenomenon of excessive visibility, traversed by the invisibility inherent in the act of giving.

Keywords: Phenomenology of givenness; Idol; Icon; Saturated phenomenon; Jean-Luc Marion; Painting; Invisibility

1. Introdução

As noções de ídolo e ícone, embora distintas em sua conceituação fenomenológica – definidas por diferentes modos de ver e receber os fenômenos –, revelam-se mutuamente implicadas. Ambas participam de uma mesma lógica de saturação, articulando-se por meio de variações entre visibilidade e invisibilidade, unidos em suas diferenças hipostáticas. O ídolo saturado é inseparável do ícone. O ícone engloba outros fenômenos saturados, como o acontecimento histórico, o ídolo e a carne. Um fenômeno saturado de acordo com Falabretti (2015: 98): “...em um fenômeno saturado não há síntese progressiva, mas imediata, não há horizonte, mas presença transbordante e, definitivamente, o eu transcendental não opera mais como doador de sentido. Trata-se de um transbordamento doado, evidente, mas não explanável segundo as regras da razão.”

As saturações são acontecimentos carnavais de abertura de sentidos, no qual as intuições exageradas, saturadas, ultrapassam as intenções da consciência. Neste sentido, os conceitos não conseguem abarcar toda a significação e profundidade de um fenômeno saturado. Na fenomenologia da saturação, os fenômenos são compreendidos como manifestações que excedem as categorias tradicionais da intencionalidade e da objetividade. Em termos teológicos, a saturação oferece uma via para pensar a revelação como dom amoroso, não condicionado pelas determinações ontoteológicas do ser; por outro lado, o ídolo, enquanto fechamento da visibilidade sobre si, conduz à reificação e à autoídogatria. Na filosofia, a saturação permite descrever fenômenos anteriormente considerados impossíveis ou ininteligíveis dentro do horizonte da razão clássica. Já na pintura, ela se expressa como linguagem do dom – talvez sua forma mais radical –, em que a imagem se impõe não por representação, mas por exposição de uma visibilidade que remete à sua própria invisibilidade. Assim, a saturação rompe com as fronteiras do ser ao ampliar os modos de aparecer para além da possibilidade de contenção conceitual. Ela opera por impossibilidades tornadas possíveis, por dons que se excedem a si mesmos. Diante disso, indaga-se: a pintura, enquanto experiência estética saturada, pode romper os limites ontológicos do ser? E ainda: de que modo o visível do ídolo, tal como se manifesta na imagem pictórica, carrega em si uma invisibilidade icônica que o transcende? Entretanto, antes de responder a essas questões, é fundamental examinar com rigor as noções de ídolo, ícone e fenômeno saturado, tal como se articulam na fenomenologia da doação.

2. Desenvolvimento

O ídolo e o ícone são duas realidades fenomenológicas diferentes que podem ser entendidas como: o visível no caso do ídolo e o invisível no caso do ícone. São interconexões vivas que estruturam a realidade de nosso mundo. Diferenças que não se igualam e nem se aniquilam, mas que se alinham no mesmo acontecer do sentido e assim se doam em visibilidades e invisibilidades sem ordenamentos lógicos. Entrelaçam-se entre fenômenos possíveis e impossíveis, finitos e infinitos, do ser e na anterioridade do ser. Marion (2013) explicita essas duas noções através de dois momentos históricos diferentes, dos antigos gregos e dos primeiros cristãos. No qual, o esplendor das obras dos antigos gregos impacta, emociona e arrebatava o olhar e a alma com a força saturada do seu visível; e a dos cristãos, impacta, emociona e arrebatava o olhar e a alma com a força saturada do invisível. A mesma força doadora fornece, marca, dilacera e se entrega em sentidos desdobrados de visibilidades e invisibilidades. Desde modo, relacionado com a história da pintura, entre os clássicos e os românticos (da antiguidade e dos atuais) a imagem da tela é marcada e realizada pelo entrelaçamento gerado da certeza do visível e da incerteza do invisível. Entre teorias e poesias, a clareza do visível e o mistério do invisível se desdobram em movimentos estéticos da pintura.

Ídolo e Ícone, portanto, não podem ser entendidos como casos fechados em si mesmos, de particularidades impossíveis, de mundos incompatíveis e fragmentados. Seus antagonismos não são oposições entificadas, no qual se pode limitar e classificar uma determinada imagem ou um texto como ídolo ou como ícone, pois os mesmos se doam em sentidos a partir de nossa maneira de receber, ver e interpretar os fenômenos do mundo. “O ídolo não indica, assim como o ícone, um ente particular, nem mesmo uma classe de entes. Ícone e ídolo indicam um modo de ser dos entes ou pelo menos de alguns deles” (Marion, 2013: 15). Diversificações expandidas, do olhar e da consciência, que se costuram na mesma realidade sensível e inteligível do aparecer fenomênico. “O ícone e o ídolo determinam duas maneiras de ser dos entes, e não duas classes de entes” (Marion, 2013: 16). São maneiras de ser dos entes: um jeito, uma forma, uma postura própria no qual somos levados a reconhecer os fenômenos a partir dos próprios fenômenos, a partir da anamorfose.

Os fenômenos se tornam visíveis a partir da doação. Entre o aparecer fenomênico e a constituição de sentido há uma distância estrutural que exige do ego uma disposição ativa: “sobre

a qual o Eu deve se alinhar para receber um aparecer” (Marion, 2005: 174). Essa exigência remete a uma característica fundamental dos fenômenos dados – a anamorfose.

Tradicionalmente associada à pintura, a anamorfose é um artifício técnico que “exige do espectador um olhar dirigido a um ponto específico da tela como condição a partir do qual o quadro poderá ser visto” (Falabretti, 2015: 95). No entanto, na fenomenologia da doação, essa operação ultrapassa o domínio artístico e se estende ao modo como os próprios fenômenos do mundo se oferecem à consciência. A anamorfose indica que o fenômeno não se dá imediatamente, tampouco se submete à expectativa da intencionalidade constituinte; ele emerge apenas a partir de um ponto de vista preciso, implicando o deslocamento do olhar e a disposição do ego em acolher o que se manifesta.

