

---

## MERLEAU-PONTY LEITOR DE CÉZANNE: APRENDENDO A PERCEBER E A EXPRESSAR A NATUREZA PRIMORDIAL

Amauri Carboni Bitencourt\*

### Resumo:

Esta pesquisa tem por objetivo mostrar a relevância das obras e dos estudos do pintor Paul Cézanne na ontologia de Merleau-Ponty. Celebrando o enigma da visibilidade, a pintura cezanniana – mesmo que o próprio pintor tivesse dúvidas quanto ao sucesso de seu trabalho – possibilitou, ao filósofo, investigar o mistério da percepção. Foi criando a partir do mundo em que estava inserido que Cézanne mostrou a Merleau-Ponty a dificuldade que consiste em tentar expressar uma ordem de experiência como a gênese do Ser. Tal como uma pintura – uma percepção do mundo – o Ser não pode ser demonstrado ou expresso absolutamente. Mergulhado na natureza, cujo olhar tentava reproduzir na tela o paradoxo da expressão, o pintor possibilitou ao espectador-pensador uma experiência original do mundo. Este estudo propõe pensar a relação entre arte e filosofia, especialmente investigar o texto *A dúvida de Cézanne*, em que Merleau-Ponty afirma encontrar em Cézanne uma maneira de aprender a perceber e expressar a natureza primordial.

### Palavras-chave:

Paul Cézanne; ontologia; percepção; expressão.

## MERLEAU-PONTY LE LECTEUR DE CÉZANNE: EN APPRENANT À APERCEVOIR ET À EXPRIMER LA NATURE PRIMORDIALE

### Résumé:

*Cette recherche vise à montrer la pertinence des œuvres et des études du peintre Paul Cézanne dans l'ontologie de Merleau-Ponty. En célébrant l'énigme de la visibilité, la peinture cezannienne – même si le peintre lui-même avait des doutes sur le succès de son travail – lui a permis d'enquêter sur le mystère de la perception. C'est en observant le monde qui l'entourait que Cézanne a pu montrer à Merleau-Ponty combien il est difficile d'exprimer l'ordre de l'expérience comme la genèse de l'Être. Tel qu'une peinture – une perception du monde – l'Être ne peut pas être saisi ou exprimé d'une façon absolue. Plongé dans la nature et ayant un regard qui essayait de reproduire sur la toile le paradoxe de l'expression, le peintre a rendu possible à l'expectateur et penseur une expérience originale du monde. Cette étude propose de penser la relation entre l'art et philosophie et spécialement enquêter sur le texte *Le Doute de Cézanne*, dans lequel Merleau-Ponty affirme avoir trouvé chez Cézanne une manière d'apprendre à apercevoir et à exprimer la nature primordiale.*

### Mots-clés:

Paul Cézanne; ontologie; perception; expression.

---

\* Doutor em Filosofia pela UFSC. Professor de Filosofia no IFC – Campus de Rio do Sul

## I

A possibilidade de descrever o mundo da percepção foi o que Merleau-Ponty encontrou primeiramente nas obras de Cézanne. Aliás, parece que o filósofo recorre à arte sempre que tem que se decidir por algo importante e nos momentos cruciais de seu itinerário filosófico. Próximo ao texto da *Fenomenologia da Percepção*, de 1945, ele escreveu *A dúvida de Cézanne* em 1942. No período intermediário, em 1952, escreveu *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. A pintura com sua linguagem silenciosa e as diversas formas de expressão é o tema deste artigo dedicado a Jean-Paul Sartre. Por fim, aquele que pode ser considerado o seu “testamento filosófico” (TASSINARI, 2004, p. 157), *O olho e o espírito*, mais do que um ensaio sobre a pintura, seu objetivo principal é interrogar a visão “como que pela primeira vez” (LEFORT, 2004, p. 9). Em todos esses três textos, Cézanne está presente. Vale lembrar que em maior incidência e em profundidade, no primeiro<sup>1</sup>.

Merleau-Ponty, ao fazer da pintura um dos temas de estudo, diz que ela “jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 20). Quando fala do visível, ele não está se referindo a uma visibilidade propriamente empírica, mas uma visibilidade ontológica<sup>2</sup>. Para pensar esta questão, parte do pressuposto de que é preciso “partir de uma análise do erro filosófico total que é acreditar que o visível é presença *objetiva*<sup>3</sup> (ou ideia dessa presença) [...]” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 233). Uma presença que nos permite ver uma ausência e, por consequência, uma espécie de “deiscência do Ser”<sup>4</sup>. Afinal, o Ser se mostra em perfis, em partes, aparecendo sempre de maneira indireta e transversal. Ao falar dos binômios visível e invisível, presença e ausência, bem como em outros pares de conceitos (ou

---

<sup>1</sup> Vemos citações de Cézanne em outros textos merleau-pontyanos como *Fenomenologia da Percepção*, *Conversas – 1948* e *A Prosa do Mundo*.

<sup>2</sup> Isso quer dizer que ele estaria ampliando a passagem do naturalismo para uma leitura temporal dos fenômenos – isso Merleau-Ponty chama de Ontologia.

<sup>3</sup> Itálico do autor.

