

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MONICA ARDJOMAND

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE A FENOMENOLOGIA DE  
MERLEAU-PONTY E A ARTE DE CÉZANNE

CURITIBA

2009

MONICA ARDJOMAND

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA RELAÇÃO ENTRE A FENOMENOLOGIA DE  
MERLEAU-PONTY E A ARTE DE CÉZANNE

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do Título de Especialista em Estética e Filosofia da Arte no Curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Damon Santos Moutinho

CURITIBA

2009

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma reflexão a respeito da interpretação filosófica merleau-pontiana da arte de Cézanne a partir do texto “A dúvida de Cézanne”. Para tanto, é feita uma contextualização dos esquemas que estruturaram a arte e o pensamento filosófico, desde o renascimento (século XIV) até o século XVIII – século que antecede o surgimento da arte de Cézanne; Posta essa circunstância, é então exposto e comentado o afastamento que ocorre entre a arte de Cézanne e a arte “oficial”. Dessa maneira, a compreensão da filosofia de Merleau-Ponty acontece à medida que utiliza-se da arte de Cézanne como experiência para seus conceitos filosóficos; e a compreensão da arte de Cézanne, à medida que ele utiliza conceitos fenomenológicos em sua prática artística. A partir dessas compreensões, desdobram-se considerações sobre novos conceitos apresentados por Merleau-Ponty a respeito da percepção originária e da busca por novas significações existentes na expressão da natureza e do mundo.

Palavras-chave: Filosofia. Filosofia da arte. Merleau-Ponty. Cézanne.

## ABSTRACT

This text presents a reflection about the philosophical interpretation of Merleau-Ponty about Cezanne's work of art in the text “Cezanne's Doubt”. For such effort, the structuring schemes of art and philosophy are placed into a context, starting from the Renaissance (fourteenth century) until the eighteen century – century that antecedes the appearing of Cezanne's work of art. Having this circumstance, the estrangement between Cezanne's work of art and the “official” art is then exposed and explained. Then, the understanding of the philosophy of Merleau-Ponty is fulfilled by using Cezanne's experiments in art as a practical experience for philosophical concepts; and the understanding of Cezanne's work of art is fulfilled by putting phenomenological concepts in artistic action. Through this comprehension, some new concepts about the primordial perception and the search for new existing significance in the expression of the nature and the world, presented by Merleau-Ponty are developed.

Key words: Philosophy. Philosophy of art. Merleau-Ponty. Cezanne.

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 APRESENTAÇÃO</b> .....   | <b>5</b>  |
| <b>2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA DE MERLEAU-PONTY</b> .....                | <b>6</b>  |
| <b>3 ANTECEDENTES ARTÍSTICOS E FILOSÓFICOS DA OBRA DE CÉZANNE</b> ..... | <b>7</b>  |
| <b>4 A OBRA DE CÉZANNE</b> .....  | <b>13</b> |
| 4.1 A DÚVIDA DE CEZANNE E A NEGAÇÃO DOS ESQUEMAS.....                   | 13        |
| 4.2 CÉZANNE E A PERCEPÇÃO ORIGINÁRIA .....                              | 16        |
| 4.3 LINGUAGEM PRODUTORA DE SIGNIFICADO .....                            | 25        |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES</b> .....  | <b>29</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | <b>33</b> |
| <b>DOCUMENTOS CONSULTADOS</b> .....                                     | <b>34</b> |
| <b>ANEXO</b> .....  | <b>35</b> |

## 1 APRESENTAÇÃO

Numa época remota um filósofo escreveu que “... aprender é o maior dos prazeres não apenas para o filósofo, mas para o resto da humanidade, por menor que seja sua capacidade para isso.”<sup>1</sup>. Tendo tal propósito despertado essa capacidade de aprender, a ação propriamente dita neste trabalho será a de analisar os seguintes recortes que foram objetos de estudo de Maurice Merleau-Ponty: fenomenologia, pintura, expressão, percepção originária. O texto base para tanto é *A dúvida de Cézanne*;<sup>2</sup> são também utilizados textos auxiliares como *Fenomenologia da percepção*<sup>3</sup> e *Conversas*<sup>4</sup> para a compreensão e o esclarecimento de conceitos e idéias que estão presentes em *A dúvida de Cézanne*.

A partir da análise em questão, o objetivo deste texto será o de apresentar uma reflexão sobre a relação entre a pintura de Cézanne e a filosofia de Merleau-Ponty. Dessa forma, será lançado um olhar sobre a situação da arte e do pensamento desde o renascimento até o século XVIII – século que antecede ao nascimento de Cézanne –, contextualizando as convicções filosóficas e intelectuais da época que influenciaram a arte.

A obra de Cézanne surge nesse contexto, sendo considerada na época como desprovida de perspicácia técnica para ser considerada “verdadeira arte”, pois desconsiderava as regras das academias de arte. Os aspectos filosóficos da obra de Cézanne são evidenciados por Merleau-Ponty para afirmar a importância da filosofia em relação à arte, como maneira de pensar além da percepção cotidiana e enxergar novas significações na relação do ser humano com a natureza e com o mundo que o cerca.

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética*, 1448 b 14-16.

<sup>2</sup> Merleau-Ponty, 2004 b.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty, 2006.

<sup>4</sup> Merleau-Ponty, 2004 a.

## 2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA OBRA DE MERLEAU-PONTY

De maneira geral, o discurso de Merleau-Ponty busca lançar uma nova abordagem sobre conhecimentos e fatos que o ser humano julga dominar, conhecer tão completamente a ponto de não cogitar dúvidas a respeito deles. Desse modo, ele desenvolve seu pensamento filosófico visando dirigir o olhar, não para desvendar o mundo e seus aspectos mais obscuros, mas para dar atenção a certos aspectos da existência, os quais o ser humano muitas vezes desconsidera. Há uma sutil diferença entre essas duas posições, uma delas busca determinar apenas uma realidade, a outra busca perceber, conhecer novas possibilidades existentes na realidade.

Vários foram os filósofos que escreveram sobre uma “percepção” ou “visão”, que o ser humano “civilizado” perdeu (ou deixou de lado) e buscaram reavivá-la. Essa “percepção” é algo inerente ao homem, porém tornou-se obscurecida pela visão racionalista de dominação do homem sobre o mundo e a natureza. O autor reitera essa idéia, quando explica que deixamos de dirigir comumente o olhar a uma nova percepção e significação do mundo, não pelo fato de ela não ter valor, mas por estarmos mergulhados numa sociedade de significados determinados segundo um padrão.

Para traçar um novo olhar sobre arte e percepção do mundo, Merleau-Ponty se embrenha no enigmático mundo do pintor Cézanne, tentando mostrar na prática do pintor sua convicção filosófica.

### 3 ANTECEDENTES ARTÍSTICOS E FILOSÓFICOS DA OBRA DE CÉZANNE

Partindo-se de uma seqüência temporal, considera-se neoclássico o período de cerca do final do séc. XVIII e início do séc. XIX, em que a maioria dos artistas europeus e suas produções tinham como inspiração os ideais de perfeição e excelência da arte clássica grega e romana. É de suma importância lembrar que as convicções iluministas, que reinavam na sociedade europeia a partir do século XVIII, sem dúvida influenciaram a arte. Arte e filosofia andam por caminhos paralelos, pois o tipo de percepção e visão de mundo que o ser humano tem em cada época e os ideais que ele busca são de influência decisiva para que determinados caminhos (e não outros) sejam percorridos, ou seja, em geral o tipo de representação artística de cada época deriva-se da maneira que o ser humano “enxerga o mundo”, havendo momentos de ruptura.

Segundo o historiador da arte Heinrich Wölfflin (1990), há dois esquemas sensoriais básicos que se intercalam no decorrer da história da arte: o linear e o pictórico. O esquema linear<sup>5</sup> utiliza a linha como caminho para guiar os olhos, pelo aspecto tangível de contornos e superfícies, atingindo a percepção tátil dos objetos. Esse esquema realça os limites, formas e volumes dos objetos, pois o interesse está em que haja a clara percepção dos objetos como coisas sólidas, como se cada um tivesse existência isolada, quase que palpável. Já o esquema pictórico<sup>6</sup> põe de lado o aspecto tangível e linear dos objetos e o desenho entrega-se à aparência visual dos mesmos. Este esquema não demarca ou isola os objetos, mas reúne-os sem impor-lhes limites fixos e precisos de contornos e superfícies; nesse caso, a linha ou o contorno do desenho tem um caráter indeterminado porque não se deixa discernir visualmente como coisa (identificável).

Da idade média até o renascimento, todo o pensamento estava sob uma sombra opressiva de uma ideologia religiosa; a arte e o pensamento, de maneira

---

<sup>5</sup> Ver Figura 1 (anexo), exemplo de esquema linear em um desenho.

<sup>6</sup> Ver figura 2 (anexo), exemplo de esquema pictórico em um desenho.

geral, estavam concentrados apenas neste foco – como relata Gombrich a respeito da formação e do trabalho dos artistas nesse período:

[...] Aprendia gradualmente como representar um apóstolo e como desenhar a Santa Virgem. Aprendia a copiar e reagrupar cenas dos velhos livros, e a ajustá-las a diferentes contextos; finalmente, adquiria desenvoltura suficiente para poder até ilustrar uma cena para a qual não conhecia nenhum modelo. [...] jamais se defrontaria com a necessidade apanhar um livro de esboços e desenhar algo a partir da vida real. Na idade média não havia retratos tal como os entendemos hoje. Tudo o que os artistas faziam era desenhar uma figura convencional e dar-lhes as insígnias do cargo – coroa e cetro para o rei, mitra e báculo para o bispo – e talvez escrever embaixo o nome da personalidade representada, para que não houvesse mal-entendidos. (1999, p. 196)

Mesmo enquanto se encontrava sob a sombra de dogmas que oprimiam seu pensamento, o ser humano pôde realizar várias descobertas que o motivaram a dar valor a seu potencial de pesquisa e descoberta, para ir além do que estava forçadamente posto em sua frente como verdade incontestável. Os artistas que também tiveram sua arte subordinada à religiosidade e com numerosas limitações impostas à sua realização, depois de séculos começaram a sentir a necessidade de se livrar dessas amarras, a despertar para as possibilidades que uma arte livre de dogmas é capaz de produzir e “[...] abandonaram ocasionalmente seus livros de modelos a fim de representarem algo que lhes interessava pessoalmente” (GOMBRICH, 1999, p. 196).