Nesse contexto, os fenômenos, ao se apresentarem, frustram de início qualquer tentativa de identificação imediata ou de representação objetiva – “em um primeiro momento não oferecem nenhum tipo de figuração identificável”; mas, num segundo momento, “mostram-se para um eu submetido a um ponto determinado do olhar” (Falabretti, 2015: 95). Assim, como observa Marion, “a anamorfose indica aqui que o fenômeno toma forma a partir de si mesmo” (2005: 176), exigindo do ego não a atitude de constituição ou apropriação, mas de acolhimento e escuta. Trata-se, portanto, de uma visibilidade que só advém sob a condição do descentramento do sujeito e da suspensão da atitude kantiana – aquela fundada na recorrência das categorias a priori da sensibilidade e do entendimento como condição para toda doação de sentido. Entre a invisibilidade e a visibilidade de uma linguagem, abre-se uma distância na qual os sentidos não se impõem, mas se constroem – ou se doam – espontaneamente. No caso do ídolo, entendido como forma de idolatria, essa distância é preenchida por conceitos, pelas palavras exatas que pretendem encerrar o sentido. Já no ídolo enquanto fenômeno saturado, o olhar contemplativo atravessa essa distância sem precisar fixar conceitos, sustentando-se no excesso daquilo que se mostra. No ícone, por sua vez, não se trata mais de preencher ou conceituar: as palavras, aqui, são devotadas (Marion, 1999) – não como instrumento de domínio, mas como oferenda àquilo que nos precede e excede.

3. O olhar a partir do ídolo visível

Uma das características da imagem como ídolo é a transmutação do modelo original ôntico em um novo original. A experiência da pintura nos ajuda a entender essa dimensão pré-categorial. O modelo ôntico é esquecido, ultrapassado, em relação à tela pintada pela estranheza de uma semelhança que na tela que se coloca como “o novo original do original” (Marion, 2010a: 74) e não como uma mera representação visível das coisas do mundo. Trata-se aqui de uma semelhança que não se funda na igualdade, como propõe a tradição metafísica do ser, tampouco em paralelismos formais ou correspondências pontuais. Ao contrário, essa semelhança emerge da desigualdade que desvia, de uma indefinição que interpela e concentra, nos limites da tela, a intensificação do mundo natural. São semelhanças que desestabilizam a percepção imediata, convertendo um ver distraído em um olhar denso, perplexo diante da espessura do visível. Uma atmosfera de sentidos arrastados, não definidos, afetam o corpo e a alma no qual a perplexidade não acha correspondências e mesmo assim na absoluta diferença as mesmas se abrem com o mesmo dizer. Dizer de um mundo potencializado no espaço da moldura da tela perante um mundo natural que sussurra. No enquadramento da moldura o espaço bidimensional da tela descaradamente transmuta-se em três dimensões, no qual as análises se perdem, as relações geométricas se quebram e as invisibilidades se revelam em semelhanças refletidas. Igualdades desiguais, aproximações distantes, completudes incompletas, concordâncias que discordam. A semelhança pictórica difere do modelo e por diferir mostra-se como a coisa mesma, não enquanto invisibilidades depuradas das variações intelectivas da consciência, mas em suas próprias essências pictóricas que cortam a alma e o corpo por uma presença radical de sua própria ausência. Nas palavras de Falabretti (2015: 100): “ver verdadeiramente um quadro, é, então, a experiência profunda da doação, é a vivência de um olhar que transborda a figura e transcende os limites do visível porque está orientado em direção a um ponto de fuga, para aquilo que está, ambigualmente, presente na ausência”.

Como está presente na obra *O visível e o invisível* de Merleau-Ponty (2000), uma cor, um vermelho, por exemplo, não é simplesmente apenas um vermelho, é outra coisa, é um vermelhidão. Na tela, uma mancha que apareceu em seu acaso não é uma falha, mas uma cor vivente que equilibra uma harmonia ou desequilibra-se em outra imagem; sem querer. Entrelaçamentos de linhas, onde um traço que era essencial, agora é inerte; e a linha que estava oculta agora é desvelada. Num jogo entre figura e fundo uma formalização desaparece no mesmo momento que outras

aparecem num desdobrar contínuo dessa estrutura primitiva que é a pintura. As maçãs de Cézanne são uma vermelhidão. As suas naturezas mortas, as suas paisagens não são réplicas da natureza, elas estão na tela doando-se radicalmente como coisas do mundo, coisas sólidas formadoras de uma atmosfera densa que paradoxalmente desembocada no nosso tempo. As maçãs de Cézanne são originárias, primitivamente maçãs para olhares desviados. Nas pinturas de Cézanne, entre as dobras das toalhas brancas, entre as perspectivas tortas e os espaços vazios no qual o tecido da tela se mostra, um falar silencioso se faz escutar. O seu trabalho obstinado, a dedicação venerada ao mundo visível, a incerteza perante as suas pinturas, a perda de sua visão, a sua busca alucinada pela verdade atravessa os espaços vazios não pintados de sua tela; trazendo através dessas lacunas as suas e nossas feridas, as cicatrizadas e as que nunca se fecharam. O olhar de Cézanne não é o olhar que visa, mas um olhar carnal do ser bruto merleau-pontyano que foi constantemente afetado pelo inexplicável; que contemplou no seu tempo o mundo visível com toda a carga de uma beleza imanente, natural, e que continua a arranhar a nossa alma com toda a força de seu brilho transcendente e misterioso. A pintura em Cézanne afirma a força do seu domínio, desse espetáculo visual renovado do qual a sua realidade sólida é retirada da verdade selvagem do aparecer fenomênico. A pintura, nesse sentido, converte-se em ídolo, pois toca diretamente nessa verdade selvagem, primitiva, que se transpassa entre os espaços pintados e não pintados, doando no ecrã de suas teias tecidas o sentido primitivo da condição humana.

Qual olhar poderá dizer que o ídolo é ilusório? Qual olhar pode negar o seu próprio ver perante a imposição do aparecer do mundo? O ídolo em suas mais diversas formalizações é feito para se olhar. Qual é a ilusão de um olho que mira e que encara? Nenhuma, pois é o olhar seduzido que provoca o seu próprio ídolo.