<sup>4</sup> A noção de deiscência “(que, em botânica, designa habitualmente a abertura de um órgão que atingiu a maturidade), faz parte do dispositivo conceitual que Merleau-Ponty estabelece em seus últimos textos para subtrair o campo transcendental do primado da consciência, da subjetividade ou da imanência. Contra a *Fenomenologia da percepção*, que ainda pensava o transcendental em termos de existência ou de transcendência ativa, os últimos textos pensam o transcendental como o evento da abertura de meu corpo para ele mesmo e para o mundo por fissão e imbricação do corpo vidente e do corpo visível, da massa sensível do corpo vidente e da massa sensível do mundo visível. [...] Pensar nossa relação com o Ser como deiscência é recusar a posição (solidária da ontologia do objeto) segundo a qual toda relação com o ser estaria submetida à alternativa entre ou ser fusão e coincidência, ou então sobrançaria e exterioridade, logo, é pensar a relação do ser vidente com o ser visível como identidade na diferença: distância interior à identidade ou então proximidade interior à diferença” (DUPOND, 2010, p. 14).

metáforas), como atividade e passividade, Merleau-Ponty não os toma como contraditórios: funcionam como o verso e o reverso de uma moeda. Isto é, coabitam o Ser<sup>5</sup>.

Não sendo uma coisa material objetiva (coisa-em-si), o visível nos traz uma questão importante, qual seja, o da percepção<sup>6</sup>. Veremos que Cézanne percebe e quer expressar a visão do percebido tal qual encontra na natureza. Contudo, entre o olho que vê e percebe e as mãos que pintam há uma grande distância. Não apenas isso: diante do fenômeno expressivo, aquilo que parece sair de seu controle ativo, vem, de alguma forma, instalar-se no ato, como uma espontaneidade que ele não consegue dominar. Diante de tal acontecimento, Cézanne enfrenta a tela como um demiurgo que tenta criar um novo mundo.

Criando a partir do mundo em que está submerso – afinal, não saímos do mundo para poder expressá-lo – o pintor mostra ao filósofo, por meio da criação artística, a dificuldade que consiste em tentar expressar uma ordem de experiência como a gênese do Ser. Isto porque o Ser não pode ser demonstrado ou expresso absolutamente. Contudo, Cézanne nos insere num mundo ambíguo, um “meio termo” entre sentir e pensar, onde a percepção nos abre para aquilo que não podemos ver ou falar. Como uma “ferida aberta”, a percepção nos mostra que o Ser, de maneira análoga à arte, é aquele que se dobra sobre si mesmo e produz um vazio, uma ausência, uma falta. É por isso que Cézanne obstinadamente deseja pintar todos os dias.

Assim, o pintor se volta para o visível em busca de um invisível. Por meio desse ato, ele cria um novo visível em sua inserção na natureza<sup>7</sup>. Nosso objetivo é investigar em que sentido as concepções artísticas de Cézanne mostram a Merleau-Ponty uma maneira de pensar uma ontologia, cuja característica é o primado do Ser de indivisão.

---

<sup>5</sup> O visível já contém em si uma invisibilidade, bem como a presença a sua ausência, e essas noções que a princípio seriam contraditórias fazem parte de um mesmo tecido carnal que “sustenta” o Ser.

<sup>6</sup> “A percepção como encontro das coisas naturais está no primeiro plano de nossa pesquisa, não como função sensorial simples que explicaria as outras, mas como arquétipo do encontro originário, imitado e renovado no encontro do passado, do imaginário, da ideia” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 155).

<sup>7</sup> A natureza “não corresponde mais ao mundo verificado do cientista, tampouco se exprime como o mundo idealizado do metafísico. Ela é o ‘campo sensível pré-objetivo’ por meio do qual a percepção de outrem se transfigura como um enigma inalienável e jamais como um absurdo ilusório da razão. É essa estrutura, genuinamente primordial que a Natureza encerra. É esse núcleo de significação que ela exprime a título de uma experiência sempre reiniciante” (SILVA, 2010, p. 193). Para um aprofundamento sobre esta questão indicamos a leitura do livro *A Natureza primordial: Merleau-Ponty e o logos do mundo estético*, do professor Claudinei Aparecido de Freitas da Silva.

## II

Cézanne foi um pintor excêntrico, tanto pela vida que levou quanto pela maneira como se dirigia à natureza e a metamorfoseava em pintura. Por isso dedicava sua vida a essa arte. Não fez grandes viagens, sua vida não foi de aventuras extraordinárias. Teve uma mulher e um filho que raramente lhe faziam companhia. “Ao envelhecer, ele [Cézanne] se pergunta se a novidade de sua pintura<sup>8</sup> não vinha de um distúrbio dos olhos, se toda a sua vida não se apoiara sobre um acidente do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 123). Contudo, olhar hoje suas obras, faz-nos perceber a natureza primordial, o mundo em sua origem.

As obras de Cézanne tiveram grande relevância para a construção de uma nova forma de expressão. De fato, os artistas modernos se inspiraram no modo como o pintor de Aix explorava a natureza e a transformara em pintura. Olhando a natureza atentamente, o pintor pode perceber que a pintura deveria ser muito mais do que a representação<sup>9</sup> da realidade em um quadro. A esse respeito, Merleau-Ponty traz à tona uma citação de Cézanne ao ser indagado por Émile Bernard sobre a elaboração de uma tela à maneira clássica: “eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento da natureza<sup>10</sup>” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 127).