Foi a partir do renascimento (período entre os séculos XIV a XVI), época em que a arte foi inspirada pelos ideais clássicos, que o método técnico-científico igualmente influenciou enormemente a produção artística, trazendo uma maneira diferente de ver o mundo e que foi incorporada pela arte. Para ilustrar a maneira pela qual a arte foi influenciada pelo método científico, pode-se mencionar a descoberta da *Perspectiva* durante o período do Renascimento; ela foi um dos modos pelos quais o método científico se inseriu na arte, como explica Flávio Conti:

[...] a aplicação de uma nova descoberta técnica: a perspectiva, aquele conjunto de regras de desenho e matemáticas que permitem reproduzir sobre uma folha de papel (ou sobre qualquer outra superfície plana), com exactidão ‘científica’, o aspecto real dos objectos. (1986, p. 3)

A partir dessa afirmação, conclui-se que: utilizando-se do método da perspectiva, uma pessoa, ao desenhar, consegue enquadrar o objeto que vê e reproduzi-lo com exatidão geométrica no papel. A linearidade, como técnica de desenho, era considerada sinônimo de clareza, inteligibilidade, luminosidade: a linha nítida é o que guia a uma compreensão e entendimento claros do “objeto/motivo” que o artista pinta em sua tela ou desenha. Esse método, com suas regras, era considerado o mais eficaz para alcançar maior grau de objetivação dos temas e representações no desenho e na pintura.

Tanto mais no século XVIII, época do iluminismo, em que se buscava o conhecimento claro das coisas, desenvolveu-se um caráter de pensamento dirigido à universalidade e objetivação dos acontecimentos e coisas do mundo, isto é, uma ciência e filosofia que acabaram por analisar e abstrair os fenômenos e experiências em idéias e conceitos puros, abstratos, dando atenção para seus aspectos mensuráveis e quantitativos em detrimento dos aspectos sensíveis.

A sensibilidade, que é o meio pelo qual o ser humano tem contato com o mundo, passou a ser tratada como impureza e obstáculo que entrava o acesso ao verdadeiro conhecimento ou ao caráter inteligível das coisas que pode ser conhecido apenas pelas faculdades do entendimento e da razão – a experiência que normalmente o ser humano tem das coisas dá-se pela materialidade do objeto, e essa experiência produz sensações (prazer, desprazer) no ser humano, por meio de sua capacidade sensorial, que lhe permitem ter um conhecimento de si. Porém Kant, filósofo do iluminismo, que parte do pressuposto de que o ser humano possui uma “faculdade de sentir” por meio da materialidade do objeto (faculdade de sentir inferior), questiona se existe nele uma faculdade de sentir sem que esta dependa da materialidade do objeto (faculdade de sentir pura ou superior). Para evitar equívocos conceituais sobre essas “faculdades”, Kant propõe que o prazer ou a faculdade de sentir superior não é de natureza sensorial ou física. Explicando a questão kantiana, Gilles Deleuze abre um caminho para chegar a um esclarecimento:

Que seria, então, um prazer superior? Ele não deveria estar ligado a nenhum atractivo sensível (interesse empírico pela existência do objecto de uma sensação) nem a nenhuma inclinação intelectual (interesse prático puro pela existência de um objecto da vontade). A faculdade de sentir só pode ser superior sendo *desinteressada* no seu princípio. O que conta não é

a existência do objecto representado, mas o simples efeito de uma representação sobre mim. (1983, p. 54)

A filosofia iluminista pretendia atingir a emancipação intelectual do ser humano pela busca autônoma e racional do conhecimento, para que ele se tornasse verdadeiramente esclarecido e consciente de si mesmo e do mundo. Esse fato originou uma quebra de paradigmas mantidos até então, havia séculos, por uma ideologia religiosa que limitava o ser humano a produzir arte e pensamento segundo dogmas e limitando seu potencial de ser que pensa.

De maneira geral, nos séculos que se seguiram desde o Renascimento, a arte e a filosofia tomaram o foco do esclarecimento das formas e do pensamento – em oposição ao antigo dogma de proibir que o homem pudesse se desvincular de leis tomadas como divinas para que continuasse sob o comando opressivo de interesses de uma instituição dada como divina – e então o ser humano começa a pensar de maneira refinada sobre a sua situação mundana, não como um ser moralmente baixo que precisa atingir uma idealização impossível de tão desconhecida e misteriosa, mas um ser que pode e precisa descobrir e caminhar com sua própria razão, por seu próprio arbítrio, buscando a satisfação das reais necessidades e vontades de sua condição de ser tão-somente humano. A partir dessa busca pelo esclarecimento da existência e das coisas, o ser humano passa a ver o mundo e os elementos que o compõem como coisas e vê a si mesmo como um observador imparcial e absoluto (ideologia científica do indivíduo observador desencarnado) que descobre e desmistifica os mistérios do mundo. A arte passa, então, a mostrar os vários aspectos da situação mundana do homem, a natureza, enfim as mais variadas situações ocorrentes no mundo e não mais temas místicos, divinos ou idealizações do ser humano perfeito.

No século XVIII, na arte neoclássica, uma concepção de linha exerce força na arte pela influência da visão iluminista. Para que se entenda a força contida no ideal de esclarecimento que a filosofia iluminista exerce na arte, é necessário observar a relação existente entre elas. Todas as formas de expressão material, intelectual e artística do ser humano, nas mais diversas épocas da história, refletem seu estado interior, a circunstância material e também as aspirações e ideais que deseja alcançar; assim entende-se que aquilo que é pensado torna-se expresso por

meios materiais; a arte, mais especificamente a pintura, do período iluminista também tem tal aspecto, segundo afirma Giulio Carlo Argan,

[...] na época neoclássica atribui-se grande importância à formação cultural do artista, a qual não se dá pelo aprendizado junto a um mestre, e sim em escolas públicas especiais, as academias. O primeiro passo na formação do artista é desenhar cópias de obras antigas: portanto, pretende-se que o artista, desde o início, não reaja emotivamente ao modelo, mas se prepare para traduzir a resposta emotiva em termos conceituais. (2006, p. 25)

O padrão geral artístico do período neoclássico tem como base o equilíbrio, proporção e clareza da arte clássica greco-romana, condenando-se os excessos, a emotividade e o drama exagerado e exaltando-se a sobriedade e a moderação das formas e ornamentos; todos os elementos criados em uma obra precisavam ter uma presença realmente indispensável para realizar o objetivo da obra. A arte neoclássica foi uma clara reação à arte extravagante e extremamente desenvolvida em seus pormenores do estilo rococó, que se bastava ao fim da pura decoração, cooperava com a ostentação de uma nobreza fútil, alienada pelas vaidades e voltada apenas aos prazeres.

A etiqueta foi, nos séculos do seu apogeu (do XV ao XVIII), minucioso cerimonial regendo a vida em sociedade: roupas, formas de tratamento, uso da linguagem, distribuição no espaço, tudo isso esteve determinado pela lei e pelo costume. [...] Na linguagem e nos trajes, a imagem de uma sociedade hierarquizada exibia-se aos sentidos, tornava-se visível. Na Europa analfabeta, em que até nobres não sabiam escrever, ver era experiência das mais importantes: o poder, o prestígio deviam saltar aos olhos. (RIBEIRO, 1983, p. 7-8)

Assim como a filosofia dirigia-se para o esclarecimento, a arte deveria refletir um virtuosismo técnico e evidenciar temas, por meio de sua linguagem, de maneira racional, sóbria e austera. A convicção pregada pelas academias de arte era a de que a razão deve ditar a arte, não a emoção. O método artístico adotado para professar tal convicção era o de enfatizar o uso da linha em detrimento da cor, justificando que a linha exata, bem nítida e resolvida no desenho ou pintura conduz a uma definição precisa de formas e, por outro lado, a cor incita à sedução dos sentidos. Além da maestria no desenho das formas, outra característica marcante

das pinturas neoclássicas é a de não permitir que as pinceladas apareçam – outro recurso zeloso utilizado pelos artistas para envolver a obra em uma certeza visual derivada da razão categórica.

Do período neoclássico, podemos citar dois dos pintores de maior renome, devido ao patamar de perfeição que conseguiram atingir seguindo os requisitos do estilo neoclássico, Jacques-Louis David (1748-1825) e Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), sendo exemplos de suas obras, respectivamente, *O juramento dos Horácios* (1784)<sup>7</sup> e *Retrato da Princesa de Broglie* (1853)<sup>8</sup>.

Mais tarde, com o surgimento dos movimentos artísticos do Romantismo e do Realismo, a arte passou a ser considerada como forma pura pelos artistas, isto é, a obra de arte acabou despojada de suas funções cognitivas ou morais, deixando de servir aos interesses do Estado ou da Igreja. A ordem então seguida é a de que a arte carrega em si uma razão intelectual própria; independente de ideologias, ela traz consigo o significado que uma forma tem enquanto forma, e não como formalização de um conteúdo.

Assim, percebe-se como o universo humano afluiu ao domínio da razão, que na época dominava a atividade e o pensamento humanos, e como essa visão, de maneira expressiva, foi sendo modificada no campo da arte. Tendo-se esse cenário, pode-se então vislumbrar uma nova contraposição da visão artística e entender os motivos pelos quais ela acontece: o contraponto do conjunto da obra de Cézanne elucidada pelos escritos filosóficos de Merleau-Ponty.

---

<sup>7</sup> Ver figura 3 (anexo).

<sup>8</sup> Ver figura 4 (anexo).