Entre o impacto da doação imagética e o seu reconhecimento, entre o aparecer e o mostrar, sempre o ídolo prende o eu por afinidades ou descarta-o por discordâncias. O cativo deslumbrado por atração ou por repulsa do visível acessa a pintura por meio de um olho que se reconhece de alguma maneira nesse algo que está e que ultrapassa os limites da tela; mas, ao mesmo tempo em que o olhar realiza o ídolo, o ídolo capta esse olho, afundando-o no caos de sua invisibilidade, no abismo da não compreensão, pois a superfície da tela fenomenologicamente se doa em profundidades. O olhar cai, é empurrado nesta profundidade; percorre essa distância que o engloba primitivamente. A única saída do eu é retornar do caos da invisibilidade e se colocar novamente no visível, a partir do seu ponto de fuga, ou seja, a partir de sua perspectiva temporal dentro do seu

domínio de compreensão. O ídolo provoca o conhecimento e a fascinação no espectador, porque este eu quer ser provocado, fascinado e prendido (Marion, 2013). Assim, no limite imanente da tela o caos da invisibilidade insere a sua essência em um olhar que cega por um brilho indefinido do invisível. Momento no qual o eu é roubado, o corpo é ferido e a alma marcada. No instante do impacto o olhar admirado estagna e reconhece se reconhecendo no seu mais próprio eu desconhecido. O eu como o último elemento da perspectiva, o ponto convergente das linhas de sua consciência em profundidades que cortam a superfície da tela. O paralisado submetido retorna e compreende a partir de sua medida o que se reflete. Nas palavras de Marion (2013: 18):

O ídolo fascina e cativa o olhar, justamente porque nele não há nada que não deva ser exposto ao olhar, atraí-lo, preenchê-lo, retê-lo. O domínio onde reina sem partilha – o domínio do olhar, portanto do mirado, também é suficiente para o acolhimento: ele só cativa o olhar enquanto que o mirado o compreende. Depende do olhar que o satisfaz, pois se o olhar não quisesse satisfazer-se com ele, não teria aos seus olhos nenhuma dignidade.

Para que a atração do ídolo aconteça o eu seduzido deve cair nas armadilhas da sedução e da anamorfose, como falámos anteriormente, como um eu prisioneiro que encontra no visível a sua compreensão. A imagem do ídolo deve chamar o olhar do espectador para saciá-lo com a sua visibilidade; porém esse olhar deve estar disposto a ser um prisioneiro deslumbrado. Um querer, do quase cativo na anterioridade de sua apatia deve se colocar ativamente para que a descoberta dos sentidos imagéticos o encontre desprovido para depois completá-lo. O ídolo deseja o olhar que visa que se paralisa desintegrando-se em conhecimentos. O ídolo quer ser explorado, investigado, analisado: ser escutado, visto e lido. Tem em sua presença, o transbordamento do ser em linhas e cores transcritas ou em palavras. O ídolo quer ser a fonte da compreensão que transforma o olhar/consciência nessa fonte do ser. Descaradamente reinando no domínio da visibilidade, ele se mostra para ser olhado em contemplação, para ser admirado e tocado pelo olhar. Ele está para a medida de um olhar; para satisfazer a visada com a sua visibilidade escancarada de sentidos visíveis e invisíveis. O ídolo é o porto seguro do olhar carregado pela espessura da invisibilidade. Uma porta entreaberta no qual o seu brilho é capaz de estagnar a intencionalidade, e conceder ao olhar profundidade e alcance muito além dos processos ópticos e neurobiológicos envolvidos na visão. O olhar/consciência se completa e o ídolo se cala no ponto do qual o olhar contemplativo se

reconhece como olhar consciente: “...o momento decisivo da construção de um ídolo não decorre, portanto da sua fabricação, mas de seu investimento como contemplável, como aquilo que preencherá um olhar. O que qualifica o ídolo, mantém ao olhar” (Marion, 2013: 19).

Marion rompe com uma compreensão tradicional que identifica o ídolo com um artefato físico, construído segundo determinados procedimentos. O ídolo, para ele, não é definido por sua materialidade, mas pela maneira como se instala no campo do olhar: ele é aquilo que se dá inteiramente à visão, preenchendo-a ao ponto de não permitir qualquer excedente. O olhar encontra-se saturado, não pela multiplicidade de sentidos, mas por uma completude que se fecha sobre si mesma. A imagem espera que o olhar o faça como ídolo; que o realize com a sua visada; que o reconheça e o construa de acordo com a própria medida intencional da consciência. O ídolo imagético quer saciar um olhar faminto com os seus sentidos, envolvendo com precisão o movimento delirante da consciência que o irá estacionar. O destino do ídolo é impulsionar o olhar a abrir o que está entreaberto, retirando deste entre o que está oculto. Sua função é realimentar com a verdade um olhar faminto que se dirige até ele. Assim, é o olhar que faz o ídolo.

O olhar/consciência navega através dos fenômenos visíveis, transpassando o fluxo do visível sem nenhum tipo de compromisso. Na familiaridade de seu ver transpassante o olhar domesticado percorre entre a materialidade do visível sem notar na concretude sólida da matéria algo que se diferencie em cores e formas mais definidas. Quase nada se acrescenta a esse olhar que vagueia com o seu girar entre as coisas ordinárias e assim translúcidas. Entre essas coisas transparentes, ao mesmo tempo concretas, que ainda não conseguiram capturá-lo, a consciência indiferente a sua própria consciência pensava que via até o momento do encontro da contemplação de outras cores nas mesmas cores, encontro da sua visada inserida e agora já enraizada no espetáculo visível do ídolo. Momento saturado da visibilidade que se tornou visível, no qual as coisas realmente se dão como visível; momento no qual o olhar/consciência se realiza em uma atmosfera diferente, como um ar em maresia que provoca a palpitação da descoberta de uma outra sintonia, no qual a compreensão de um primeiro sentido se realiza. O exilado extasiado lançado no brilho visível do ídolo se paralisa em sua própria segurança. O brilho de um primeiro visível congela o olhar. O errante agora estagnado e ofuscado no visível cai no esplendor do primeiro visível refletido. O ídolo se mostra. O espetáculo dos sentidos se abre e o olhar sabe que faz parte desse espetáculo. Quanto mais objetiva a visada, mais a invisibilidade do ídolo se mostra visível neste primeiro visível que prende o olhar/consciência de acordo com a intencionalidade da consciência. “Este