Diante da natureza, a prioridade de Cézanne não era pintar sob a insígnia da sensação ou do pensamento, dos sentidos ou da inteligência, mas seguir em uma trilha que superasse a dicotomia entre o caos e a ordem, situando sua obra num mundo pré-espacial. “Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem [...]” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 128). Não queria pintar como um bruto, nem seguir seus antecessores, mas pesquisar aquilo que considerava verdade em termos de arte. Mesmo sendo rejeitado, nunca abandonou o seu trabalho. Considerava-se alguém que nascera fora de seu próprio tempo. Sobre isso, lamenta-se: “cheguei talvez cedo demais” (CÉZANNE, 1992, p. 208).

---

<sup>8</sup> “Não admira que, frequentemente, ficasse à beira do desespero, trabalhasse como um escravo em sua tela e jamais deixasse de realizar experimentos. O verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas obras o que era aparentemente impossível. [...] Todas as espécies de explicações já foram sugeridas sobre o que ele queria realizar e o que realizou. Mas essas explicações parecem rudimentares e até, algumas vezes, soam contraditórias. Contudo, ainda que nos impacientemos com as críticas, aí estão sempre os quadros para nos convencerem. E o melhor conselho, aqui e sempre, é ‘vá ver os quadros no original’” (GOMBRICH, 1999, p. 539-540).

<sup>9</sup> “A pintura seria, portanto, não uma imitação do mundo, mas um mundo por si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 58).

<sup>10</sup> “Pintar ou qualquer outra atividade criadora significa produzir ‘um pedaço de mundo’, ‘abrir um campo, deslocar ou modificar uma configuração, uma percepção, transformar um pouco o mundo’, assim como ser transformado por ele” (MÉNASE, 2008, 242).

Cézanne sentia-se insatisfeito<sup>11</sup> com os resultados obtidos, mesmo no final da sua vida. Chegou a declarar ao amigo Émile Bernard, um mês antes de morrer:

Encontro-me em tal estado de perturbações cerebrais, numa perturbação tão grande, que temo que num dado momento minha frágil razão venha a romper-se. Depois do terrível calor que acabamos de sofrer, uma temperatura mais clemente restituiu um pouco de calma aos nossos espíritos, e já não era tempo; agora parece-me que estou enxergando melhor e pensando com mais precisão na orientação dos meus estudos (CÉZANNE, 1992, p. 266).

E faz uma colocação fundamental: “Consegurei chegar ao objetivo tão procurado e tão longamente perseguido?” (CÉZANNE, 1992, p. 266). Essa dúvida é interessante, mas, difícil de contornar, uma vez que gera um mal-estar no artista. Sua busca era por encontrar um “porto seguro” em algum momento da sua vida artística, no entanto, segundo Merleau-Ponty, Cézanne nunca encontraria tal “local”. Não alcançaria o objetivo por que

[...] sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem abandonar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 127).

Esse objetivo, perseguido pelo pintor, fez com que se afastasse paulatinamente da família, dos amigos e da sociedade. De temperamento difícil e obcecado pela pintura, Cézanne foi mal interpretado por seus contemporâneos, particularmente os de sua terra natal: Aix-en-Provence.

Ambroise Vollard, amigo e um dos que tinha paciência para servir de modelo para o Mestre de Aix, traz em seu livro *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir* um farto material de extratos de jornais e recortes de artigos de revistas que tratam de Cézanne. Alguns deles fazem elogios ao pintor e até o consideram inovador e revolucionário. Contudo, foi profundamente desprezado e ridicularizado, tendo recebido críticas severas e desprezíveis. “Cézanne dá a impressão de um operário fortemente dotado, mas de visão turva” - diria um crítico em 1904 -, “de execução não propriamente desajeitada, mas desajeitada por alguma doença manual<sup>12</sup>” (VOLLARD, 1999, p. 100). Outro, no mesmo ano, afirma que Cézanne “prefere dispor cores numa tela e, em seguida, espalhá-

---

<sup>11</sup> “A natureza, que Cézanne constantemente reclama como seu único modelo, a quem deve fidelidade absoluta, ele bem sabe que jamais será passível de redução às pinceladas” (DUARTE, 1994, p. 312).

<sup>12</sup> “Cézanne donne l’impression d’un ouvrier puissamment doué mais de vision trouble, d’exécution nos pas gauche, mais gauchie par quelque infirmité manuelle” (VOLLARD, 1938, p. 129). Resolvemos inserir, aqui, as citações no original, pois há algumas expressões que são atípicas do contexto normal, como por exemplo, doença manual (infirmité manuelle), o que poderíamos pressupor que pudesse tratar-se de uma doença mental.

las com um pente ou uma escova de dentes”, construindo quadros cujos motivos são executados “num método que, de certa forma, evoca esses desenhos que os escolares executam esmagando cabeças de mosca na dobra de uma folha de papel<sup>13</sup>” (VOLLARD, 1999, p. 99). Quando participou do salão de outono de 1905, o *Journal des Arts* fez um comentário um tanto quanto zombeteiro da obra dele: “paisagens e personagens, toda uma Natureza que parece de madeira grosseiramente recortada, e lambuzada dessas cores pobres e gritantes típicas de certos humildes brinquedos de bazar<sup>14</sup>” (VOLLARD, 1999, p. 104).

O reconhecimento do público começou a acontecer no mesmo ano da inauguração da Torre Eiffel, em 1889. Neste ano, no Campo de Marte, Cézanne expôs a obra *A casa do enforcado*, na Exposição Universal de Paris. Entre críticas e elogios, a sua obra tornou-se uma “matriz de ideias” para outros artistas subsequentes. Dentre os artistas que lhe deram crédito, citamos como exemplo, Pablo Picasso<sup>15</sup>, Henri Matisse, Paul Klee, Paul Gauguin<sup>16</sup> e Georges Braque. Ademais: “[...] não há artista importante do século XX que não tenha sido influenciado por algum aspecto da obra de Cézanne” (READ, 2000, p. 20). Merleau-Ponty nos apresenta um artista que, superando as dificuldades da vida e de criação, expressa um mundo de maneira tão singular, cujo talento fez frutificar inúmeras obras e movimentos artísticos.