## 4 A OBRA DE CÉZANNE

### 4.1 A DÚVIDA DE CEZANNE E A NEGAÇÃO DOS ESQUEMAS

No texto *A Dúvida de Cézanne*, Merleau-Ponty analisa a pintura de Cézanne em contraposição à pintura clássica e à impressionista, pois Cézanne apresenta uma expressão nova na pintura. Cézanne é atormentado por uma “dúvida” que o assalta desde quando decide ser pintor, por duvidar de seu talento, e mais tarde, quando sua obra já é bastante conhecida, por questionar a si mesmo “[...] se a novidade de sua pintura vinha de um distúrbio dos olhos [...]”(MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 123). Sua insegurança e sua personalidade de difícil relacionamento com outras pessoas não podem determinar o sentido de sua obra, afirma Merleau-Ponty, pois são apenas conjeturas das quais os críticos da época se aproveitaram para espalhar, a respeito de Cézanne, uma reputação de artista tolo e fracassado.

A despeito de todas as críticas que lhe eram dirigidas, Cézanne que, assim como outros artistas contemporâneos seus, procurava uma nova maneira de ver, entender e representar o mundo, dedicou-se inteiramente à intenção de realizar uma *pintura a partir da natureza*. Assim, ele carregava essa dúvida porque sua arte era totalmente diferente, porém tinha a certeza de estar percorrendo um caminho que se baseava em algo, em uma idéia substancial: a de que a natureza é uma obra perfeita e é preciso curvar-se a ela. Talvez o fato de Cézanne ter se isolado da convivência de outras pessoas tenha feito com que ele voltasse sua atenção à natureza, ou vice-versa; porém, o que há de importante nisso é que essa atenção dispensada por ele à natureza e ao seu aspecto visível fez com que ele se entregasse inteiramente a uma liberdade artística solitária, pois ele não queria se prender a pessoas e teorias formadas.

Essa liberdade solitária de Cézanne é um comportamento artístico oposto ao que pregava a arte oficial, conhecida como arte das academias, que seguia regras bem rígidas e definidas e ganhava valor por parte da crítica e dos museus. Era uma arte de expressão única, isto é, buscava a definição completa dos objetos

descrevendo, através da pintura linear, os aspectos palpáveis do mundo físico. O que aqui denomina-se *expressão única* é o método estudado e transmitido pelas academias aos artistas, isto é, um procedimento específico para se representar, por exemplo, uma maçã ou uma cadeira. Disso pode-se considerar que, esse procedimento metodológico serve para que o artista represente todo e qualquer objeto do mundo físico, sem levar em conta qualquer diferença que, sabe-se, existe na infinidade de cadeiras e maçãs: simplifica-se todas as cadeiras e maçãs a uma única maneira, tida como universal e correta, de representação; reduz-se todos os objetos ao patamar de coisa e fecha-se os olhos à expressão do que existe. Já Cézanne não admite ser “fiscado” por pessoas ou teorias científicas e normas artísticas já formuladas, pois quer aguçar sua percepção de pintor e enxergar a expressão mais pura da natureza e poder pintá-la; ele refuta as teorias porque elas já haviam sido exaustivamente aplicadas pelos pintores e os resultados já eram previstos.

Pelo diagnóstico explicativo de alguns críticos a respeito de experiências e uso de técnicas inovadoras de alguns pintores da época de Cézanne, surgiu o impressionismo (séc. XIX) como uma nova maneira de representação em pintura, pois muitas das normas artísticas ditas da “boa pintura” foram desprezadas; assim, logo que surgiu, o impressionismo foi fortemente atacado pelos críticos e pintores representantes da “boa pintura das academias”, que assim os denominaram pejorativamente:

Era essa falta de acabamento, essa abordagem aparentemente descuidada, que amiúde enfurecia os críticos. [...] os paisagistas mais jovens [...] ainda experimentavam dificuldades para conseguir que suas telas não-ortodoxas fossem aceitas no *Salon*. (GOMBRICH, 1995, p. 519)

Todo o esquema instituído pelas academias de construção das formas, de utilização de cores e sua significação foi modificado pelos impressionistas pela necessidade de distinguir e representar uma nova maneira de enxergar o mundo. Como explica Merleau-Ponty (2004 b, p. 126):

[...] O impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na

atmosfera em que a percepção instantânea no-los oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e o ar. [...]

O impressionismo renunciou à linha, como coisa que contém a forma de um objeto ou como coisa que estrutura a representação absoluta dos objetos em uma pintura, e à mistura de cores unicamente na paleta. Nas pinturas impressionistas<sup>9</sup>, as formas dos objetos eram representadas como irregulares, imperfeitas e incompletas para que se misturassem à atmosfera ao redor deles; as cores e suas complementares eram justapostas na própria tela (e não misturadas antes), isto é, são colocadas bem próximas umas das outras como se fossem pontos de cores que formam novas cores por um processo natural de fusão que o olho realiza quando as vê justapostas na tela. A cor final não está contida na tela, mas acontece na situação entre a tela e o observador no momento em que ele a vê; essa cor final demonstra a participação ativa do observador na construção das cores do motivo que foi pintado na tela, algo que Cézanne considerava bastante importante.

Cézanne que havia pintado no estilo impressionista acabou se distanciando dele, pela maneira de pintar, mas sem se distanciar da natureza, que para ele é a obra perfeita, pois enxergava nas coisas expressões que iam além do que esse estilo impressionista poderia exprimir, isto é, a pintura impressionista acaba por furtar aos objetos sua coesão de formas, pois estas parecem dissipar-se em meio à atmosfera e confundir-se com o que está ao redor;

[...] a pintura da atmosfera e a divisão dos tons sufocavam ao mesmo tempo o objeto e faziam desaparecer seu peso próprio. A composição da paleta de Cézanne faz supor que ele busca um outro objetivo; [...] Cézanne quer representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 126)

Esse fato tornou a maneira impressionista de pintar limitada para a expressão que Cézanne desejava atingir na pintura; ele precisaria desenvolver idéias e experiências na pintura que fugissem de experiências pictóricas já testadas e conhecidas, portanto, não poderia se valer de recursos racionais, como a perspectiva, nem de recursos já sabidos e certos, como por exemplo os utilizados pelo impressionistas.

---

<sup>9</sup> Ver Figuras 5, 6 e 7 (anexo), exemplos de pinturas do impressionismo.

[...] Cézanne busca sempre escapar às alternativas prontas que lhe propõe – a dos sentidos ou a da inteligência, do pintor que vê ou do pintor que pensa, da natureza ou da composição, do primitivismo ou da tradição. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 128)

## 4.2 CÉZANNE E A PERCEPÇÃO ORIGINÁRIA

Cézanne buscou restabelecer as estruturas dos objetos, deixadas de lado pelo impressionismo, para recuperar-lhes a identidade natural. Para realizar tal objetivo em sua pintura, lançando mão de “ferramentas” que não o levassem a nenhum dos extremos do clássico e do impressionismo, eliminou os contornos determinados e precisos nos objetos que pintava, aplicando suas pinceladas de modo a fazer misturas graduadas, uma série de matizes de intensidades variantes que acompanhavam a forma dos objetos e a luz recebida por eles, dando prioridade à cor sobre o desenho, isto é, as cores preferencialmente é que fazem a estrutura do desenho e não mais as linhas e contornos sobre a tela; ele desenha com as cores à medida que pinta, assim os objetos pintados não se tornam aprisionados e submissos a uma estrutura de desenho determinista e tampouco suas formas se tornam voláteis dissipando-se na atmosfera ao redor.

Sua pintura seria um paradoxo: 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. [...] ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 127)

Essa afirmação propõe a idéia de que Cézanne encontrou dificuldades de representação pelo caminho que estava percorrendo, pois negava métodos e idéias artísticas e intelectuais de representação bastante conhecidos na pintura, e tentou por todos os meios se libertar de imposições feitas por interpretações intelectuais sobre a natureza e os sentidos/sensações para representar por meio de sua pintura uma nova percepção, nomeada por Merleau-Ponty como *percepção originária*, a qual pode ser entendida como o reconhecimento do “movimento pelo qual me empresto ao espetáculo, me junto a ele em um tipo de reconhecimento cego que

precede a definição e a elaboração intelectual do sentido” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 252), isto é, o sujeito deixa de ser apenas observador desencarnado que contempla o espetáculo (a natureza) e que está totalmente separado dele e é totalmente imparcial em relação à ele e, então, deixa-se envolver por ele, tornando-se parte dele, antes de qualquer elaboração intelectual ou racionalização que possa ter a respeito. Cézanne se vê dentro do espetáculo da natureza e assim “A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência.”(MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 133), por isso a arte não pode ser vista como simples imitação ou cópia da natureza ou realidade, pois a realidade da pintura não é ser a cópia ou a tentativa de copiar determinada paisagem de determinado lugar, uma “ilusão de realidade”, “uma operação de expressão” (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 133), assim, quem vê uma paisagem com olhar cotidiano ou racional, não verá o espetáculo expressivo que parte dela.

Pode-se entender, por meio do discurso de Merleau-Ponty, que é necessário vencer a tradição que acomoda a maneira de olhar e perceber o mundo. O ser humano tem possibilidade de perceber e interagir com o mundo de diversos modos, sendo que um deles corresponde ao de perceber o mundo através da percepção cotidiana, isto é, aquela com a qual se percebe as coisas/objetos na experiência do dia-a-dia. De acordo com Alberto Tassinari, “O cotidiano se move no mundo da cultura já conquistada, no mundo do já sabido e adquirido” (TASSINARI, 2004 (b), p. 147), isto é, o ser humano vive e experiencia um mundo com o qual, em grande parte, está acostumado e já conhece de antemão.