primeiro visível oferecerá, para cada olhar, e na medida do seu alcance, o seu ídolo. Ídolo ou lugar de queda do olhar” (Marion, 2013: 20). O deslumbrado em xeque-mate é cercado pelo visível do ídolo. O ídolo ocupa os espaços vazios; sem poder ir além, o olhar/consciência deixa ser ocupado pelos sentidos, preenchidos pelas significações. “O ídolo oferece, ou melhor, impõe ao olhar o seu primeiro visível, seja ele qual for, coisa, mulher, ideia ou deus” (Marion, 2013: 21). Apenas um olhar seduzido e maravilhado se deixa preencher; e apenas um olhar cercado percebe os seus limites. Neste reconhecimento o ídolo envia, devolve, retorna o olhar bloqueado a si mesmo. “O ídolo joga assim como um espelho, não como um retrato: espelho que reenvia ao olhar sua imagem, ou mais exatamente a imagem de sua visada, e do alcance desta visada” (Marion, 2013: 21). O ídolo não é um retrato da consciência, mas um espelho invisível que reflete os sentidos nos limites que esse olho/mente pode alcançar; de acordo com o que a medida desse olhar/consciência pode suportar da saturação dos sentidos. Uma troca pactual é permitida, o eu preenchido pelo ídolo compreende a saturação de acordo com o que o está ao seu alcance, ou seja, de acordo com o que pode ver do primeiro visível. “O espelho invisível está escondido no primeiro visível, que marca assim o invisível” (Marion, 2013: 23). Na compreensão dos sentidos: “a função do espelho é obscurecida pela própria virtude da função do espetáculo” (Marion, 2013: 21), por esse motivo o ídolo se caracteriza como um espetáculo da visibilidade. O primeiro visível ao se colocar, brilha em sua visibilidade de sentidos e esse brilho ofusca o papel do espelho invisível. Aqui, no instante do qual o ídolo entra em visibilidade visíveis, no instante de uma quase presença, o olhar congelado e preenchido em seu máximo saturado, não pode mais ir além disso; instante no qual o olhar preenchido de visíveis, o olho encantado e ofuscado pelo brilho só pode enxergar a si mesmo. No encantamento da compreensão dos sentidos, o narciso encara na superfície desse espelho invisível o abismo da invisibilidade de seu próprio olhar. Ao se abrir as cortinas do espetáculo visível a invisibilidade se afasta e o capturado foge de seu abismo na segurança do visível e significa. O arrebatado visa, mas não atravessa; permanece, se acomoda, repousa no intransponível de seu ídolo refletido. Aqui, o eu precisa se impor, não por ética, mas por covardia. Agora, visa a si mesmo através de uma consciência protagonista que conhece e se reconhece: “Diga-me seu ídolo, você saberá quem você é” (Marion, 2010a: 75). O ídolo entrega em sua função espelhar o eu das visadas concretizadas, das buscas finalizadas, dos encontros bem sucedidos, dos significados expostos em seus sentidos clarificados. O eu jurado para si mesmo, certo no que lhe é mais próprio: “...meu ídolo expõe assim a nu o vão de todas as minhas visadas, o que aspiro ver, portanto também quero

ver e fazer, em suma, ele expõe meu desejo e minha esperança. O que vejo visivelmente decide quem eu sou. Eu sou o que posso olhar. O que admiro me julga” (Marion, 2010a: 76).

O olhar completado no visível, inscrito no que o seu olhar pode suportar da clareza de seu próprio desejar. O ídolo coloca um eu exposto de desejos saciados. Olhar que agora se fascina com a sua descoberta; abismado, tropeçado, chocado pelo que reconhece. O ídolo entrega ao olhar seduzido um ser aprisionado no limite desse olhar cativo. A amplitude infinita da saturação de sentidos se doa e se fecha em si mesma de acordo com a moldura desse olhar.

O olhar do artista é esse olhar que deseja conhecer? Um olhar já marcado? Uma consciência estética teorizada? Qual tipo de deslumbramento a pintura realiza, ou melhor, a pintura para ser a pintura precisa provocar esse deslumbramento? Realizar um espetáculo visual? Através de quais meios uma formalização estética se afasta da idolatria para se realizar como um acontecimento saturado de sentidos refletidos sem se colocar como a origem dos sentidos? Como deixar os sentidos aparecerem por si mesmo na tela? Como receber o mundo como um dom?

O fenômeno do ídolo está envolvido em todo aparecer expressivo do mostrar-se dos visíveis. Podemos pontuar também uma bifurcação no visível da pintura como uma pintura idólatra e como fenômeno do ídolo. Uma pintura idólatra é calculada por parâmetros estéticos, conceituada, projetada intencionalmente para provocar um arrebatamento pré-determinado. Pontuada, controlada, medida minuciosamente em seus efeitos estéticos. Forjada tecnicamente, dominada ilustrativamente pela construção artificial de uma imagem paulatinamente analisada por um pensamento idólatra que se realiza a partir desse artificialismo guiado, muitas vezes como um produto comercializado. Não deixa de ser uma restrição de nossa natureza por um domínio qualquer. Marion, ao longo de seus textos, aponta que a idolatria contemporânea é equivalente ao pensamento metafísico do ser. Em sua obra *Courbet* (Marion, 2014), faz referência ao olhar idólatra do academismo que segue as regras estipuladas. O academismo metafísico quer a superação do limite natural do corpo e do pensamento para a construção de uma dignidade utilitária, manipulada, artificial. No caminho oposto, o fenômeno do ídolo quer a saturação carnal desse corpo natural, livre em seu recebimento criativo através de gestos pictóricos, espontâneos, de movimentos corporais que se marcam na tela como estigmas que afetam uma alma carnal. A doação revela o ser selvagem merleau-pontyano em sua expressividade; no qual a capacidade limitada do olho, que não enxerga, não interfere em nada na pintura, porque ela é incondicionada. O artista sente na

integralidade do seu corpo as doações das cores. O olho absoluto de Cézanne e de Courbet são olhos afetados radicalmente pelo inusitado dos fenômenos comuns.