Para entendermos melhor o entrelaçamento entre arte e filosofia, levantamos algumas questões que nortearão o andamento do texto. Como a arte de um pintor que duvidava constantemente da sua criação pode inspirar uma ontologia? Que considerações pictóricas de Cézanne serviram a Merleau-Ponty para pensar uma nova filosofia tal como uma obra de arte? Em outras palavras: em que, precisamente, a arte de Cézanne inspira Merleau-Ponty?

---

<sup>13</sup> “Il préfère répandre des couleurs sur une toile et les y étaler ensuite avec un peigne ou une brosse à dents [...] le procédé rapelle un peu ces dessins que les écoliers exécutent en écrasant des têtes de mouche dans le pli d’une feuille de papier” (VOLLARD, 1938, p. 128).

<sup>14</sup> “Paysages et personnages, toute une nature qui parît en bois grossièrement découpé et peinturluré de ces couleurs pauvres et criades qu’ont certains humbles jouets de bazar” (VOLLARD, 1938, p. 133).

<sup>15</sup> “Não há dúvida, porém, de que a principal influência revelada em *Les demoiselles* é de Cézanne. Picasso, como a maioria dos prodígios artísticos, era um eclético errante nas primeiras fases do seu desenvolvimento. São muitas as fontes de influência que se mostram em sua obra: arte romântica de sua Catalunha nativa, arte gótica em geral, pintura espanhola do século XVI (particularmente a obra de El Greco) e finalmente a obra de seus predecessores imediatos, como Toulouse-Lautrec, e dos *fauves* que ele conheceu quando de sua primeira estada em Paris. Mas essas influências eram relativamente esporádicas e superficiais, ao passo que a de Cézanne era profunda e permanente” (READ, 2000, p. 68).

<sup>16</sup> A artista e escritora Fayga Ostrower (2003, p. 111) menciona uma carta escrita por Gauguin no momento em que passa por uma crise econômica: “Esse quadro de Cézanne é extraordinário, por ele recusei uma oferta de trezentos francos. Guardo-o como a pupila de meus olhos e prefiro vender minha última camisa antes de me desfazer desse quadro”.

### III

Acreditando que tanto a arte clássica<sup>17</sup> quanto seus contemporâneos – impressionistas – cometiam erros, Cézanne almejava fazer da pintura “algo de sólido como a arte dos museus” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 127). Para ele, os problemas da pintura ainda não tinham sido resolvidos. Era necessário, entretanto, um outro tipo de arte. Para ser fiel à sua percepção criou um novo jeito de pintar e, assim, procurou expressar a própria ordem nascente da natureza. O pintor francês se declara a Émile Bernard: “devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém a viu antes”. Sua arte seria, então, uma “percepção pessoal”, cuja técnica baseava-se em pôr a percepção na sensação, além de pedir, ao mesmo tempo, que “a inteligência a organizasse numa obra” (CÉZANNE, 1999, p. 11). Essa maneira de pintar de forma ambígua, em que não escolhe o pensar ou o sentir, fez com que Cézanne concebesse uma arte como um “fragmento de natureza” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 127). Ele acreditava que “as coisas mesmas e os rostos mesmos tais como ele os via é que pediam para serem pintados assim, e Cézanne apenas disse o que eles queriam dizer” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 137). Ele também “não acreditou ter de escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 137).

Segundo Bernard, Cézanne estaria se distanciando dos impressionistas, pois buscava a realidade sem abandonar a sensação. Não delimitava os contornos, não enquadrava a cor pelo desenho, tampouco usava os recursos da perspectiva clássica. Esse paradoxo era visto por Bernard como o suicídio de Cézanne: “ele visa a realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 127). Observamos essas deformações nas pinturas feitas entre 1870 e 1890. O julgamento do amigo é severo: “Cézanne teria, diz Bernard, mergulhado ‘a pintura na ignorância e o espírito nas trevas’” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 127).

Cézanne, mergulhado na natureza, cujo olhar tentava reproduzir na tela o paradoxo da expressão, possibilita ao espectador uma experiência original do mundo. Trata-se de um mundo ambíguo onde a pintura brota na dobra entre o visível e o

---

<sup>17</sup> “O pintor [clássico] só conseguiu dominar uma série de visões e delas tirar uma única paisagem eterna porque interrompeu o modo natural de ver”, construindo na tela “uma representação da paisagem que não corresponde a nenhuma das visões livres, domina seu desenvolvimento movimentado, mas também suprime sua vibração e sua vida” (MERLEAU-PONTY, 2002b, p. 14).

invisível. Tateando entre pinceladas e percepções, ele “‘germinava’ com a paisagem” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 132). Cézanne chegou a dizer certa vez:

Respiro a virgindade do mundo. Atormenta-me um sentido agudo dos cambiantes. Sinto-me colorido por todos os cambiantes do infinito... Eu e meu quadro fazemos um só. Somos o caos irisado. Ponho-me diante do meu motivo, perco-me nele. Sonho, aéreo. O sol penetra-me surdamente, como um amigo longínquo que aquece a minha preguiça, a fecunda. Germinamos (CÉZANNE apud ELGAR, 1987, p. 215).

Cézanne dizia que “a paisagem pensa-se em mim e eu sou sua consciência” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 133). Trazer à tona esta natureza em sua origem foi seu grande propósito. Afinal, não foi isso que ele quis ressaltar ao dizer à Gasquet que “o que tento lhe traduzir é mais misterioso, se enreda nas raízes mesmas do ser, na fonte impalpável das sensações”? (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 13).

Mas em que consiste o seu método<sup>18</sup> pictórico? De que forma o pintor expressava aquilo que detectava na natureza e o organizava na tela? Sobre isso, Frank Elgar (1987, p. 239) lembra uma interessante afirmação de Cézanne:

O método surge no contato da Natureza, desenvolve-se por força das circunstâncias. Consiste em procurar a expressão do que se sente, em organizar a sensação de uma maneira estética pessoal. Vou ao desenvolvimento lógico do que vemos e sentimos pelo estudo sobre a Natureza, só com o inconveniente de me preocupar, em seguida, com os processos, não sendo os processos para nós mais do que simples meios para conseguirmos fazer sentir ao público o que nós próprios sentimos, e para agradarmos.

Quando Cézanne pinta o *Lago de Annecy* e *Vista do Château Noir*, em 1896, ocorre uma mudança [ou uma reviravolta] na sua visão e, por consequência, na sua técnica. Nessa fase, o que faz é imprimir na tela uma

Intuição sintética do real, homogeneidade da construção espacial, essa continuidade orgânica que ele tentava estabelecer, nem sempre com o mesmo êxito, à força de inteligência e de vontade, obtém-na daqui em diante deixando agir de preferência os seus impulsos (ELGAR, 1987, p. 177).

Cézanne, ao invés de usar as sete cores do prisma em sua palheta, começa a utilizar dezoito, ou seja, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes e um negro. Com isso, não quer pintar objetos cujos tons apareçam na tela ofuscados pela

---

<sup>18</sup> Muito do que sabemos a respeito do método de Cézanne originou-se a partir das relações de confiança entre ele e Émile Bernard. Este sempre escutava o mestre de Aix, guardou suas cartas, em que trocavam confidências sobre declarações acerca da pintura. Mesmo que, na maioria das vezes, não gostasse de falar desse assunto com outros interlocutores, com Bernard era diferente. Jantava com frequência na casa dos Bernard, brincava com as crianças e “manifestava jovialidade a que renunciava assim que a conversa derivava para a pintura. Então animava-se, subia de tom, acompanhava as palavras batendo com os dedos na mesa” (ELGAR, 1987, p. 208).



luminosidade do ar, tampouco de outros objetos próximos, mas, sim, de enfatizar zonas de transição entre os diversos tons. É nesse ponto que ele se separa dos impressionistas. Mais especificamente, ele os ultrapassa. Assim, “ele renuncia à divisão do tom e a substitui por misturas graduadas, por uma sucessão de matizes cromáticas sobre o objeto, por uma modulação de cores que acompanha a forma e a luz recebida” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 126). Dessa forma, o pintor “quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista, que toma por modelo a natureza” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 127).

É nessa perspectiva que Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 130) falará do contorno dos objetos observados nos quadros do artista:

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

O contorno dos objetos proposto por Cézanne é o que permite que o olhar vaze; é uma passagem. Não percebemos as coisas como elas são, percebemos perfis delas. É a partir dessa dobra, dessa segregação, que podemos perceber a profundidade do mundo. Ora, o que torna essa retomada merleau-pontyana da obra de Cézanne realmente importante é que, quando o pintor de Aix busca a profundidade, ele próprio volta-se à realidade da experiência humana, ao tentar diariamente apreendê-la e expressá-la de forma artística. Trata-se de uma tentativa sempre frustrada, pois jamais conseguia atingi-la num todo. É por isso que Merleau-Ponty pode citar a frase de Giacometti: “penso que Cézanne buscou a profundidade durante toda a sua vida” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 35).

Imagem 1: Pintura *Lago de Annecy* (1896), de Paul cézanne



Fonte: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 68.

Imagem 2: Pintura *Vista de Château Noir* (1894-1896), de Paul Cézanne



Fonte: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. F. Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 71.

Imagem 3: Pintura *A casa do enforcado em Auvers* (1872-1873), de Paul Cézanne.



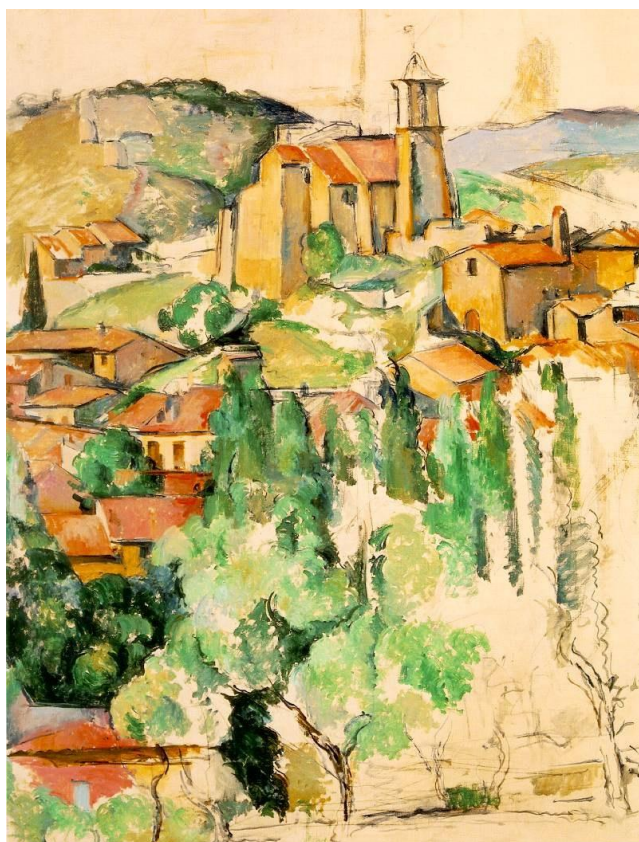
Fonte: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 29.

Imagem 4: Recorte de esboço em aquarela para a pintura *Os jogadores de cartas*, de Paul Cézanne.



Fonte: Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/03/27/esboco-de-cezanne-vai-a-leilao-em-nova-york.jhtm#5224645019043237>> Acesso em 16 jun 2014.

Imagem 5: Pintura *Vista de Gardanne (1885-1886)*, de Paul Cézanne.



Fonte: Disponível em: <<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/6080.htm>> Acesso em 16 set 2014.

Acerca do seu método pictórico, afirma o artista: “o desenho puro é uma abstração. O desenho e a cor não são distintos, tudo na natureza é colorido”; e declara a espinha dorsal de sua técnica pictural: “ao mesmo tempo que se pinta, desenha-se” (CÉZANNE, 1993, p. 24). Cézanne, sem abandonar o desenho, acreditava que “quanto maior for a harmonia da cor maior será a precisão do desenho”; assim, “o desenho e a cor não são mais distintos, tudo na natureza é colorido” (CÉZANNE, 1993, p. 24).

Ao tratar do contorno e da cor como intercambiáveis, Cézanne desencadeia uma “expressividade semelhante a que vivemos em nossa experiência perceptiva” – conforme nos apresenta Müller (2001, p. 232) lendo Merleau-Ponty. Isso porque sua pintura simula “para nós uma situação de natureza” (MÜLLER, 2001, p. 234). Em suma, “Cézanne faz de seus quadros significações ainda em formação, faz das diversas imagens pintadas objetos ainda não consumados. Por conseguinte, Cézanne motiva em nós a experiência expressiva que vivemos na natureza” (MÜLLER, 2001, p. 234).

#### IV

O que esse estilo de pintar tem a ver com a filosofia de Merleau-Ponty? Ora, para este, o objetivo “é reconstituir o mundo como sentido de ser absolutamente diferente do ‘representado’, a saber, como ser vertical que nenhuma das ‘representações’ esgota e que todas ‘atingem’, o Ser selvagem” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 229). Era isso que Cézanne fazia, aliás, na prática. A sua tentativa era contínua e sem fim. Chegou a duvidar de tal feito, conseguindo, contudo, mostrar como ver a natureza primordial e como ela pode ser transformada em linguagem na cultura. Não é por mero elogio que Gombrich (1999, p. 539) afirmaria: “o verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas obras o que era aparentemente impossível”.

Nos últimos trabalhos feitos, Cézanne entrega-se ao “jogo livre” das sensações e deixa vários pontos brancos na tela. Nessa fase, ele já não se preocupa mais em preencher, com tinta, toda a extensão da tela.

Seu motivo mais caro, sem dúvida, foi a montanha *Sainte-Victoire* – a qual pintara 122 vezes<sup>19</sup>. Interrogando essa montanha tantas vezes, mas como se fosse pintá-la pela primeira vez - como se todas as suas tentativas anteriores de alguma forma tivessem fracassado, como se tudo o que tivesse dito a respeito dela fosse incompleto,

---

<sup>19</sup> “Pintou 122 vezes a montanha Sainte-Victoire. E cada vez era uma nova aventura, um novo começo, uma nova visão” (OSTROWER, 2003, p. 126).

ela, no entanto, aparecia novamente ante seu olhar pedindo-lhe que a pintasse de um “ponto de vista” sempre diferente. “É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 21). O que ele então pede a ela? Pede-a que lhe revele os “meios, tão somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 21). Não apenas montanha como substância dura, maciça e rochosa, mas também como pintura a partir da maneira como Cézanne a apresenta a nós. Passado mais de um século, as telas cezannianas continuam a nos mostrar que a montanha “se faz e se refaz de uma a outra ponta do mundo, *de outro modo*<sup>20</sup>, mas não mais energicamente, tal como na rocha dura acima de Aix” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 23).

Observemos dois momentos da percepção de Cézanne ao pintar a montanha: na obra de meados da década 80, do século XIX, fica evidente a atenção para a vegetação e demais detalhes que se projetam no primeiro plano. A montanha se distancia do olhar do pintor. Nessas pinturas, vemos que ele ainda se “apoia” nas leis da perspectiva tradicional. Não as segue fielmente; entretanto, o seu olhar ainda está “contaminado” pelos ensinamentos aprendidos nas escolas<sup>21</sup> de arte. Nas obras posteriores, as do início do século XX, a montanha aparece soberana, de modo como se imporia no espaço da tela. Vemos na tela, verdes que fazem parecer a presença de ramagens e florestas no céu: o verde, que está no plano baixo do quadro, também aparece impresso no alto, dando a entender que o conjunto está em movimento, ou seja, em fluxo. O mato passeia no céu tanto quanto o azul do céu passeia por entre as ramagens. Olhando essas paisagens, nosso olhar infiltra-se na tela até o ponto em que sentimos que a obra está em nós, fazendo parte de nosso mundo sensível. Assim, as ramagens passeiam em nosso corpo, habitam nossa vida, e nós, também, adentramos na tela, sentindo-nos integrar natureza e vida num mesmo golpe. O quadro gruda em nossa retina, mostra nossas faltas, nossos dilemas e frustrações. E se o entrelaçamento for profundo, chegamos a sentir o cheiro da montanha, suas nuances, rachaduras e veios. Nosso olhar se instala nela da mesma forma que ela faz vibrar nosso mundo vivido e atual.

Dentro deste contexto, vemos o quanto Cézanne deseja expressar a perspectiva do mundo vivido, isto é, aquela que a percepção livre comunga na natureza. Isto já o

---

<sup>20</sup> O itálico é nosso para chamarmos atenção quanto o fato de que o espectador também co-cria com o autor-feitor.

<sup>21</sup> De um modo geral, Cézanne aprende diretamente com os mestres dos museus, especialmente os do Louvre, e também com Pissarro. “Escolas”, aqui, tem mais o sentido de tradição em termos técnicos do que com uma instituição “formadora” de artistas.

descrevemos. O mundo vivido é permeado de coisas fervilhantes e vibrantes que disputam nosso olhar. Nosso olhar, porém, apesar de ser parte de nosso corpo, abre-se e se expande para além dele. A pintura de Cézanne mostra a Merleau-Ponty que “nossos olhares não são atos de consciência, de que cada qual reivindicaria uma indeclinável prioridade, mas, sim abertura de nossa carne imediatamente preenchida pela carne universal do mundo” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 16) .

Ao olhar para a montanha, nosso olhar encontra o “estranho” ao qual ele é, entrementes, passivo. É certo, de acordo com o filósofo, que a pintura não é criada pelo próprio pintor, conforme se costuma acreditar. Este, numa imbricação (*empiètement*) com o mundo, precisa estar aberto a uma dimensão passiva para que a obra possa ser feita. De fato, Cézanne, imerso na natureza numa atividade em que precisa “deixar acontecer” para que possa libertar-se<sup>22</sup>, entre as cores complementares – que aprendeu com os impressionistas – percebe um cinza de transição. Trata-se de um cinza que permite ver o real, ver que além do verso e do reverso, uma deriva se abre, uma lacuna aparece, um invisível se insinua. Em uma das cartas endereçadas ao amigo pintor Pissarro, Cézanne (1992, p. 94) dá a fórmula mestra: “Você tem toda a razão ao falar do cinza, só ele reina na natureza, mas é terrivelmente difícil de captar”. Eis a definição do que pretende captar: esse cinza é a mistura de duas cores complementares e, por conta disso, permite perceber o “real<sup>23</sup>”. Porém, não basta pintar a tela toda de cinza. Isto seria perder a identidade do mundo visível, mas pintar segundo uma gradação de cores onde a cinza (real) aparece “timidamente”, se insinua, se esconde, pede a presença de outra cor complementar, abrindo poros dentro da imagem criada. Este cinza nos insere na natureza primordial, que é mais um ir além, como queria Van Gogh ao pintar os corvos, do que voltar a algum lugar.

---

<sup>22</sup> Para um esclarecimento melhor sobre a necessidade que Cézanne tem de pintar para se libertar, recomendamos ler nossa dissertação de mestrado: (BITENCOURT, Amauri Carboni. *Merleau-Ponty acerca da pintura*. 2008. 117 f. – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis).

<sup>23</sup> Real, aqui, tem a ver com a noção merleau-pontyana de carne.

Imagens 6,7, 8 e 9: Respectivamente: Fotografia da montanha *Sainte-Victoire*; Pintura da montanha *Sainte-Victoire* de Auguste Renoir; Pintura *A montanha Sainte-Victoire (1882-1885)*, de Paul Cézanne; Pintura *A montanha Sainte-Victoire (1904-1906)*, de Paul Cézanne.



Fonte: 6- Disponível em: <<http://dicasdefrances.blogspot.com.br/2011/09/franca-imortalizada-na-pintura.html>> 7 – Disponível em: <<http://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/Opra/BRUE-8EWQ2W>>; 8 – Disponível em: <<http://www.riototal.com.br/coojornal/reporter006.htm>> Acesso em 16 set 2014; 9 - BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 75.

Imagem 10: Pintura *A montanha Sainte-Victoire (1890-1894)*, de Paul Cézanne.



Fonte: BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005, p. 79.

Esse olhar atento do artista ultrapassa a realidade representada, abrindo para algo além do material, do visível, abrindo ainda para um invisível, para uma profundidade, para a “deflagração do Ser”, para o Ser indivisível. É essa a lição “de fundo” que Cézanne deixa a Merleau-Ponty.

Apesar de ser um tema tratado mais especificamente nas obras tardias de Merleau-Ponty, o Ser de indivisão já está em germe no texto *A dúvida de Cézanne*, de 1942. O filósofo escrevia nessa obra que o mestre de Aix queria pintar o “Todo Indivisível”, soldando “umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos [...]” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 132). Desta forma, criando uma arte a partir de um olhar que abarcava a paisagem em sua totalidade (plena) – o qual Cézanne chamava de “motivo” -. Diante da natureza, descobrindo as bases geológicas, mergulhando nela, imóvel por alguns momentos – às vezes horas, e até dias! - com os olhos dilatados, abraçando a ordem nascente das coisas, só então poderia germinar com a paisagem e exprimir esse mundo ainda humanamente não cultivado.

É da natureza que o pintor tira seus motivos e cria suas obras. Ela própria visível permite a retomada do artista para transferi-la para a tela. Essa maneira de lidar com o mundo, com a natureza, fez com que Merleau-Ponty percebesse que havia naquele estilo de pintar uma filosofia da percepção<sup>24</sup>. Assim,

[...] a filosofia de Merleau-Ponty encontra-se com a pintura porque ambas põem o problema do visível, recorrendo ao porvir visível do mundo para aquele que vê. Da mesma maneira que o “sentido da filosofia é o sentido de uma gênese”, a pintura está também orientada para o sentido de uma gênese, visto que é considerada como o esforço de instauração do visível (CAMINHA, 2010, p. 204).

---

<sup>24</sup> “[...] justamente porque a pintura traz à expressão o mundo visível, é o nosso acesso ao ser que ela ajuda a definir, e no mesmo sentido em que fizera o filósofo ao refletir sobre a percepção: a significação metafísica da pintura vai de par com a significação metafísica da percepção. Daí o privilégio concedido por Merleau-Ponty à pintura” (MOUTINHO, 2006, p. 343). Luiz Damon Moutinho diz haver um privilégio da pintura em Merleau-Ponty, porém cremos que isso não seja de todo verdadeiro, apesar de citá-la em diferentes textos. Em *O olho e o espírito*, a reflexão de Merleau-Ponty versa sobre diferentes modos de arte: a escultura de Rodin e Giacometti, por exemplo, também são tomadas com tamanha força expressiva tal qual a pintura. Em *A prosa do mundo*, Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 2002a, p. 116) esclarece que “[é] preciso admitir que a linguagem, na maioria dos casos, não procede de um modo diferente que a pintura. Um romance exprime como um quadro”. Isso tudo sem falar das reflexões de Merleau-Ponty sobre o cinema!



Iraquitán Caminha nos mostra um termo chave ao tratarmos da pintura de Cézanne: o “sentido de gênese”. A constituição ou a formação do visível aparece como um dobrar-se sobre si mesmo: é a partir dele que criamos outro visível, além de nos permitir, através do olhar, perceber o próprio devir do mundo, que é poroso e cheio de lacunas; que por uma espécie de invaginação e deiscência, torna acessível, mesmo que de forma precária e aneoadada, uma relação fundamental com o Ser. O sentido de gênese é, portanto, o sentido de nascimento. Nascer é vir a ser; é tornar-se para as coisas e para o mundo; é uma promessa. A pintura faz isso: “arrebentando a ‘pele das coisas’, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 37).

A criação do artista, sempre em curso e por se fazer, refazendo-se continuamente, dia após dia, faz com que reencontremos a gênese interminável do Ser. A obra suscita novas obras, exige o trabalho do pintor, numa espécie de deiscência contínua, inesgotável e porosa do visível, originando um sentido novo e singular do mundo. Assim o pintor faz surgir um visível jamais visto.

Criar, a partir disso, passa a ser algo muito mais amplo e complexo. Começamos a perceber que a pintura, outrossim, mostra-nos outras possibilidades visíveis. A obra de arte busca a experiência originária do mundo; insere-nos na ambiguidade visível-invisível, colocando-nos ainda no ponto onde o filósofo chama de “raiz do mundo”, solo de toda atividade humana.

## REFERÊNCIAS

- BITENCOURT, Amauri Carboni. *Merleau-Ponty acerca da pintura*. 2008. 117 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- CAMINHA, Iraquitán. *O distante-próximo e o próximo-distante: corpo e percepção na Filosofia de Merleau-Ponty*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.
- CÉZANNE, Paul. Cartas e citações. In: BARNES, Rachel (Org.) *Os artistas falam de si próprios: Cézanne*. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. Excertos de cartas. In: CHIPPI, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- DUARTE, Paulo Sérgio. “A dúvida depois de Cézanne”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- DUPONT, Pascal. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ELGAR, Frank. *Cézanne*. Trad. Maria Luísa Silveira Botelho. São Paulo: Editorial Verbo, 1987.
- GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- LEFORT, Claude. “Prefácio e Posfácio a Merleau-Ponty”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MÉNASÉ, Stéphanie. Passividade e criação: pintura e abertura, a partir de Merleau-Ponty. In: *Merleau-Ponty em Salvador*. Trad. Leandro Neves Cardin. Salvador: Arcádia, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a.
- \_\_\_\_\_ A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.
- \_\_\_\_\_ A prosa do mundo. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a.
- \_\_\_\_\_ *Conversas: 1948*. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2002b.
- \_\_\_\_\_ *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004c.
- \_\_\_\_\_ *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Signos*. Trad. Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MOUTINHO, Luiz Damon Santos. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- OSTROWER, Fayga. *A grandeza humana: cinco séculos, cinco gênios da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- READ, Herbert. *Uma história da pintura moderna*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Coleção a).
- SILVA, Claudinei A. de Freitas. *A natureza primordial: Merleau-Ponty e o logos do mundo estético*. Cascavel, PR: EDUNIOESTE, 2010.
- TASSINARI, Alberto. “Quatro esboços de pintura”. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VOLLARD, Ambroise. *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

\_\_\_\_\_. *En Écoutant Cézanne, Degas, Renoir*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 1938.