Na visão cotidiana compartilhada pelos seres humanos sabe-se, por exemplo, que a água apaga o fogo, ou a água tem a faculdade potencial de apagar o fogo; isto apenas para ilustrar que um saber comum, já dominado, de que algo tem ou pode ter uma determinada função, é utilizado pelas pessoas em caso de necessidade. Em outro aspecto, a percepção cotidiana, direciona a mente para o que é esperado, previsível: sabe-se que a água apaga o fogo, isso não é nenhuma novidade; essa percepção tem seus limites e não se dá conta de outros aspectos da água, aspectos não tão evidentes: “[...] efetivamente, a essência da água, por exemplo, assim como a de todos os elementos, encontra-se menos em suas propriedades observáveis do que naquilo que nos dizem.” (MERLEAU-PONTY, 2004 a, p. 25)

Para reafirmar tal idéia e demonstrar mais aspectos da água que passam despercebidos pela percepção cotidiana, percebe-se o que afirma Ponge:

Ela é branca e brilhante, informe e fresca, passiva e obstinada em seu único vício: o peso; dispõe de meios excepcionais para satisfazer esse vício: contornando, penetrando, erodindo, filtrando. Dentro dela mesma esse vício também age: ela desmorona incessantemente, renuncia a cada instante a qualquer forma, só tende a humilhar-se, esparrama-se de bruços no chão, quase cadáver como os monges de algumas ordens [...] Poderíamos quase dizer que a água é louca devido a essa necessidade histórica de só obedecer ao seu peso, que a possui como uma idéia fixa [...]. (PONGE, 1942, *apud* MERLEAU-PONTY, 2004 a, p. 25)<sup>10</sup>

Desse ponto de vista, decididamente, a percepção cotidiana não vê a natureza de ser da água, mas a maneira com que a água lhe parece ser de imediato e para um propósito definido. Tanto a percepção cotidiana como a percepção racionalista/científica de ver e lidar com o mundo, consideram as relações do ser humano com o mundo como “[...] as de um puro sujeito desencarnado com um objeto longínquo [...]” (MERLEAU-PONTY, 2004 a, p. 16), isto é, a de um sujeito que contempla as coisas estando distanciado delas, sem se dar conta de que o ser humano habita esse mundo e seu espaço e suas relações com o mundo são “[...] as de um habitante do espaço com seu meio familiar.” (MERLEAU-PONTY, 2004 a, p. 16).

Estando o ser humano profundamente inserido no mundo, isto é, não sendo um ser distanciado das coisas que vê de um ponto fixo, seu campo de percepção não possui clareza absoluta, sendo que a consciência de um aspecto presume que há inconsciência de outros: há sempre um ponto cego, que pode passar a ser percebido; porém quando a consciência perceptiva é transferida para esse ponto cego ele deixa de ser cego e outros pontos, antes percebidos, tornam-se cegos. Assim, entende-se que não existe uma percepção da totalidade dos objetos através de uma percepção minuciosa e plena de cada uma de suas partes, como almejava a ciência racionalista, pois ela procura retalhar e fracionar as coisas sem enxergar o todo.

O processo artístico da pintura de Cézanne é um estudo de aparências e do que as coisas “dizem”, tomando a natureza como ponto primordial, isto é, o pintor se

<sup>10</sup> PONGE, F. *Le Parti pris des choses*. Paris: Gallimard, 1942; reed. col. “Poésie”.

curva à natureza e liberta-se de sua consciência de indivíduo desencarnado e percebe a consciência da natureza em si próprio; esse fato é enfatizado por Merleau-Ponty quando afirma que Cézanne disse que “A paisagem, [...] pensa-se em mim e eu sou sua consciência” (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 133) e “Ele [Cézanne] ‘germinava’ com a paisagem” (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 132). Assim, Cézanne continuou sua busca pela expressão da natureza procurando perceber o que as coisas “dizem”, isto é, ver o mundo pelo ponto de vista da natureza, o que difere de pôr em ação uma percepção apenas pelo ponto de vista científico, pelo simples fato de que o olho não vê a perspectiva geométrica quando se depara com um objeto, tampouco vê esse objeto composto por linhas e contornos propriamente ditos, mas por superfícies. A perspectiva geométrica, então, é fruto de uma visão racionalista e está longe de ser uma visão completa de percepção visível dos objetos, pois representa apenas um dos aspectos dos objetos: o aspecto geométrico; em contrapartida,

A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica [...] Dizer que um círculo visto obliquamente é visto como uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema daquilo que veríamos se fôssemos aparelhos fotográficos: vemos, na realidade, uma forma que oscila em torno da elipse sem *ser* uma elipse. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 129)

Por essa afirmação percebe-se que aquilo que o ser humano vivencia com o olhar de maneira alguma é um esquema; o esquema existe como algo que foi descoberto como ferramenta que possibilita um meio de representação, porém que alimenta um único tipo de percepção. Assim, Merleau-Ponty (2004 b, p. 130) continua, afirmando que: “[...] o contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria.”, e essa afirmação constata que o desenho ou pintura que se prende a um método racionalista passa a ser a representação muito simplificada e restrita aos traços básicos dos objetos, mostrando “sem sombra de dúvida” que tal desenho é o desenho de uma cadeira. Disso percebe-se que o método científico e racionalista trabalha em busca de uma certeza incontestável: representar a verdade única e acabada, por meio de um método que dê conta de determinar e dominar o conhecimento das características, propriedades, e partes componentes das coisas. Porém, esse método, com

características próprias do pensamento científico, é apenas uma das maneiras pelas quais se pode perceber o mundo, porém não a única; e, mesmo sendo apenas uma percepção parcial, tem pretendido ser a percepção absoluta do todo.

Segundo Merleau-Ponty, para representar cada vez de maneira mais completa a expressão do mundo, Cézanne gostaria de unir a natureza e a arte, através da pintura, porque não as via como diferentes; assim como as difundidas dicotomias do método racional como, por exemplo, natureza e arte, alma e corpo, sensibilidade e inteligência, indivíduo e natureza, cor e desenho, entre várias outras, são, como afirma Merleau-Ponty, noções dadas inseparáveis pela experiência primordial – a ciência e o pensamento racionalista é que as separam e as classificam como diferentes. Cézanne, quando se propunha a pintar um “motivo” (cena ou paisagem ou objetos ou pessoas), buscava “mergulhar” na expressão de tal motivo e abraçava-a, tentando apreendê-la “em sua totalidade e em sua plenitude absoluta” (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 132), e, ao mesmo tempo que tinha como importantes o estudo geométrico dos planos e formas, das estruturas geológicas de paisagens, procurava manter fidelidade aos fenômenos que se encontravam diante dele. Sua busca é unir sentidos e inteligência para representar na pintura “a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 128), sendo esta a perspectiva vivida pelo ser humano.

Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p.128)

Sua afirmação leva a perceber mais claramente a condição de Cézanne, que é a de não repetir, na pintura, a separação entre a sensibilidade e o entendimento a exemplo do pensamento racionalista e científico, pois ele vê todas as qualidades e características inerentes às coisas como a origem dessas coisas, isto é, elas são as coisas, são sua expressão. Por exemplo, Cézanne não via um verde separado de uma paisagem, ou uma paisagem sem cor, mas também não via uma vista da

natureza como uma coisa composta de paisagem junto com a cor verde. Como não enxergava as coisas como sendo formadas por pedacinhos, aboliu de sua pintura as linhas e contornos definidos para não pintar fragmentos que juntos designassem uma paisagem ou mesmo um objeto, e sim expressar a vibração que saía da natureza, sua expressão se manifestando, aparecendo: “Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem...” (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 128). Ele via o espetáculo da natureza sendo mais do que a soma de suas propriedades visíveis, deixando que a paisagem aparecesse e se exprimisse.

Como a natureza não é algo estático, Cézanne queria também expressar esse movimento pelo qual a natureza se faz e se transforma, sua ordem própria e espontânea, ordem essa que é diferente da ordem humana e racional, as quais, porém, ele entende como tendo saído da natureza. Assim, quer expor em seus quadros esse confronto da ordem natural com a ordem humana que, por mais difícil que possa ser a tarefa de expressá-lo, evidenciaria a falácia do absolutismo por trás do pensamento racionalista e ao mesmo tempo a soberania da natureza que o homem tem tentado de todos os modos sufocar e esmagar. Com isso entende-se que, através da pintura, um pintor traz para a percepção e compreensão o que está escondido, assim como Cézanne o fez desde que se lançou no intuito de expressar em suas obras a *percepção originária*, o mundo primordial que foi ocultado pela visão de mundo que o homem absorveu do pensamento racionalista, científico e prático.

Durante todo o seu percurso artístico, Cézanne observa a natureza, pinta, faz suas reflexões, e desenvolve considerações e observações ao pintar, até que chega ao ponto de querer demonstrar pela pintura o modo como os olhos vêem as coisas enquanto deslizam o olhar sobre as mesmas e com isso quer demonstrar que os movimentos e momentos não estão separados e isolados uns dos outros. Dessa maneira, Cézanne faz ver que a deformação faz parte do mundo e que o mundo se organiza e se transforma por si mesmo, independente da existência de um sujeito com consciência racional. Essas deformações do mundo, ele transporta-as para as telas e os desavisados pensam que elas são erros grotescos de perspectiva; porém essas deformações são a maneira pela qual ele expressa o que apreende e imobiliza, enquanto seus olhos percorrem as coisas: movimentos de superfícies.

Então essas deformações não devem ser entendidas ou percebidas como coisas identificáveis ou erros, mas que

[...] pelo arranjo de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando ele é olhado globalmente, e contribuam apenas, como o fazem 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. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 129)

Disso percebe-se que, Cézanne não pinta para que vejamos os detalhes da pintura como sendo mais importantes do que o conjunto, ou que os detalhes sejam as formas que, aglomeradas, constroem o conjunto, mas para que vejamos o conjunto como a expressão da natureza – a natureza é expressão independente, pura e original. Assim, a consideração a ser feita é a de que cabe ao ser humano buscar os meios para desanuviar a sua percepção e dar-se a oportunidade de experimentar e deleitar-se com uma percepção original do mundo. Porém, afirma Tassinari (2004 b, p. 147), “[...], é mais fácil dizer o que não é uma percepção originária do que aquilo que ela é.”. E adiante explica que

[...] uma percepção originária olha as coisas como que pela primeira vez. Ela é Cézanne aos cinquenta anos olhando sua paisagem natal como se fosse a de sua infância e de sua primeira juventude. Como se olhá-la não trouxesse mais, nem menos, do que o maravilhamento que um dia se manifestou e que ainda se manifestaria para o adulto disposto a olhá-la de novo e nova. (TASSINARI, 2004 b, p. 147-148.)

Merleau-Ponty, explica que a percepção originária é a expressão da natureza como chega a nós, antes de utilizarmos o raciocínio para “entendê-la”, decompô-la e dominá-la como coisa composta de pequenas partes. Assim, a uma cor isolada não se pode aplicar um grau maior de importância do que a um desenho de um elemento isolado. O mesmo ocorre com o inverso, até porque não há um elemento isolado, pois a existência está presente ao seu redor e o permeia, como explica Merleau-Ponty:

“O desenho e a cor não são mais distintos; à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho...”

Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude." (2004 b, p. 130)

Dessa maneira, não se pode ver cor e desenho como coisas separadas porque um só se mostra plenamente quando o outro está presente e quanto maior a riqueza de um mais pleno o outro estará: a cor se expressa com o desenho e o desenho atinge sua plenitude com a cor. Do mesmo modo que cor e desenho não são mais vistos como distintos, para Cézanne, não há mais distinção entre a faculdade do tato e da visão, pois isso seria novamente tomar o caminho racional e científico de retalhar a percepção, deixando de ver o todo, o primordial;

Cézanne não busca *sugerir* pela cor as sensações táteis que dariam a forma e a profundidade. Na percepção primordial, as distinções do tato e da visão são desconhecidas. É a ciência do corpo humano que nos ensina, posteriormente, a distinguir nossos sentidos. A coisa vivida não é reconhecida ou constituída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como o centro de onde estes se irradiam [...] Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga esse Todo indivisível; caso contrário, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará na unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para todos nós, a definição do real. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 130)

A pintura como alusão às coisas é uma pintura que representa as coisas a partir de uma percepção cotidiana ou científica, isto é, pretende dominar a forma através do desenho e é o equivalente a dizer em palavras, por exemplo, que o ser humano é formado por órgãos internos vitais e membros articulados, cada um com funções específicas. Essa descrição não demonstra os sentimentos e pensamentos que podem perpassar seu cérebro, por exemplo, por isso não pode pretender ser uma representação da realidade de ser humano.

O Todo indivisível, citado por Merleau-Ponty, é a realidade e ela não oferece a nós o pronto, o acabado, pois o acabado seria a paralisia do que vemos, do momento presente. Esse inacabado, essas falhas e deformações da realidade é que Cézanne revela em suas obras, mas sem torná-los coisas.

Sua pintura [de Cézanne] não nega a ciência e não nega a tradição. [...] O que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria, as leis da decomposição das cores ou um outro conhecimento qualquer. Para todos os gestos que aos poucos fazem um

quadro, há um único motivo, é a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta que justamente Cézanne chamava de 'motivo'. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 132)

Tal afirmação se refere justamente a esse Todo indivisível que, embora suas partes, isto é, o conhecimento de perspectiva, decomposição das cores, as linhas de contorno etc., não sejam negadas pela pintura de Cézanne, ele não subjugava o fazer de sua pintura a elas. No caso de contornos, por exemplo, Cézanne sabe que um contorno marca, delimita um objeto na tela, mas nem por isso quer torná-lo coisa que tenha maior importância que o 'motivo', que é o que verdadeiramente estimula o pintor a realizar sua obra; ainda mais, tornar o contorno uma coisa acaba por encobrir a representação de aspectos do objeto, que são inerentes a ele, e que devem ser considerados.

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, 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. O olhar remetido de um a outro percebe um contorno que nasce entre todos eles, como acontece na percepção. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 130)

Então Cézanne não pinta um contorno delimitado, mas um contorno que não sai concretamente dos golpes de seu pincel, mas que nasce em meio aos vários que ele, com efeito, pinta na tela, pois da mesma maneira que as linhas e contornos não são manifestos em si nos objetos visíveis, eles ainda assim existem e podem ser percebidos para além de um simples olhar. Desse modo pode-se entender que o pintor e a pintura lidam com condições de visibilidade, isto é:

O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência [...] O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais 'humanos' dos homens o espetáculo de que fazem parte sem vê-lo. (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 133-134)

Como o ser humano vive em um mundo já “claro” do cotidiano e das coisas determinadas e já conhecidas, Merleau-Ponty coloca que a expressão da natureza, que o pintor representa em sua obra, não é uma expressão que se dá de maneira “clara” na linguagem conhecida. Desse modo a expressão da arte não pode ser entendida como a “tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros.” (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 134), assim como a expressão ou a essência da natureza “encontra-se menos em suas propriedades observáveis do que naquilo que nos dizem” (MERLEAU-PONTY, 2004 a, p. 25). Por isso é que Merleau-Ponty afirma que é infinita a tarefa de expressar, através da pintura, o que existe, porque perceber o que as coisas realmente dizem é coisa que está além do hábito, da regra e da determinação.

### 4.3 LINGUAGEM PRODUTORA DE SIGNIFICADO

Mesmo tendo clara a idéia de a *perspectiva vivida* ser inerente ao ser humano e dada naturalmente, Merleau-Ponty afirma que o fato de a *perspectiva vivida* estar além de práticas e conceitos rotineiros implica que o ser humano tem como hábito uma percepção que lhe furta a percepção de si mesmo e do mundo como significação e expressão de idéias e de energia autônoma, isto é, que existem sem que haja necessidade de um observador que as veja e decrete que elas existem. Buscar perceber a *perspectiva vivida* para expressar o mundo primordial, tanto para Merleau-Ponty como para Cézanne, não é buscar algo pronto, claro e estático, ao contrário, é ter consciência de um processo de transformação contínua do mundo, e da ordem nascente de tudo o que faz parte dele. Assim, ambas, a filosofia de Merleau-Ponty e a pintura de Cézanne, buscando perceber a *perspectiva vivida*, empenham-se em expressar sentidos/significações que nascem na “execução”, isto é, a concepção de uma idéia nasce durante sua execução: a significação da filosofia de Merleau-Ponty é gerada na sua operação de fala/escrita; a da arte de Cézanne, na sua operação de pintar. Para entender melhor a significação filosófica, traduzida por Merleau-Ponty, na arte de Cézanne, faz-se necessário o esclarecimento do conceito de significação, para o qual Merleau-Ponty faz um paralelo entre fala, pensamento e arte.

Primeiramente, para explicar a maneira pela qual a fenomenologia entende fala e pensamento, Merleau-Ponty mostra que as clássicas visões idealista e empirista, da filosofia e da ciência, com algumas diferenças limitadas aos seus métodos particulares, entendem de maneira geral a fala e a linguagem como vinculados por dependência ao pensamento, isto é, ao pensamento antecipadamente constituído segue-se a fala como forma externa de representar esse pensamento. Disso considera-se que, para ambas as visões citadas, a palavra está privada de significação, por ser utilizada como uma mera representação externa do pensamento.

Para exemplificar: o discurso científico utiliza a palavra como coisa que representa exteriormente o pensamento tomado do ponto de vista científico, ou seja, a palavra precisa representar fielmente o caminho seguido pelo cientista. A palavra, utilizada e pensada dessa maneira unilateral, fica privada da possibilidade de expressar-se como criativa e produtora de novas significações. Ou seja, o cientista, obrigado a utilizar a palavra/fala apenas como cópia de seus procedimentos, torna-se cada vez menos capaz de perceber a expressão no acontecimento, no mundo e em si mesmo, pois seu objetivo é o de manejar e dominar experiências e seus resultados; por exemplo, uma hipótese é sugerida para ser confirmada ou refutada, num universo de experiências de objetivos científicos, trazendo conseqüências imediatas para direcionar o caminho que o cientista deve seguir a partir de então.

Porém, há outros modos de o ser humano se relacionar com a palavra, o pensamento, que é o de libertá-los para que expressem seus novos sentidos continuamente nascentes. Merleau-Ponty quer ultrapassar o intelectualismo e o empirismo e restabelecer o sentido à palavra, porque não percebe a linguagem como sendo simplesmente um sistema de códigos, mas como sendo uma experiência do sujeito. Por isso afirma que não há sentido sem fala, sem palavra, nem mesmo há pensamento sem fala e explica que “[...] temos a ilusão de já possuímos em nós, com o sentido comum das palavras, o que é preciso para compreender qualquer texto, [...]” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 244) e que um amontoado de palavras não bastam para formar o sentido de um texto, assim como “as cores da paleta ou os sons brutos dos instrumentos, tais como a percepção natural os oferece a nós, não bastam para formar o sentido musical da música, o sentido pictórico de uma pintura.” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 244).

Constata-se, então, que não se pode ler um texto filosófico da mesma maneira que lemos um manual de instruções qualquer, pois em ambos os casos utiliza-se a palavra, porém em cada caso lança-se mão de um sentido diferente (cada texto contém em si um sentido diferente de expressão). Por isso é que Merleau-Ponty aponta que não há um pensamento puro e isolado da fala e da linguagem.

Para Merleau-Ponty o pensamento só se consuma articulado à linguagem, seja falada ou escrita. Poder-se-ia dizer que qualquer pessoa pensa para depois falar, porém, em contraste a isso, ele enfatiza que o ato de pensar é uma experiência e quando pensamos em silêncio, o pensamento se dá por uma *fala interior*. Assim, pensamento e linguagem se ativam simultaneamente – pensamento buscando existência (consumação) e linguagem buscando sentido – para a produção de uma nova significação.

A linguagem humana expressa significados dos mais diversos e não está completamente definida desde sempre, mas é um organismo vivo, isto é, tem inúmeras expressões implícitas, tanto de contexto, como de entonação, até mesmo da expressão corporal de quem fala. Para que haja entendimento do significado das palavras que são ditas, é necessário saber qual seu contexto, a entonação utilizada por quem as pronuncia, e quais expressões corporais (face, corpo) são colocadas em ação, até mesmo um grau de empatia (*interesse afetivo e vital*) de quem as escuta é necessário para que seja entendido o verdadeiro sentido do que se deseja dizer, pois uma barreira invisível, porém de peso, pode ser criada devido a desinteresse ou falta de empatia, impedindo que se expresse o significado existente em minha fala. Eis porque Ponty afirma que a significação está na linguagem.

A *fala falada*<sup>11</sup> requer apenas um conhecimento direto e primário já habituado pelo cotidiano, não requer esforço para desfraldar significados desconhecidos; já a *fala falante* tem assumidamente o caráter do sentido implícito, desconhecido do habitual e que requer esforço para que possa ser entendido, mas que por outro lado, não pode ser conhecido e dominado completamente, e sempre deixará algum elemento oculto, impreciso.

---

<sup>11</sup> *Fala falada* – designa a fala cotidiana – e *fala falante* – designa a fala criadora de novos significados – são expressões cunhadas por Merleau-Ponty.

Para que as novas significações tanto na arte como na filosofia sejam expressas, precisam estar desvinculados de esquemas instituídos e prontos, pois nascem de uma razão não expressa pelo ato de pensar, isto é, uma razão das origens, que transcende o ato de pensar por existir antes dele. Merleau-Ponty reitera que “[...] a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros” (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 134) e “O sentido daquilo que o artista vai dizer *não* está em parte alguma [...]” (MERLEAU-PONTY, 2004 b, p. 135). Disso entende-se que o verdadeiro sentido da expressão não está na vida formulada, mas além do cotidiano; a *expressão falante* (produtora de significação nova) é construída e revelada na execução do artista, e se transforma com a experiência do olhar de quem vê a obra.

Diferentemente da pintura clássica, que mostra a linearidade exata, e da impressionista, que desfaz a integralidade constituinte das coisas, a pintura de Cézanne<sup>12</sup> se realiza pela percepção da expressão do ser humano e da natureza e não pelo entendimento racional de estruturas inertes; da mesma maneira se realiza o discurso filosófico de Merleau-Ponty, mesmo tendo outra natureza (a filosófica).

---

<sup>12</sup> Ver Figuras 8 a 15 (anexo), pinturas de Cézanne.

## 5 CONSIDERAÇÕES

O fundamento da fenomenologia de Merleau-Ponty se concentra num conceito que é diferente do que coloca a filosofia iluminista de que a consciência é a formadora do mundo. O conceito trazido por Merleau-Ponty é o de que o mundo como expressão já existe e tem sentido em si mesmo, independente da consciência que o ser humano tem a respeito dele – juízo norteador da filosofia merleau-pontiana que pretende ultrapassar a dicotomia clássica da certeza e linearidade da significação única entre sujeito e objeto. Desfazendo-se, por meio desse juízo norteador, a tradicional relação sujeito-objeto, desfaz-se também a tradicional relação pintor-paisagem (ou pintor-“motivo a ser pintado”). Traçando um paralelo entre a fenomenologia e a pintura, Merleau-Ponty explica como a pintura de Cézanne, desviando-se do esquematismo clássico e indo em busca de uma nova experiência de percepção, fez emergir uma nova percepção sobre o mundo e a natureza, diferente daquele que havia se tornado regra e hábito no universo da pintura e dos pintores, como também reafirma filosoficamente o fundamento da fenomenologia, isto é, ele explica por meio da experiência da pintura de Cézanne o que propõe filosoficamente.

Merleau-Ponty analisa a pintura de Cézanne em contraposição à pintura clássica e à impressionista, pois Cézanne era dirigido artisticamente por outra lógica que não era usual no meio artístico; a lógica usual era a da razão como norteadora para o estado de coisas vividas pela sociedade em todas as suas instâncias; ele tinha objetivos e preocupações artísticas diferentes que o forçavam a caminhar contra a percepção e a maneira de representação da pintura que estavam cristalizadas, por isso ele pensava ser assaltado por perturbações mentais.

Cézanne entrega-se a um exercício que havia sido reprimido, em sua época, pelas academias de arte: o exercício da expressão liberta e da visão da natureza de maneira espontânea. Ele busca caminhos para chegar à percepção originária para demonstrar por meio da pintura a expressão espontânea da natureza e do mundo. O sentido da pintura de Cézanne foi o de soltar-se das amarras de conceitos, circunstâncias e provas concretas e pisar em um terreno pouco ou nada explorado.

Merleau-Ponty une a busca da pintura de Cézanne à busca da fenomenologia: flexibilizar e sensibilizar a percepção e visão enrijecida do ser humano, e do artista, em relação à expressão do mundo, para que assim o artista possa trazê-la para a tela.

Inversamente à filosofia iluminista que buscava uma análise imparcial, objetiva e exata do mundo e seus constituintes, a proposta filosófica de Merleau-Ponty, por meio de exercício de recuo da atitude de conhecimento esquemática, linear e idealista para uma de percepção das incertezas da existência temporal, busca uma experiência perceptiva da operação expressiva do mundo que não se limite a traduzir a significação da natureza, mas que realize uma nova significação.

Para Merleau-Ponty, a pintura de Cézanne entra em contato direto com os conceitos da fenomenologia pelo fato de que a realização do ato de pintar não existe *a priori*, nem *a posteriori*, mas em *momentum* por envolver percepções, experiências e descobertas individuais de Cézanne quando se deparava durante horas, mesmo antes de tocar o pincel na tela, com a expressão da paisagem que se propunha a representar; vai em busca de ser essa operação expressiva que realiza significação, porque não é a imitação da natureza através de esquemas científicos, mas junta-se à expressão da natureza quando o pintor realiza o ato de pintar.

Filosoficamente, Merleau-Ponty faz cair a base *a priori* sobre a qual havia se construído a filosofia iluminista, pois ela se tornou um elemento imobilizador para um pensamento que busca experienciar a interação existente que relaciona e une o ser humano e o mundo, fazendo com que um se torne parte do outro. Tantos são os elementos e processos indecifráveis em palavras dessa relação, mas que são perfeitamente sentidos, percebidos e podem ser transpostos de outras maneiras; o exemplo mais primoroso para Merleau-Ponty é a experiência da arte de Cézanne, que à sua maneira artística também descola-se de uma base imobilizadora: a arte acadêmica.

Outro aspecto da pintura de Cézanne, que vai ao encontro da proposta de Merleau-Ponty é o descentramento, isto é, o pintor não enquadra os objetos e analisa parte por parte para depois pintar; o que interessa para ele é representar a expressão do todo e não de cada parte isoladamente. De qualquer maneira, dá-se a devida importância à existência de cada uma das partes, porém não isoladamente, pois sem elas não haveria um todo expressivo; um exemplo disso é a temporalidade,

citada por Merleau-Ponty: um indivíduo, desde que esteja com os olhos abertos (não possuindo problemas de visão), ao ver uma cena qualquer, sempre tem o foco visual em algum ponto da cena, porém sem deixar de ver todas as outras coisas que estão ao redor do ponto que focaliza naquele momento, isto é, os outros pontos são vistos, mas é como se ficassem “embaçados” para que aquele ponto focado tenha maior importância e seus detalhes possam ser vistos. Assim que a pessoa muda o foco de atenção do olhar, outro ponto torna-se mais nítido, e os outros “embaçados”, mas a pessoa continua vendo a “cena” como um todo, não há um lapso de tempo em que o olhar deixa de ver o todo para ver apenas um detalhe, uma parte isolada das coisas. Essa temporalidade também acompanha o pintor, quando ele olha a paisagem e procura perceber a expressão que dela emana.

Cézanne não espera que a significação de sua pintura seja expressa em palavras, mas que a pintura se anime para os outros e que essa expressão seja projetada no mundo exterior pelos meios e usos possíveis do corpo no mundo, pois sendo uma expressão ela busca um sentido além do corriqueiro, por isso ela eleva o signo banal ao patamar de novo sentido, nova significação:

A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, [...], 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. [...] aqui a operação expressiva realiza ou efetua a significação e não se limita a traduzi-la. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 248-249)

O propósito de Merleau-Ponty e Cézanne não é o de capturar a expressividade do mundo, mas experienciá-la em sua diversidade e multiplicidade. Cada experiência é diferente das outras, assim como o é cada ser humano, assim entende-se que infinita é a expressão criativa e produtora de significados novos, que nasce do processo de relacionamento mútuo do ser humano com o mundo. Patente se torna a idéia de que esquemas limitam a percepção criativa do artista – no contexto em que se desdobram os discursos de Merleau-Ponty e as experiências de Cézanne – na medida em que padronizam e homogeneizam a percepção encobrendo múltiplas existências – o exemplo colocado por Merleau-Ponty quando explica que Cézanne não fazia um contorno para os objetos, mas vários saíam de

suas pinceladas, traz sua fuga ao padrão esquemático do contorno dos objetos, que encobria a expressão que veio a expor em suas telas.

Merleau-Ponty deseja superar as dicotomias, por meio de explicações filosóficas, assim como Cézanne, por meio da pintura – Merleau-Ponty utiliza a pintura de Cézanne para ilustrar e desenvolver seu pensamento filosófico –, porém, sem negar a ciência e a tradição. Assim, faz enxergar que a ciência e a filosofia da razão tornaram insípido um universo que é, na verdade, rico de expressividade; por isso seu discurso filosófico, que abarca a arte como assunto de importante valor, dá a possibilidade de dirigir o olhar para um caminho diverso daquele que dominou por muito tempo.

A imbricação da fenomenologia com a arte possibilita, entre outras experiências, a participação do espectador na obra, o que anteriormente lhe era negado, pois a obra era acabada. A percepção transcorre no tempo, e com ele se transforma, e não se dá numa realidade *entre* o indivíduo e o mundo; é uma experiência num mundo cujas partes se relacionam por suas essências.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. 10. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

CONTI, Flavio. **Como reconhecer a arte do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DELEUZE, Gilles. **A filosofia crítica de Kant**. Tradução de Geminiano Franco. Lisboa: Edições 70, 1983.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **Conversas - 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004 a.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004 b.

\_\_\_\_\_. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004 b, p. 123-142.

RIBEIRO, Renato Janine. **A etiqueta no Antigo Regime: do sangue à doce vida**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de leitura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004 b, p. 145-161.

WÖLLFLIN, H. **Conceitos Fundamentais na História da Arte**. São Paulo: Vozes, 1990.

## DOCUMENTOS CONSULTADOS

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do Mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

REIS, José Claudio; GUERRA, Andreia; BRAGA, Marco. Ciência e arte: relações improváveis?. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702006000500005&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500005&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 07 set. 2009. doi: 10.1590/S0104-59702006000500005.

DETONI, Adlai Ralph. Sobre a percepção espacial. **Rem: Rev. Esc. Minas**, Ouro Preto, v. 54, n. 1, mar. 2001. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0370-44672001000100014&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0370-44672001000100014&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 07 set. 2009. doi: 10.1590/S0370-44672001000100014.

ESCOUBAS, Eliane. Investigações fenomenológicas sobre a pintura. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2005000200002&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200002&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 07 set. 2009. doi: 10.1590/S0100-512X2005000200002.

FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. **Estud. psicol. (Natal)**, Natal, v. 8, n. 3, dez. 2003. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-294X2003000300011&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2003000300011&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 07 set. 2009. doi: 10.1590/S1413-294X2003000300011.

FURLAN, Reinaldo e ROZESTRATEN, Annie Simões. Arte em Merleau-Ponty. **Nat. hum.** [online]. jun. 2005, vol.7, no.1, p.59-93. Disponível em: <[http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-24302005000200002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302005000200002&lng=pt&nrm=iso)>. ISSN 1517-2430.

## **ANEXO**



Figura 1 – Dürer. *Eva*.

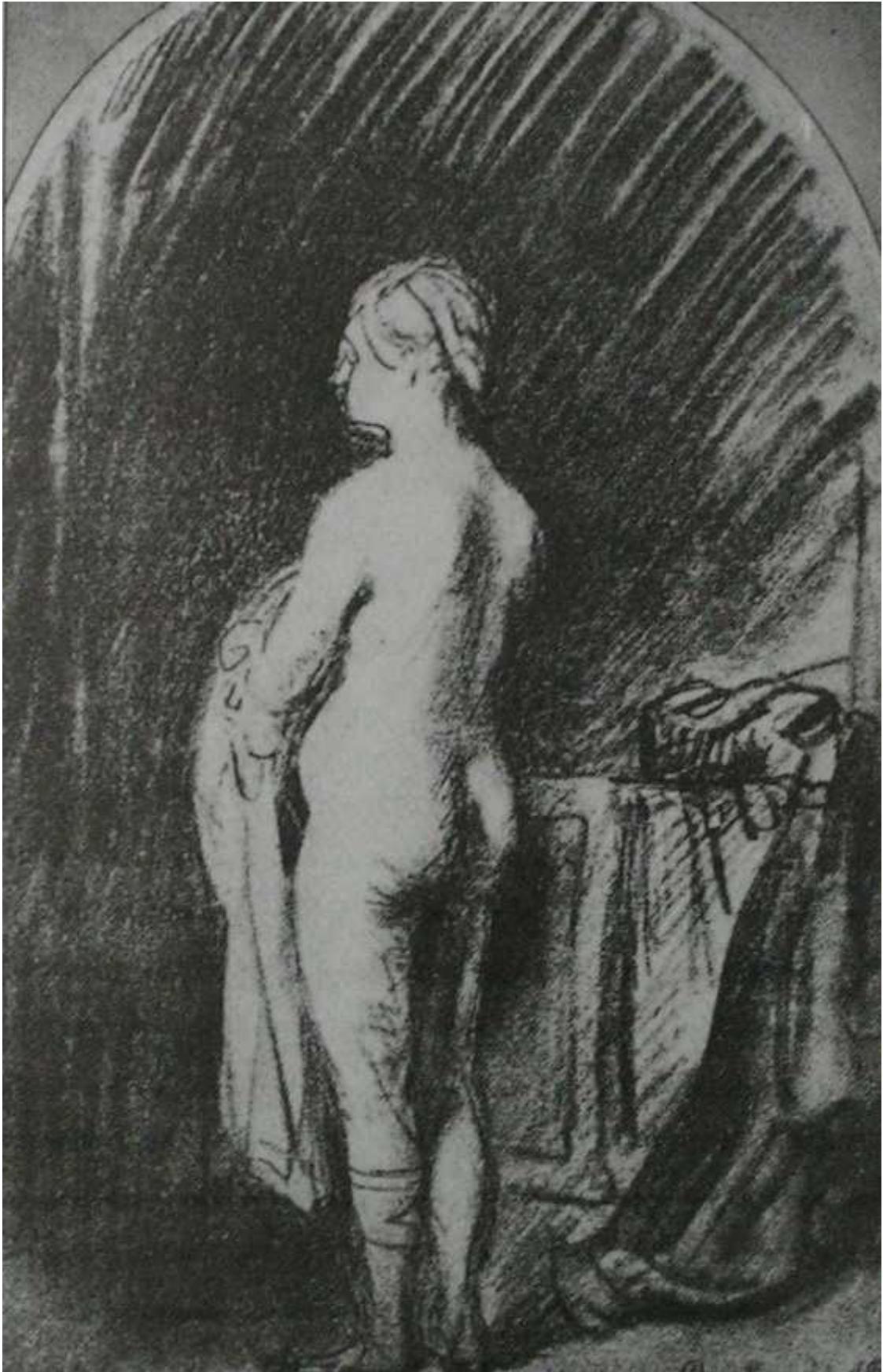


Figura 2 – Rembrandt. *Nu feminino*.



Figura 3 – Jacques-Louis David. *Julgamento dos Horácios*.



Figura 4 – Jean Auguste Dominique Ingres. *Retrato da Princesa de Broglie*.



Figura 5 – Renoir. *O barco a remo.*

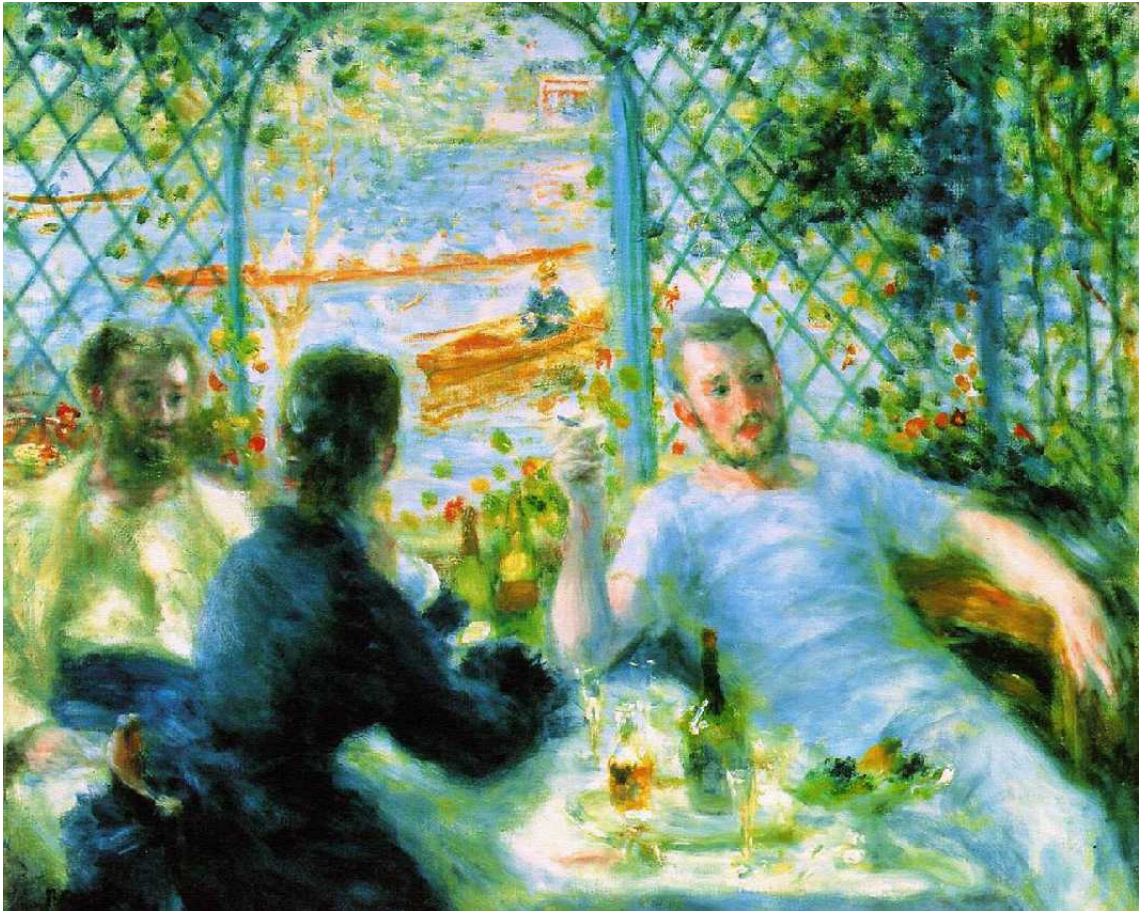


Figura 6 – Renoir. *The Canoeists' Luncheon*.



Figura 7 – Renoir. *Roses and Jasmine in a Delft Vase*

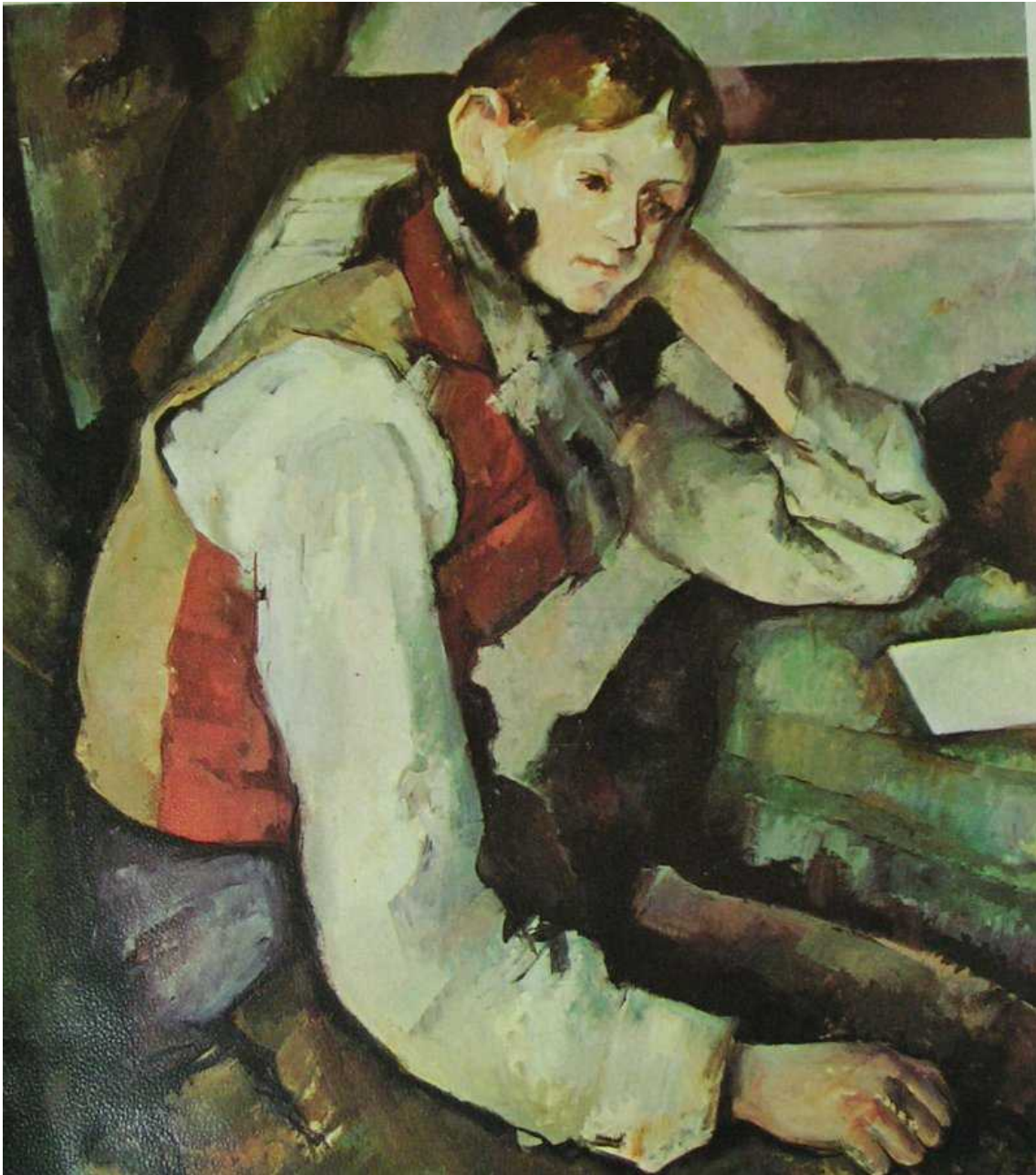


Figura 8 – Paul Cézanne. *O rapaz com colete vermelho.*

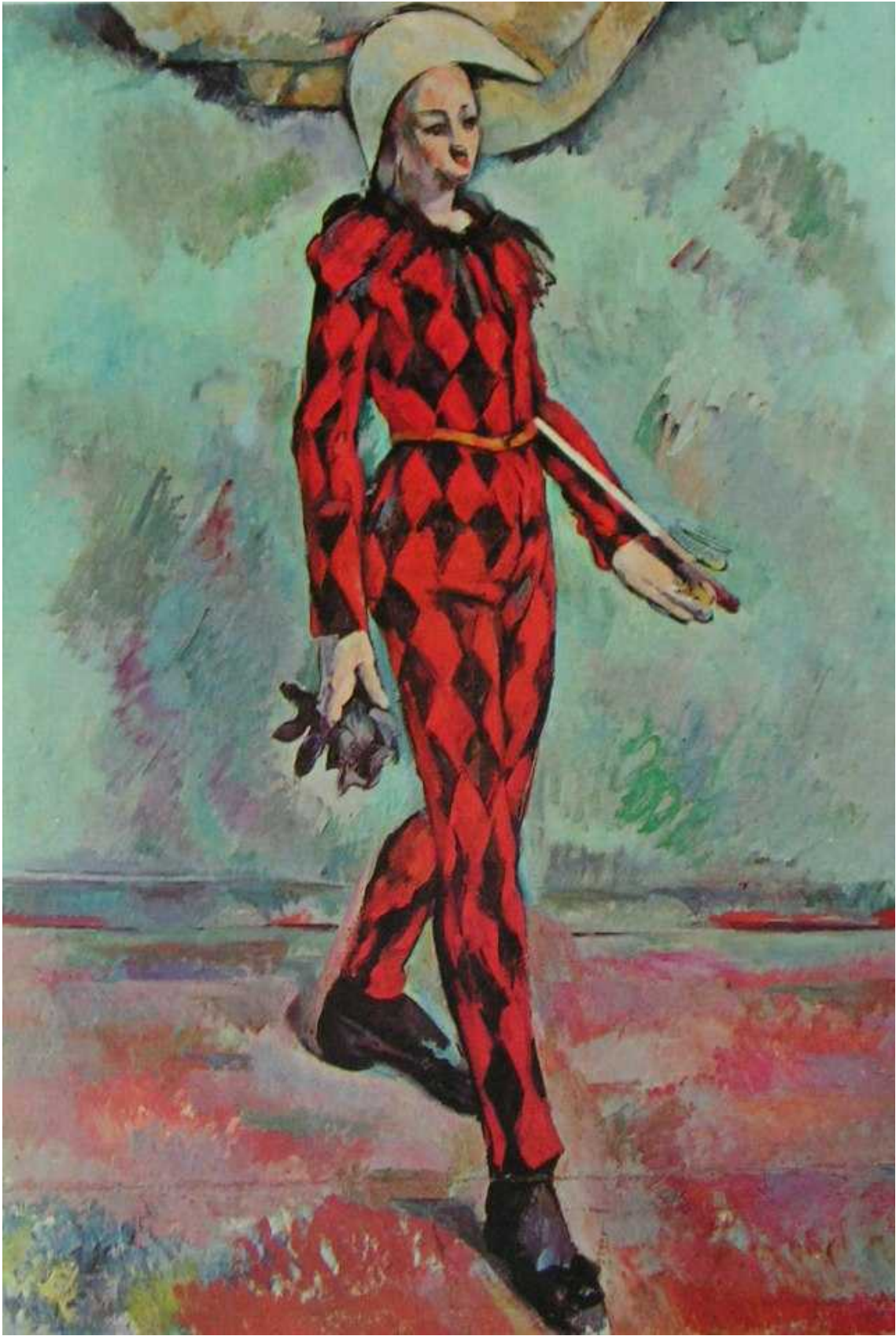


Figura 9 – Paul Cézanne. *Arlequin*. 1888.



Figura 10 – Paul Cézanne. *O Castelo de Médan*. 1879-1882.



Figura 11 – Paul Cézanne. *Bosque e rochedos*. 1892.



Figura 12 – Paul Cézanne. *Madame Cézanne de Vermelho*. 1890.



Figura 13 – Paul Cézanne. *Retrato de Gustave Geffroy*. 1895.

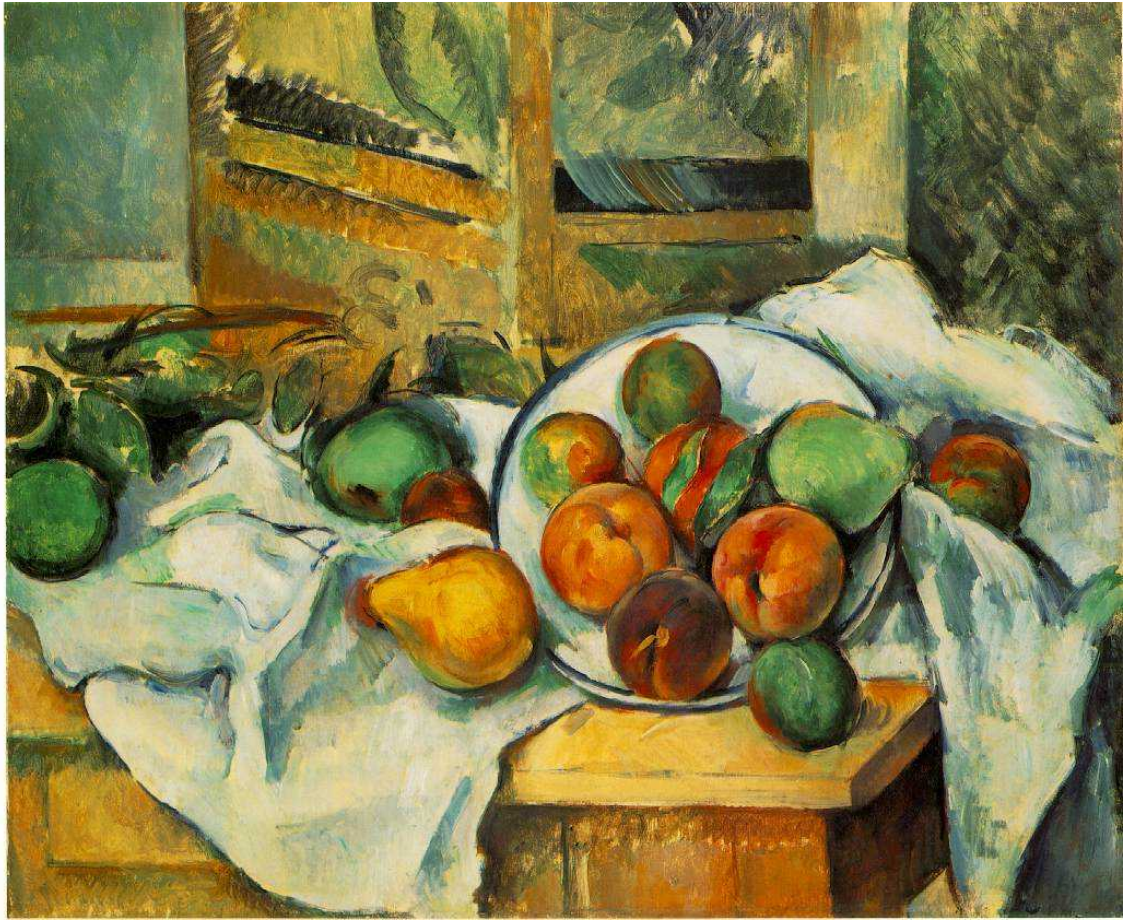


Figura 14 – Paul Cézanne. *Mesa, toalha, e frutas*. 1895-1900.



Figura 15 – Paul Cézanne. *Natureza-morta com maçãs*. 1895-1898.