Na doação a imagem visual da pintura satura-se entre visíveis e invisíveis; paradoxalmente de visíveis ocultos e de invisíveis expostos. A imagem sempre carrega uma invisibilidade alheia, desconexa, incondicionada. Uma invisibilidade que espera um outro olhar. A imagem visível é o lugar da troca de invisibilidades. O domínio da pintura está nesta troca gratuita de invisibilidades que ultrapassam o tempo do ser. Invisibilidades anteriores ao visível que se doa em visíveis e que nunca irá se esgotar no que se mostra porque sempre se revela. O invisível se abandona; perde-se e permanece no que irá se formalizar na tela. O encontro inesperado dos sentidos ultrapassa o próprio sentido da imagem. O sentido da imagem é ofuscado pelo encontro do sentido. O fenômeno pictórico revela em imagens esse encontro desvinculado, desviante, mutável, independente de manipulações técnicas. A doação espera o olhar desconexo para se entregar por si mesmo com seus sentidos doadores.

Assim, o ídolo é um fenômeno que se mostra visivelmente com suas partes visíveis e invisíveis. Ele entra em visibilidades visíveis e também em visibilidades invisíveis. O ídolo saturado são fenômenos que sempre se mostram visivelmente a partir deles mesmos para o limite ou medida de um olhar. Quando o ídolo se doa para um olhar/consciência que quer controlar o seu aparecer fenomênico o eu se constrói em idolatrias conceituais ou estéticas enquanto auto-hipnose originária; por sua vez, quando o olhar recebe espontaneamente o que é dado, o mesmo se leva pela plena saturação icônica. Aqui a consciência recebe o mundo revelado em cores e em palavras, a partir da mais pura espontaneidade de um pensamento revelado, em um acontecer inesperado que se dá por si mesmo para um olhar carnal, infinito, absoluto, selvagem em seu excesso de intuições. “A intuição oferece, sob o regime da revelação, nem mais nem menos do que, mas infinitamente mais do que a intenção, portanto que as significações elaboradas pelo eu” (Marion, 2010b: 34). Na pura doação, os sentidos não se deixam aprisionar por adequações conceituais entre intenção e intuição. A doação não se mede por correspondências: ela transborda, excede, arrasta. O exagero das intuições – sua superabundância – não apenas ultrapassa a capacidade de síntese do entendimento, mas submerge o eu por inteiro, sem reservas. Trata-se de uma exposição radical, em que o sujeito não mais domina a cena da experiência, mas é por ela tomado, vencido por um aparecer que não se deixa reduzir ao campo da consciência.

4. O não visto (invu) e a invisibilidade do ícone

O ícone é o domínio da mais pura invisibilidade. Como um paradoxo englobante de todos os paradoxos, o ícone, como podemos entender a partir da pintura, impõe a força de sua invisibilidade saturante no que acontece; no que se torna carne; no que se torna ídolo visível; e sendo um ícone permanece sempre inacessível ao olhar por sua pura invisibilidade. O pintor mergulha no caos do não visto para retirar o visto: “Com o quadro, o pintor, como um alquimista, transmuta em visível aquilo que teria permanecido sem ele definitivamente invisível. Isso é o que nomeamos de invu” (Marion, 2007: 51). Ao contrário de uma invisibilidade como tal, o invu é um não visto que poderá se tornar visível. Pode-se dizer que o não visto é um invisível, mas difere de um invisível permanente no qual nunca irá se colocar como visível. O invu é um invisível provisório que espera o olhar do pintor e do escritor para ser colocado visivelmente em cores ou em palavras.

A imposição fenomenológica da doação não se direciona para a completude dos sentidos. Os não sentidos não precisam estabelecer sentidos para que os fenômenos aconteçam. A radicalização fenomênica na pintura se realiza no tornar-se e não no mostrar-se efetivo dos fenômenos visuais. A radicalidade do mostrar-se dos fenômenos está na anterioridade do seu visível, está na invisibilidade da doação. A doação é um puro invue. Tudo o que se mostra primeiramente se doa (Marion, 2007), porém se a visibilidade fenomênica alcança por si mesma o visível, este visível sempre se mostrará parcialmente, não por falha, mas pela própria essência pictórica. Todos os não vistos que são organizados pela consciência sempre levam um algo de indeterminado que não poderá ser intencionado. Quando o pintor mergulha no caos do invu, com seus olhos fechados, para retirar com as suas mãos um visível, ele emerge desse caos com os estigmas que ferem a sua carne; com as marcas de sentidos não dirigidos entre os entrelaçamentos turvos das essências caóticas da invisibilidade. Essências incondicionais permanecem como verdade na imagem, independentemente da aparência estética que as veicula – uma verdade que não se submete às variações da forma, nem às mediações do gosto ou da intenção. Na pintura, essa invisibilidade imagética não solicita consentimento, nem depende de condições ou de assimilações intencionais para que o fenômeno se torne visível ou permaneça oculto. A visibilidade não é aqui produzida, mas transmutada.

Como se dá, então, a passagem do invisível ao visível? A transição entre o invu – o não-visto – e o possível visível se realiza no acontecer da pura doação, onde o ser se dá sem cálculo e sem

reserva. Essa transmutação não é operada por um sujeito que concebe ou representa, mas por um eu que se abre na espontaneidade de uma intuição exagerada – um eu desmedido, que já não conceitua, que já não filtra. Um eu contraintencionado, incapaz de se proteger, de negar, de erguer barreiras – exposto, vulnerável, disponível. É nesse esvaziamento da vigilância intencional que o fenômeno pode, enfim, doar-se como ele é: sem mediação, sem suplente, sem véu. Testemunha. Contraponto da convergência do que se dá na visibilidade visível do ídolo englobado na invisibilidade do ícone. Assim, o invisível das faces ocultas dos objetos é ultrapassado por outra invisibilidade: a invisibilidade dos olhares que se cruzam no ecrã da tela. O ícone manifesta a face de um rosto, perante o qual meu olhar é encarado por uma invisibilidade de um olhar alheio.

A invisibilidade do ícone sempre permanecerá um invisível que vai além de nossa compreensão sobre o ser. A invisibilidade icônica satura os horizontes do visível recolocando em seu paradoxo o visível sem se colocar visivelmente na cena desse espetáculo. Em *La croisée du visible*, Marion (2007) explicita o estatuto do ícone através da imagem da Cruz e dos ícones religiosos. Estes ícones são pinturas de rostos realizadas nos mais diferentes materiais, feitas pelas mãos e pelos olhos dos artesãos. Em relação a uma imagem em geral, qual é o estatuto dos ícones?

O fenômeno do ícone difere do fenômeno do ídolo, no sentido de que o ídolo mostra a sua visibilidade visível e também invisível e o ícone revela, através dos visíveis estéticos dos ídolos, as suas saturações invisíveis. O ícone manifesta a invisibilidade do seu próprio aparecer no mostrar-se não efetivo de sua doação. São completamente incondicionais, independente do olhar/consciência do sujeito. Inexplicáveis, são radicalizações saturadas que não se enquadram nos limites do ser. O extraordinário do ícone supera a normalidade habitual por seu excesso de sentidos doados (Marion, 2007). Pelo reverso das suas contrarrazões a lógica icônica se impõe com a desmesura apelativa de olhos alheios que devoram meus pensamentos. Olhos que encaram porque falam; que submetem o eu no seu abismo da sua contraintencionalidade. O ícone desafia as conquistas da razão, onde projetos são desfeitos, expectativas são corrompidas e as capacidades desprezadas. O eu encarado pela contraintencionalidade do ícone enfrenta quem lhe encara.

Para Falabretti (2015), o ícone, tal como concebido por Marion, remete ao invisível como aquilo que excede qualquer forma de visibilidade capturável. Trata-se de um fenômeno saturado que subverte a lógica representacional da fenomenologia clássica. Contudo, Falabretti observa que, ao enfatizar excessivamente o caráter inapropriável do ícone, Marion corre o risco de desvinculá-

lo da experiência encarnada – ou seja, de romper o vínculo entre o aparecer e a carne, entre o sensível e o sentido.

Em contraposição a isso, Falabretti propõe uma leitura que reinscreve o ícone no campo da intercorporeidade e da instituição. Inspirando-se em Merleau-Ponty, ele argumenta que o invisível não é um além do visível, mas aquilo que se institui no visível, como sua espessura interna. O ícone, portanto, não deve ser pensado como fuga da imagem, mas como intensificação da experiência sensível, como um olhar que se reverte e convoca o outro – não num gesto abstrato de transcendência, mas no interior da carne do mundo. Essa leitura permite sugerir que o ídolo e o ícone não se opõem de maneira rígida, mas coexistem em uma ambiguidade constitutiva da imagem. Toda imagem, especialmente no campo estético, é atravessada por essa ambiguidade: ela tanto pode capturar e encerrar o olhar (ídolo), quanto pode desestabilizá-lo e abri-lo ao que excede (ícone). O gesto filosófico, nesse sentido, não consiste em eliminar o ídolo em nome do ícone, mas em descrever a tensão que os une na experiência da arte, da carne e do olhar. Assim, conforme a leitura de Falabretti, em Marion encontramos uma via original que concilia a fenomenologia da doação com a fenomenologia da percepção, sugerindo que a doação não se realiza a despeito da carne, mas pela carne, enquanto instituição sensível do invisível. O ícone, longe de ser um absoluto teológico, aparece como uma forma de visibilidade intensiva, onde o aparecer do mundo se torna dom – não como ruptura com o sensível, mas como sua transfiguração.

O ícone, portanto, é considerado como um tipo. O tipo é carregado pela invisibilidade de um protó-tipo (primeiro-tipo). A imagem enquanto tipo não se estaciona o olhar nela mesma, ela sempre reenvia para o invisível desse protótipo. O reenvio é uma das características principais das imagens icônicas, pois com ele a imagem da pintura rompe com a semelhança, a similitude entre o modelo e o que se forma espontaneamente na tela. Aqui a pintura se revela como o lugar de uma transição de sentidos a partir de olhares marcados pelo absoluto de uma invisibilidade. O protótipo infiltrado se coloca independente da forma dessa imagem, assim, através de qualquer elaboração visual estética, através de qualquer de suas derivações, os ícones são informais, e por serem informais os mesmos são fenômenos incondicionais. Revolucionários em suas estruturas o tipo não produz ou reproduz o protótipo originário, ele apenas reenvia o olhar a essa invisibilidade (Marion, 2007).

Uma imagem visível ou um texto podem ser considerados ou ignorados como um tipo icônico. A partir de um eu que reconhece a imagem como ícone quando sem nenhum tipo de dúvida

reconhece um outrem, uma origem alheia; diferente é o olhar de um eu da autorreferência do ego que se coloca idolatricamente como a origem dos sentidos dos fenômenos, enquanto um eu metafísico que se coloca como a prova inquestionável dos sentidos do mundo. Nem o mundo e nem os ícones imagéticos precisam de provas de seus sentidos. Eles marcam definitivamente a carne, provocam desvios, ultrapassam as intenções da consciência, rompem as expectativas futuras. Sem se colocarem como um espetáculo eles se doam como absolutos na anterioridade do ser. Esse reconhecimento é a experiência mais espontânea de um eu que é interpelado pela chegada fenomênica, no qual é impossível apagar as marcas deixadas no corpo, negar a escuta de sua melodia silenciosa, cancelar a chegada de seu acontecer. A possibilidade das impossibilidades. Cores e palavras desviantes marcadas pela invisibilidade transitam os seus sentidos a partir delas mesmas; ultrapassam o que é conhecido; apagam o visível estético a favor de uma invisibilidade estética que transpassa carnalmente a alma e o corpo. Assim, o ícone revela uma transição, uma transferência do tipo ao invisível de um protótipo e não ao invisível da inteligibilidade. O tipo encaminha a uma origem indefinível porque empurra o olhar a atravessar o espelho idolátrico. Esse reconhecimento de uma anterioridade originária não advém do poder de valoração de um eu ativo, mas de um eu interpelado pela saturação da invisibilidade.

O ícone alcança com a sua profundidade a anterioridade do ser. Sentidos doados de afetos carnaís. O objeto da consciência se pulveriza na saturação icônica. Sem objeto, a consciência não se torna inconsciente, ela é contraintencionada por sentidos doadores de invisibilidades que não podem ser decifrados, pois a intenção é esmagada pelo exagero de uma intuição. Aqui, no abismo do puro invisível o olhar não mira é mirado; a consciência não intenciona é intencionada; não visa, é visada na desmesurada que se abre na infinitude do olhar alheio que sempre permanecerá o mais puro mistério do aparecer fenomênico. “O ícone não resulta de uma visão, mas a provoca” (Marion, 1999: 17). Provoca um olhar sem controle, afundado no caos da invisibilidade que marca carnalmente o eu desprovido de autarquia, de uma identidade. Um outro tipo de olhar se realiza, um olhar ferido pela completude de um alheio. Fere porque essa completude não se deixa determinar. Em um silêncio mais profundo outra voz fala, outro olhar encara. Uma invisibilidade mais absurda se manifesta no visível da imagem. A aparência da invisibilidade imuniza completamente qualquer visível pintado. Uma contravenção dos fenômenos adquire um novo bom senso, contrarracional, lógico apenas na poesia. Cores carnaís se doam em palavras primitivas entre cruzamentos linguísticos. Pintura e palavras se unem hispostaticamente na mesma natureza. O

ícone avança com a sua força para uma consciência contraintencional, protendida e sem escape. O olhar/consciência é atingido pelo porta-voz da incoerência da própria verdade; do qual nenhum conceito pode remeter a nenhum tipo de significação do ser. Na desmesura icônica nenhum horizonte pode limitar a saturação da invisibilidade. O eu/corpo é empurrado nesse lapso do incompreendido, na realidade mais caótica e assim a mais verdadeira de uma invisibilidade que se torna completamente visível em invisibilidades por ela mesma. Cortando a alma carnalmente, sem escolhas o olhar abatido do eu compreende radicalmente a sua própria incompreensão. Sem consentimento a possibilidade dos fenômenos impossíveis se realiza para um interpelado. Signos linguísticos substituídos por marcas carnis. Não se processa mais uma intencionalidade da consciência e nem uma autointencionalidade inteligível na certeza objetiva das coisas do mundo. O eu se reconhece invadido, carnalmente afetado pelo desconhecido, interpelado por um olhar infinito. O olhar/consciência cegado pela saturação da invisibilidade do visível não opera, não distingue mais o visível do invisível. Nada mais se pode fazer no que não se pode compreender. A segurança do primeiro visível do ídolo é aniquilada pelo ícone. O olhar/consciência que anteriormente visava, agora é convocado a atravessar o espelho invisível do primeiro visível do ídolo. O deslumbrado do ídolo agora não reconhece mais a sua terra natal; não tem mais o ponto de apoio que o seu ídolo lhe oferecia. O convocado, saturado pelo invisível, é colocado no turbilhão do sendo dado do aparecer fenomênico do invisível se doando em invisibilidades visíveis: “....o olhar nunca pode descansar, nem (se) depositar quando ele olha um ícone; deve sempre ricocheteiar sobre o visível, para nele voltar a subir a corrente infinita do invisível. Neste sentido, o ícone apenas torna visível ao suscitar um olhar infinito” (Marion, 2013: 29-30).

Sem rumo determinado, o olhar embriagado pela invisibilidade do ícone, sem perspectiva, é o alvo das linhas contraintencionais no infinito saturante da doação. Um olho encarado pelo ilimitado de outro olhar é a possibilidade mais certa de um fenômeno impossível. O olhar carnal é visado pelo encontro do outro. Contraperspectivas de linhas de uma pintura que ainda não foi acabada ou feita, mas que foi completamente realizada. O olhar infinito encontra o outro antes de ser. Entre as linhas e cores de um ícone um rosto se revela incondicionalmente além da percepção e do querer. Sempre a abertura de um rosto se realiza no ícone. Emissão alheia de outro rosto, de outro olhar. Inversão da origem dos sentidos. O eu não pertence a si mesmo, mas ao outro. Aqui, o olhar não se enxerga mais no espelho invisível do ídolo. O olhar é incapaz de se desviar do enigmático alheio. O outro é uma armadilha filosófica. A infinitude de outro olhar se impregna

carnalmente no eu e no corpo sem comandos. Um eu arrastado na estranheza da infinitude; tocado pelo abismo do olhar alheio; afogado no caos do não sentido de outro olhar que visa. Entrecruzamentos invisíveis de olhares no visível da tela. Invisibilidade de um olhar saturado de palavras.

A saturação icônica une radicalmente o corpo e a mente em um eu carnal que sente a radicalidade dessa hipóstase na espontaneidade corporal. No ícone um contrassentido se doa no encontro do eu com o outro. Encontro de miradas invisíveis entrecruzadas de olhares distantes que se tocam. Absurdos de olhos que não visam, mas que se transpassam em palavras. São as palavras trocadas entre os amantes. São os egos afundados na desmesura infinita de um outro olhar. São os olhos em devaneios, afetados carnalmente pelos fenômenos, que mesmo sendo banais, se colocam extraordinariamente para o olhar.

O ícone olha, encara, mira, visa, direciona, tenciona no seu destino um eu e o corpo marcado na sua profundidade infinita. Desmesuradamente abre no visível a sua invisibilidade; saturando contrassentidos visíveis e invisíveis, reunindo-os em sua origem o sensível e o inteligível como um rosto que encara. Assim, o ícone sinaliza a profundidade infinita de um rosto alheio, desconhecido, que impõe a sua chegada com todo o excesso de uma intuição infinita a um eu constringido, desprovido, interpelado, testemunhal em um domínio estranhamente alheio. Um eu aniquilado, incapaz de conhecer, de guardar o contradirecionamento desse olhar. A constringibilidade do olhar/consciência recebe o excesso da invisibilidade sem nenhum tipo de previsão. Inesperadamente os fenômenos se revelam para uma consciência carnal que não desvincula o eu do corpo. O interpelado é transpassado pelo acontecer fenomênico de uma realidade icônica desviante e primitiva do aparecer do pensamento filosófico na anterioridade do ser.

5. Conclusão

Marion interpreta o ídolo a partir do ícone e o ícone a partir do ídolo, e é aqui, no qual o ídolo não é mais considerado como uma ilusão, uma representação falsa do que é verdadeiro, que o mesmo se impõe como a verdade selvagem anterior ao ser; é através do ídolo que a verdade se faz visível como mundo. E é nesse ponto de partida, da não negação da imagem visível do ídolo, que o visível e o caos da invisibilidade se doam como um dom. A distinção entre ídolo e ícone, tal

como desenvolvida por Jean-Luc Marion, constitui um dos eixos estruturantes de sua fenomenologia da doação. Nesse paradigma, o fenômeno deixa de ser compreendido primariamente a partir da intencionalidade do sujeito para ser pensado em sua saturação – ou seja, em sua capacidade de exceder qualquer horizonte de objetivação. O ídolo, nesse contexto, é o fenômeno que se fecha sobre a visibilidade, respondendo à expectativa do olhar que o constitui. O ícone, ao contrário, não devolve o olhar, mas o atravessa e o remete para além de si mesmo, convocando uma abertura ao invisível. Essa distinção, ancorada em categorias teológicas e estéticas, ganha densidade filosófica ao problematizar o modo como o mundo se dá à consciência para além da representação. A originalidade dessa proposta suscitou intenso debate entre comentaristas contemporâneos, que tanto a acolheram quanto a interrogaram criticamente, propondo novas articulações conceituais entre imagem, doação, corporeidade, linguagem e alteridade.

O dom da pintura, como podemos encontrar nas obras de Cézanne e Coubert, inverte a realidade entificada de um acontecer que ultrapassa as quantificações, as qualificações e as relações tradicionais da metafísica do ser. A certeza do eu advém da incerteza do acontecer fenomênico, do sendo dado da visibilidade se colocando em contraperspectiva como um dom puramente doado. A tela da pintura é o local visível da anamorfose dos fenômenos que poderão ser reconhecidos na anterioridade icônica ou na posterioridade idólatra do ser. Os fenômenos imagéticos pela força saturada em uma intuição exagerada abrem o ilimitado do invisível no âmago do eu que se entrega espontaneamente no que se doa por si mesmo. A tela é o local onde as invisibilidades dos olhares se encontram carnalmente. A história da pintura é o nosso arquivo do acontecer carnal dessa travessia que pode ser completada como ídolo enquanto conhecimento e/ou encaminhada nos tropeços icônicos dos entrecruzamentos de nossos olhares.

Se a pintura tem o poder de deslumbrar e arrebatrar o espectador, tal fato não provém do seu visível estético, nem da sua materialidade técnica e nem do desejo do artista e do espectador. O fenômeno do ídolo é um reflexo espelhar de acordo com medida do olhar/consciência, mas a estruturação do aparecer do sentido do ídolo também é uma entrega de um dom fenomênico que se dá a partir de si mesmo, do qual a imagem e mundo aparecem em seu próprio aparecer doado. O acontecer do ídolo está convergido na mesma incógnita icônica da entrega gratuita da linguagem como um dom. Um dom que não depende do que está na tela. Dom que está nas manchas, nos rabiscos, nos desenhos indefinidos, nas perspectivas tortas; está entre cópias ingênuas e entre os

papéis rasurados. O dom é a evidência da verdade icônica exposta visivelmente e oculta invisivelmente.

O visto e o não visto do qual o artista trabalha, não se encaminha através da presentificação e da apresentação, das faces diretas e ocultas dos objetos a serem pintados. O olhar pictórico é outro: é um olhar abismal, colocado inteiramente no visível, num contato tão direto que é impossível se afastar desse visível para compreender as suas variações de formas e conteúdos. O olhar pictórico é um olhar transpassado pela multiplicidade dessas variações; que sente no visível um algo de invisível que encara e que se mostra descaradamente aos pedaços para um olhar já dilacerado pela incompreensão. Os objetos perdem a materialidade física e paradoxalmente se mostram como cores viventes, imateriais, que capturam um eu indefeso, incapaz de articular o seu próprio perceber.

Na invisibilidade costurada entre as cores e as formas visíveis as visadas intencionais desejam conhecer a verdade dessas cores e formas; o Dasein quer vestir o ser com essa verdade. Na fenomenologia da doação não enxergamos a verdade da coisa mesma em sua essência, mas essa verdade nos enxerga com a sua própria lógica erótica que enquanto arte fere os olhos porque fere a nossa alma. É apenas através desse olhar ferido e cego que o artista e os leitores se afogam no caos das imagens e das palavras que ainda não foram ditas. Não realizamos o sentido da linguagem, somos colocados nesse sentido. Não realizamos o arrebatamento do invisível em visível, mas somos arrebatados no sendo dado do aparecer fenomênico do outro olhar que carrega no seu silêncio um falar; e é nesse paradoxo de um silêncio que se escuta, que a visibilidade da pintura se oferece invisivelmente como o espaço originário dos sentidos.

Talvez a consciência de nosso próprio eu seja esse fenômeno doado no qual não comandamos; como não comandamos as batidas do nosso coração, a pulsação do nosso sangue, a cadência de nossa respiração. Um eu que se doa radicalmente ligado ao corpo na realização de uma linguagem incondicionada, livre de parâmetros lógicos que se rege por si mesmo através de cada pincelada e de cada palavra com seus sentidos doados enquanto reflexos de um olhar alheio que encara. A pintura é o lugar onde os olhares se abraçam; das invisibilidades entrecruzadas; dos cúmplices que sabem que o mundo não precisa de provas de seus sentidos. A arte é a possibilidade radicalmente amorosa dos fenômenos impossíveis, que não estão ao alcance de nossa compreensão racional. Os olhares infinitos são os egos desprovidos de si mesmos; são os embriagados pelo amor; são os que mergulham no caos do invisível e retiram das marcas deixadas em seus corpos a

visibilidade da linguagem; são os ébrios amorosos que enfrentam em seus delírios as transições do invisível em linguagem doada no impulso amoroso que aniquila qualquer tipo de certeza, a minha e a sua. A desmesura infinita do ícone amarra a minha alma no teu corpo e meu corpo em sua alma.

References

- Falabretti, E. (2015). «Merleau-Ponty e Marion: o problema da ambiguidade entre uma fenomenologia da percepção e uma fenomenologia da doação». *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, 3(2), 87-102.
- Marion, J.-L. (1999). *El ídolo y la distancia: Cinco estudios*. Traducción: Sebastián M. Pascual y Nadia Latrille. Salamanca: Sígueme.
- Marion, J.-L. (2005). *Étant donné: Essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris: Quadrige/Puf.
- Marion, J.-L. (2007). *La croisée du visible*. Paris: Quadrige/Puf.
- Marion, J.-L. (2010a). *De surcroît: Études sur les phénomènes saturés*. Paris: Quadrige/Puf.
- Marion, J.-L. (2010b). *O visível e o revelado*. São Paulo: Loyola.
- Marion, J.-L. (2013). *Dieu sans l'être*. Paris: Quadrige/Puf.
- Marion, J.-L. (2014). *Courbet ou la peinture à l'œil*. Paris: Flammarion.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva.