

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

TIAGO DE JESUS SOUSA

**A PINTURA DE PAUL CÉZANNE COMO EXPRESSÃO DE PRESENÇA EM
MERLEAU-PONTY**

Orientador: Dr. Iraquitan de Oliveira Caminha
Linha de Pesquisa: Fenomenologia e Hermenêutica Filosófica

**JOÃO PESSOA
2018**

TIAGO DE JESUS SOUSA

**A PINTURA DE PAUL CÉZANNE COMO EXPRESSÃO DE PRESENÇA EM
MERLEAU-PONTY**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Dr. Iraquitan de Oliveira Caminha
Linha de Pesquisa: Fenomenologia e Hermenêutica Filosófica

JOÃO PESSOA
2018

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S725p Sousa, Tiago de Jesus.

A pintura de Paul Cézanne como expressão de presença em Merleau-Ponty / Tiago de Jesus Sousa. - João Pessoa, 2018.

122 f. : il.

Orientação: Iraquitan de Oliveira Caminha.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

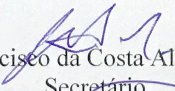
1. Cézanne. 2. Pintura. 3. Mundo selvagem. 4. Ontologia. I. Caminha, Iraquitan de Oliveira. II. Título.

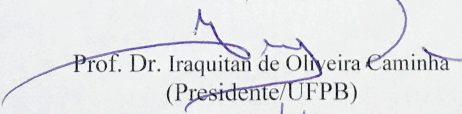
UFPB/CCHLA

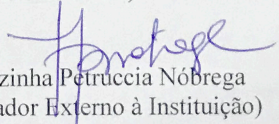
A PINTURA DE PAUL CÉZANNE COMO EXPRESSÃO DE PRESENÇA EM MERLEAU-PONTY

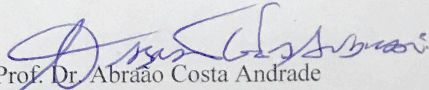
ATA DA REUNIÃO DA SESSÃO PÚBLICA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM FILOSOFIA DO CANDIDATO TIAGO DE JESUS SOUSA.

Aos vinte e cinco dias do mês de julho do ano de dois mil e dezoito (25/07/2018) às 09:00 horas, na Sala 506 do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, reuniram-se os membros da Comissão constituída para examinar a dissertação do mestrando **TIAGO DE JESUS SOUSA**, candidata ao grau de Mestre em Filosofia. A banca examinadora foi constituída pelos professores: Prof. Dr. Iraquitan de Oliveira Caminha (Presidente/UFPB), Dra. Terezinha Petruccia Nóbrega (UERN - Examinador Externo à Instituição) e Dr. Abraão Costa Andrade (UFPB - Examinador Externo). Dando início à sessão, o professor Dr. Iraquitan de Oliveira Caminha, na qualidade de presidente da banca examinadora, fez a apresentação dos demais membros e, em seguida, passou a palavra para ao mestrando **TIAGO DE JESUS SOUSA**, para que fizesse oralmente a exposição de sua dissertação intitulada "**A Pintura de Paul Cézanne como Expressão de Presença em Merleau-Ponty**". Após a exposição do candidato o mesmo foi sucessivamente argüido por cada um dos membros da banca. Terminadas as arguições a banca retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após um bom intervalo, a banca examinadora retornou à sala e o presidente Dr. Iraquitan de Oliveira Caminha, comunicou que, de comum acordo com os demais membros, proclamou APROVADA a dissertação "**A Pintura de Paul Cézanne como Expressão de Presença em Merleau-Ponty**", tendo declarado que seu autor **TIAGO DE JESUS SOUSA** faz jus ao título de Mestre em Filosofia, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral de Pós-Graduação pronunciar-se no sentido da Expedição do Diploma de Mestre. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião tendo eu, Francisco da Costa Almeida, lavrado a presente ata que será assinada por mim e pelos demais membros. João Pessoa, 25 de julho de 2018.


Francisco da Costa Almeida
Secretário


Prof. Dr. Iraquitan de Oliveira Caminha
(Presidente/UFPB)


Profa. Dra. Terezinha Petruccia Nóbrega
(UERN - Examinador Externo à Instituição)


Prof. Dr. Abraão Costa Andrade
(UFPB- Examinador Externo)

A Liz.

AGRADECIMENTOS

Não poderia deixar de começar com minha sincera gratidão à Professora Ana Thereza Dürmaier, que me deu guarida após a seleção ao programa, e que por isso, permitiu que minha andadura tivesse início. Agradeço a todo incentivo e ajuda. Sem tal acolhida, certamente, nenhuma dessas páginas seriam caligrafadas hoje.

Agradeço imensamente ao Professor Iraquitan de Oliveira Caminha, que me deu a mão ao longo do caminho e apontou a direção. Sua orientação e amizade contribuíram para a maturidade desse trabalho e para o meu crescimento pessoal.

Ao professor Gilfranco Lucena Santos, pelos apontamentos e correções feitos durante a qualificação desse trabalho, agradeço à disposição e a leitura atenta.

Agradeço ao professor Abraão de Costa Andrade e à professora Terezinha Petrúcia da Nóbrega, que se fizeram dispostos a julgar atenciosamente este trabalho.

Agradeço também aos membros do Grupo de Pesquisa Filosofia da Percepção por oportunizarem as discussões das quais participei, ainda que poucas, foram de sobremaneira produtivas e enriquecedoras.

Aos colegas do curso, que dividiram toda apreensão do primeiro ano, além das discussões acadêmicas e dos momentos de reflexão sobre angústia e filosofia nas mesas da universidade.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, em especial aqueles que verdadeiramente incitaram o espanto filosófico, como o faz o verdadeiro filósofo. Aos professores Miguel Antônio do Nascimento, Maria Clara Cescato e Sérgio Luis Persch, minha profunda admiração e respeito.

Aos técnicos da secretaria do Programa, que se mostraram diligentes em todos os momentos e sempre dispostos a ajudar em quaisquer circunstâncias, em especial, Fátima, Chico e Graça.

Ao meu pai (*in memoriam*), que depois de morto, ainda pôde me ensinar que as ausências não dilaceram a vida, mas sustentam a caminhada.

À minha Mãe, que nunca faltou em absolutamente nada, e sempre proveu amor, compreensão e força. Que mostrou a jornada árdua da luta, e me instruiu a enfrentá-la, me ensinando a trocar a soberba pela humildade.

À minha família, que sempre me apoiou nas decisões tomadas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo auxílio financeiro à pesquisa.

E por fim, mas não menos importante, à filosofia; essa dama que invade o espírito de alguns e colore o mundo com pinceladas nuas que despertam a vida, como faz Cézanne.

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

Alberto Caeiro
IX – Poemas Completos

RESUMO

Paul Cézanne, um dos maiores pintores modernos, chamado mesmo por Pablo Picasso de *O Grande Mestre*, é tomado neste trabalho como a referência fundamental de ruptura com a arte, a ciência e a filosofia clássicas. Pretendeu-se aqui, descrever como Maurice Merleau-Ponty vê na obra do pintor francês, uma possibilidade de superar uma filosofia positivista e idealista que transforma tudo em pensamento, sem levar em conta o contato primordial com o mundo. A ideia de que a pintura de Cézanne é tomada como possibilidade de expressão do mundo bruto ou selvagem é aplicada aqui no sentido de que, por habitar esse mundo e fazer parte dele, o pintor não o transforma em pensamento para pintar, e por isso, não faz uma representação do mundo em sua tela, mas funda um mundo próprio, resultado da promiscuidade entre o vidente e o visível, que possibilita por esse ato criador, a experiência com o Ser enquanto presença.

Palavras-chave: Cézanne. Pintura. Mundo selvagem. Ontologia.

ABSTRACT

Paul Cézanne, one of the greatest modern painters, called by Pablo Picasso of The Great Master, is taken in this work as the fundamental reference of rupture with classic art, science and philosophy. It is intended here to describe how Maurice Merleau-Ponty sees in the work of the French painter a possibility of overcoming a positivist and idealistic philosophy that transforms everything into thought, without taking into account the primordial contact with the world. The idea that Cézanne's painting is taken as a possibility of expression of the gross or savage world is applied here in the sense that, by inhabiting this world and being part of it, the painter does not transform it into thought for painting, does not make a representation of the world on its canvas, but creates a world of its own, a result of the promiscuity between the seer and the visible, which makes possible through this creative act, the experience with Being as presence.

Keywords: Cézanne. Painting. Savage world. Ontology.

ABREVIACES UTILIZADAS NAS CITAES

F.P.	Fenomenologia da Percepo
O.E.	O olho e o Espírito
Conv.	Conversas
P.M.	A prosa do mundo
V.I.	O visível e o Invisível
Nat.	A natureza
Sig.	Signos

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - CÉZANNE, Paul. Le Déjeuner sur l'herb. Óleo sobre tela. 1839-1906. Musée d'Orangerie. Paris, France.	58
FIGURA 2 - CÉZANNE, Paul. Madame Cézanne in a Yellow Chair. Óleo sobre tela, 1888/90. Art Institute. Chigago, EUA.	62
FIGURA 3 - CÉZANNE, Paul. Still Life whth plate of cherries, Óleo sobre tela. 1885/87. County Museum of Art. Los Angeles, EUA..	64
FIGURA 4 - CÉZANNE, Paul. Portrait of Gustave Geffroy, Óleo sobre tela, 1885. Musée d'Orsay. Paris, France.....	64
FIGURA 5 - CÉZANNE, Paul. Le Mont Sainte-victoire. Óleo sobre tela, 1902/04. Philadelphia Museum of Art, EUA.....	70
FIGURA 6 - CÉZANNE, Paul. Le Mont Sainte-victoire. Óleo sobre tela, 1897/98. Formely Collection Bernhard Koehler, Berlin..	70
FIGURA 7 - CÉZANNE, Paul. Le Mont Sainte-victoire. Lápis e aquarela sobre papel, 1902/1906. The Museum of Modern Art. New York.	71
FIGURA 8 - CÉZANNE, Paul. Le Mont Sainte-victoire. Óleo sobre tela, 1885/87. The Metropolitan Museum of Art. New York.....	71
FIGURA 9 – CÉZANNE, Paul. Portrait of Vallier. Óleo sobre tela, 1906. Coleção privada..	73
FIGURA 10 - CÉZANNE, Paul. Still Life with Basket of Apples. Óleo sobre tela, 1890/94. The Art Institute of Chicago.....	87
FIGURA 11 - KALF, Willen. Still Life with Fruit, Glassware and a Wanli Bowl. Óleo sobre tela, 1659. The Metropolitan Museum, New York.....	88
FIGURA 12 - CÉZANNE, Paul. Standing Nude. Óleo sobre tela, 1898. Coleção Privada.. ..	91
FIGURA 13 - SANZIO, Raffaello. La Fornarina. Óleo sobre tela, 1518/19. Galleria Nazionale d'Arte Antica. Roma.....	98
FIGURA 14 - CÉZANNE, Paul. The Bather. Óleo sobre tela, 1885/87. Museum of Modern Art. New York.	99
Figura 15 - CÉZANNE, Paul. House of the Hanged Man Auvers-sur-Oise. 1873, Musée d'Orsay. France.	117

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	25
2 AS PALAVRAS E OS GESTOS FILOSÓFICOS DE MERLEAU-PONTY	35
ou noções básicas para a compreensão do projeto de Cézanne por Merleau-Ponty.....	35
2.1 O corpo.....	36
2.2 O mundo.....	43
2.3 A percepção.....	49
2.4 A carne	53
3 A PINTURA E A NUDEZ DO MUNDO... ..	57
ou sobre como a pintura de Cézanne se faz anterior à reflexão	57
3.1 A perspectiva.....	61
3.2 O contorno e a cor	65
3.3 O olhar e o gesto	73
3.4 A pintura pré-reflexiva	78
4 PERFEIÇÃO E SELVAGERIA.....	83
ou as separações entre o clássico e o moderno.	83
4.1 O cientificismo e a percepção	83
4.2 A pintura, o espaço e as coisas.....	85
4.3 Os outros, o homem e o pintor	90
4.4 O mundo e a pintura	95
5 A PINTURA DE CÉZANNE COMO EXPRESSÃO DE PRESENÇA... ..	101
ou de como a verticalidade da obra de Paul Cézanne desconstrói o perspectivismo objetivo da pintura e da ciência clássica e funda o próprio ser.	101
5.1 A pintura e o visível	101
5.2 A pintura, o ser bruto e a verticalidade	106
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	119

1 INTRODUÇÃO

O pintor vive da fascinação.

Merleau-Ponty, M.

Nosso trabalho é uma tentativa de colocar a arte no mesmo patamar que a filosofia, ou pelo menos mostrar que seus papéis podem ser equivalentes quando se pretende desvelar o mundo e o próprio ser. Essa equiparação nos levou a pensar a pintura, especialmente a pintura do artista francês Paul Cézanne, como uma possibilidade de conduzir-nos ao espanto, e ao mesmo tempo recolocar as essências na existência a partir de uma relação de promiscuidade entre o mundo bruto e o corpo.

Sintonizar, no mesmo *modus operandi*, a reflexão filosófica e a arte parece tema comum, entretanto, não pretendemos aqui fazer um discurso estético acerca da obra de arte ou muito menos engendrar uma conceituação filosófica sobre a pintura. Aqui a arte, o que parecerá sacrilégio para alguns, terá o mesmo estatuto que a filosofia, bem como o pintor terá o mesmo *status* e função do filósofo. Atribuir um mesmo valor ontológico à pintura e à filosofia parece tarefa perigosa, mas apesar de árdua e sacrificante, se mostra um exercício saborosíssimo. A escrita elegante de Merleau-Ponty contrasta com a pintura sólida e forte de Cézanne e ambas convergem para o mesmo propósito a saber, a indagação sobre o mundo, o olhar, a cena. Ambas carregam em si a possibilidade de fazer o público ver o que se tornou invisível, o mundo da percepção, que parece, ficou escondido por trás das cortinas de conceitos universalizantes que tentam, em vão, atribuir-lhe todos os caracteres e equacionar todos os seus paradoxos e incompletudes.

Maurice Merleau-Ponty, com a descrição da pintura de Cézanne, nos indica o caminho para a crítica à uma tradição filosófica, artística e científica que esperam de todas as maneiras liquidar os paradoxos do mundo, transformando o que quer que seja em pensamento, para que

a partir daí se possa manuseá-lo de forma absoluta. Entretanto, essa tradição esquece ou não leva em conta o seu próprio lugar de análise. Para se conhecer o corpo ou mundo, para pintá-los, para representá-los, é preciso, antes de tudo, vivê-los.

Levar em conta que o corpo é uma máquina animada por um espírito que promove todo e qualquer conhecimento, e que esse espírito é condição de possibilidade para existência do corpo, contraria todo o contato da experiência perceptiva, de uma maneira que impossibilita qualquer vinculação à existência concreta. A ciência e a filosofia clássicas subvertem o próprio modo de existir, o sentido mesmo da natureza de modo que o corpo se transforma em um vetor mudo “uma reunião de órgãos justapostos” diz Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção*.¹ O corpo não é uma soma de partes sem interior, um objeto jogado no mundo. Ele é no mundo, está atado a ele de uma forma indissociável, como o avesso de uma roupa se une a seu verso e se configuram como um só. Mas qual o sentido dessa noção neste trabalho? Cézanne não é um espírito que pinta, ele é o seu corpo, atado a esse mundo que promove as pinceladas, sua pintura se dá a partir dessa imbricação do corpo do pintor com o mundo. Lembrando sempre que não nos referimos a este mundo objetivo que se reduz a um pensamento, mas a esse mundo originário que permite a criação e, por consequência desse entrelaçamento, permite a criação mental e por fim a própria ciência. Não há que se negar que a ciência é uma representação mental e abstrata que pretende superar determinados problemas do mundo, por isso mesmo é preciso um retorno imediato ao mundo anterior a estas representações, ao mundo do qual fala a ciência, mas que não se inclui nele.

Em sua proposta fenomenológica Merleau-Ponty, quer mergulhar no mundo que está aí, diante de nós, que a ciência, a filosofia e a arte ignoram, mas que nos é revelado a todo tempo a partir da experiência viva. Por isso, o sentido das coisas se funda na experiência do mundo a partir do engajamento de um sujeito encarnado. Esse movimento de entrelaçamento do corpo com o mundo supera a redução clássica da percepção em ideia de uma pura consciência. É a relação carnal do corpo com o mundo que promove a experiência perceptiva.

A tradição da filosofia clássica reduz a percepção a um ato mental, uma representação que corresponde a um objeto, ou ainda uma faculdade da mente, entretanto não é a consciência que percebe, mas o corpo. A experiência perceptiva se dá pelo corpo e sua ligação com o mundo desperta as matizes do ser. A percepção, desse modo, desvela o mundo da vida, o lugar de onde brota todas significações, essa experiência mundana nos conduz a ver as coisas mesmas, de modo que o pintor, se torna um privilegiado por que toma como guia a própria natureza, o

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: WSF Martins Fontes, 2011, p.144.

mundo em sua aparição primordial. Merleau-Ponty identifica na pintura de Cézanne a possibilidade de interrogação primeira do mundo. “Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem”.² Nesse sentido há uma reafirmação de que o pintor faz o quadro ser mundo a partir de sua experiência perceptiva.

O desvelamento do mundo, como vê Merleau-Ponty na obra de Cézanne, não é diferente daquele que vemos na própria obra do filósofo. Há uma emergência, tanto na filosofia quanto na arte, de explorar o domínio pré objetivo que nos conduz a reaprender a ver o mundo. Nesse domínio pré objetivo percebemos a ordem das coisas, o seu nascimento e seu aparecer diante dos olhos. É assim que Cézanne encontra uma fonte para seus trabalhos, fonte inesgotável, nunca fechada em si mesmo, sem reservas que se irradia na própria vibração das coisas. Nesse sentido é que sustentamos a primeira hipótese desse trabalho, que a pintura de Cézanne é pré-reflexiva.

Geralmente se diz que, no processo pictórico o pintor é afetado por sensações e que essas sensações são transmitidas ao espírito e a abstração resultante se configura numa representação do objeto na tela. Quando dizemos que a obra de Cézanne é pré-reflexiva, subvertemos esse sentido, de modo que queremos dizer que o motivo, aquilo que o pintor esboça no quadro, não é fruto de uma operação mental. Mas é essencialmente, fruto desse contato primeiro com o mundo, nesse domínio pré-objetivo a que nos referimos agora a pouco. Por isso, não há que se dizer que sua obra representa o objeto dado na natureza. Quando o pintor francês ignora a perspectiva e pinta a matéria em via de se formar ele nega uma organização intelectual na obra e privilegia a vivência imediata do mundo. Toda a efusão de perspectivas, todas as deformações e toda vibração que se vê nos quadros de Cézanne, emergem da própria experiência perceptiva, da própria existência. Essa ruptura com a perspectiva geométrica mostra que é possível o contato primeiro com o mundo, e deixa que o objetivismo no ato pictural seja regulado a partir do mundo bruto.

Cézanne, é preciso deixar claro, não é tomado aqui como um ignorante, um pintor que não pensa, isso por que não há uma negação da ação intelectual no ato de pintar, mas essa ação é sempre segunda e será sempre regulada pelo contato da experiência no ato perceptivo.

A pintura pre-reflexiva, se desgarrá de uma visão empírica e intelectualista e supera a objetividade das relações entre o espaço euclidiano e a perspectiva geométrica, promovendo o

² MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013.

movimento e a vibração, que são próprios do mundo vivido, se organizando na tela como fecundidade, nunca como semelhança.

Todas as construções racionais que permitem representar o mundo, fogem do contato que se tem com ele, promovendo um modelo teórico do visível, que nem é o visível e nem o expressa em verdade, e nisso, cada tentativa de objetivação se afasta mais e mais do contato primordial. Dessa maneira não é o espírito que antecipa a partir de cálculos causais a visão do motivo, mas é o próprio olhar que inspeciona o mundo. Cézanne vive no mundo e é pelo poder do olhar que ele encontra esse mundo ao seu redor e pinta.

O quadro se revela diante de nós enquanto pintura, mas não existe uma preocupação de revelar um sentido da pintura que não esteja nela mesma, isso porque o seu sentido está em sua cor, ou melhor o sentido é a cor, o sentido habita-se e encarna-se nela, é a partir da expressão das cores no quadro e pela ligação com o olhar que nasce a compreensão do quadro, da mesma forma como acontece no mundo vivido.

Definitivamente, a pré-reflexividade na pintura de Cézanne, não a reduz a uma irracionalidade, mas a uma intencionalidade, Segundo Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção* “essa intencionalidade não é um pensamento, ela não se efetua na transparência de uma consciência”.³ Pintar um quadro, não é uma execução de síntese do sujeito epistemológico, é o corpo que opera e ele não possui os determinantes de construção do mundo, por isso o quadro se faz no próprio quadro e não no sujeito pensante. A realidade objetiva transforma o espaço vivido num plano exato e esse plano não comporta a dinâmica da vida. Subverter essa noção possibilita a Cézanne a realização de uma obra que promove muito mais que a significação do mundo, mas sobretudo a realização de um mundo vivo no quadro, que brota na tela sem os limites conceituais operados pelo intelecto.

Essa pré-reflexividade nos permite sustentar a hipótese principal do trabalho, a de que a pintura de Cézanne funda uma expressividade que desvela o próprio ser, e se configura em presença e não em representação.

A latência da visão, essa potência de visibilidade do mundo bruto, se insinua ao pintor de modo que a partir dela, nessa relação carnal, nasce a obra. O quadro é a instauração do visível, quando o Cézanne pinta ele faz com que a visibilidade venha a tona e se mostre em sua presença. Dessa forma, a visão do mundo percebido é promovida no contato direto com o ser, de modo que o quadro é uma manifestação da instauração do próprio mundo. O mundo vivo, é preciso lembrar, é latência, e Cézanne em sua obra, promove essa deflagração do ser. Ele exerce

³ F.P., p.312

a visão de um mundo que está a sua volta, entranhado em sua carne, numa impossibilidade de separação. Esse modo de ser no mundo não o permite pintar como um espírito absoluto, que sai do seu corpo e contempla horizontalmente um mundo fechado, sem fissuras ou lacunas. Por isso a obra de Cézanne nunca pode ser considerada como uma coisa idêntica ao mundo, justamente porque da abertura ao mundo e de seu envolvimento pelo olhar é que nasce o visível e o quadro se faz mundo.

A visão do pintor não é mais o olhar posto sobre um fora, relação meramente “físico-óptica” com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo de nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo.⁴

Ou seja, o quadro é a própria expressão do ser. Ele não é uma segunda coisa visível é o próprio brotamento do visível, é abertura entre horizontes, é o resultado do envolvimento do olhar. É nessa profusão do visível que nasce o quadro, um percebido que se faz visível na tela e desperta a potência de ver. A obra de Cézanne promove a instauração da visibilidade, cria mundos. Possibilita que o visível seja restituído de forma originária, sem remeter ao motivo, mas se configurando enquanto presença.

Quando falamos em presença neste trabalho, não nos referimos a trazer o que está ausente à presença (como ter acesso ao lago Anecy vendo um quadro de Cézanne), não! Ao invés disso, queremos dizer que através da pintura, o ser do visível vem a visibilidade, temos acesso a um ser de latência, que traz a tona toda a profundidade oculta do visível.

As essências, diz o Merleau-Ponty, estão sob nós, elas participam da mesma nervura que permite o visível e o invisível se revelarem como parte do mesmo ser, “aderência e reversibilidade de um no outro”.⁵ A obra de Cézanne é criação, não é um modelo e não é uma fonte de significações que dá acesso ao ser, justamente porque o sentido das coisas não se dá em suas significações, a fonte de sentido está no contato com o ser. Por isso o quadro de Cézanne não tem uma significação exterior a ele, mas ela está em suas cores em seus contornos e em sua própria visibilidade.

A filosofia, precisamente como “Ser falando em nós” expressão da experiência muda de si, é criação. Criação que é, ao mesmo tempo, reintegração do ser. [...] É criação em sentido radical[...] porque a arte e a filosofia em conjunto, são justamente não fabricações arbitrárias no universo

⁴ O.E., p.44-45

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível, São Paulo: Perspectiva, 2000, p.117

do espiritual (da cultura), mas contato com o ser na medida em que são criações.⁶

Ele continua: “O ser é aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência.” Ora, se a experiência do ser exige de nós criação, e veremos ao longo desse trabalho que a pintura moderna, especialmente a de Cézanne é expressão de um mundo próprio, que se dá a partir da relação de promiscuidade entre o corpo e o mundo, sem se deixar resumir a uma representação objetiva da coisa em sua ausência, então o ato criativo de Cézanne concretiza essa experiência do ser.

Para dar cabo dessa descrição, esse trabalho compreende um percurso que se inicia na compreensão de conceitos fundamentais sobre a filosofia de Merleau-Ponty, essa noção introdutória se faz necessária tendo em vista que durante todo o texto manteremos relações estreitas com esses conceitos. Para tal, vamos nos deter na *Fenomenologia da percepção* (1945) e no *Visível e invisível* (1964). Nossa conceituação se apoiará sempre na discussão com a tradição filosófica, especialmente a cartesiana.

Na terceira sessão do trabalho, falamos do modo como a pintura de Cézanne pode ser reconhecida como anterior à reflexão filosófica e, para tanto, atentamos às noções de perspectiva, da cor, dos contornos, dos olhares e dos gestos do pintor, mantendo, quando necessário, um contato com a obra de Cézanne e fazendo sempre um paralelo com a filosofia. Nesse instante nos apoiaremos prioritariamente em *O olho e o espírito* (1964) e novamente na *Fenomenologia da percepção*.

A quarta sessão está fundada na separação entre os modos clássicos e modernos de abordagem sobre alguns temas na arte, na ciência e na filosofia. Os temas invocados aqui foram sustentados pelas obras contidas em *Conversas* (1948), e *A prosa do mundo* (1969). Utilizamo-nos dos conceitos de espaço, coisas, os outros, o cientificismo, o homem e o mundo, todos os temas já abordados nas sessões anteriores, mas agora tomados em relação direta com a pintura ou com a crítica de Merleau-Ponty ao intelectualismo.

Finalmente, na última sessão, nos apropriamos novamente da obra *O visível e o invisível*, para falarmos da pintura de Cézanne em seu sentido ontológico proposto por Merleau-Ponty. Nesse capítulo, tentamos mostrar que a pintura moderna consegue subverter o sentido clássico de representação euclidiana do espaço e se configurar como criação de uma expressão de presença, fundante da própria experiência do ser.

⁶ idem, p.187

Durante todo o percurso do trabalho, nos asseguramos de estar em contato com alguns dos mais importantes comentadores da de Merleau-Ponty, e nos utilizamos das proposições de Renaud Barbarás; Erick Matthews; Monika Langer; Ferdinand Alquié (1906-1985); Mauro Carbone; Danilo Veríssimo; Iraquitan de Oliveira Caminha, Terezinha Petrúcia da Nóbrega; Monclar Valverde; Marilena Chaiuí; Carlos Alberto Ribeiro de Moura; Luiz Damon Santos Moutinho, além de críticos de arte que mantêm propostas sobre a pintura de Paul Cézanne como Giulio Carlo Argan (1909-1992); Henri Hécœen (1912-1983), entre outros. Para fortalecer nossa argumentação e sustentar algumas tomadas de posição, nos enveredamos ainda pelas cartas de Cézanne, agrupadas em duas obras: *Conversations avec Cézanne* (1978) organizadas por Doran e *The Letters of Paul Cézanne* (2013) de Danchev.

Há nesse trabalho, uma tentativa inicial de rascunhar como o tema da arte permeia a filosofia de Merleau-Ponty, nesse sentido, percebemos que é evidente na obra do filósofo francês, que teve um instante de vida breve,⁷ a importância da obra de arte como parte da construção de seu projeto filosófico. Na *Fenomenologia da percepção*, sua tese de doutoramento, e que não é um texto que versa sobre arte, o tema já aparece pincelado em trechos usados para facilitar sua proposta de trabalho, são mais de dez referências sobre a pintura, inclusive sobre a obra de Cézanne. Em 1948, enquanto ainda lecionava filosofia na universidade de Lyon e um ano antes de iniciar suas tarefas como professor na Sorbonne, em Paris, profere na Radio Nacional Francesa algumas conferências, entre elas *A arte e o mundo percebido*; e *Mundo clássico e mundo moderno*, onde os temas da arte são abordados de maneira capital. Essas e outras conferências publicadas em *Conversas* (1948).

O filósofo produz ainda outras obras direcionadas para as artes em geral como *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, e aquelas que tratam de maneira direta da pintura de Cézanne, como *O olho e o espírito* (1964) e *A dúvida de Cézanne* (1966).

A proposta da pesquisa se assentou numa descrição daquilo que o pintor francês entende por seu trabalho e como esse trabalho pode ser considerado por Merleau-Ponty, anterior à reflexão filosófica e fundador de um mundo próprio. Assim, culminamos no problema central da discussão, a saber: descrever a possibilidade da pintura de Cézanne se configurar como uma expressão de presença e não de pura representação, o que se aproximaria da proposta de superação de uma filosofia clássica proposta pelo filósofo.

Restituir o mundo da percepção e facilitar a compreensão do projeto filosófico proposto por Merleau-Ponty – este é o poder da arte, mostrar o enlace indissociável entre o corpo e as

⁷ Apesar da vida curta, morrendo subitamente aos 53 anos de idade, deixou uma obra de grande relevância no cenário filosófico além de contribuições efetivas nas ciências humanas e até mesmo na saúde.

coisas, superar a posse intelectual do mundo e a objetividade que por toda tradição filosófica pretendeu constituir o mundo. Mas, principalmente: revelar o mundo. Esse mundo que não pode ser constituído pela razão, que já está aí antes dela e que a pressupõe.

A arte faz o que deveria fazer a filosofia. Cézanne é capaz de mergulhar no mundo bruto, a percepção do pintor pela visão renuncia um privilégio de uma operação do pensamento, não há uma apropriação, há somente uma aproximação. Merleau-Ponty diz de Cézanne que “ele germinava com a paisagem”.⁸ Renunciar o pensamento como fonte de criação do mundo é a tarefa da filosofia – reestabelecer as essências na existência, esse é o grande passo de projeto fenomenológico de Merleau-Ponty e que a pintura de Cézanne pode servir de ilustração.

Paul Cézanne é chamado hoje de pai da pintura moderna, Picasso se refere a ele como o grande mestre. Mas esse reconhecimento tardou a surgir durante sua vida, sua pintura carregada de *feiura*, era quase que incompreensível e indigesta. Essa incompreensão se deve ao afastamento dos clássicos, Cézanne contrariava tudo aquilo que era normatizado pelos críticos em arte. Enquanto a arte clássica esperava um resultado de semelhança objetiva, a pintura de Cézanne, parecia não ter semelhança alguma com a realidade que pensamos. Além disso, o uso da palheta de cores, o uso da espátula, os borrões de tinta espalhados pelo quadro, as formas distorcidas, tudo isso era incômodo aos olhos de um público acostumados com a perfeição geométrica da arte clássica.

Cézanne nasce em Aix-en-Provence no dia 19 de janeiro de 1839, filho de um comerciante de chapéus que mais tarde se tornaria um bem sucedido banqueiro, frequentou a faculdade de direito a gosto do pai, mas concomitante a isso se manteve matriculado na *École Municipale de Dessin* onde recebe, em 1859, o segundo prêmio de melhor pintura de rostos, e sonha em se tornar pintor. Forma uma amizade íntima com Émile Zola e em 1861, quando frequenta a Academia Suíça conhece Pissaro e Guillaumin. Tenta sem sucesso ser admitido na Escola de Belas Artes em Paris, mas não é aceito. Depois de um breve retorno a Aix-en-Provence volta a Paris e definitivamente decide ser pintor. É um assíduo frequentador do Louvre onde faz seus estudos dos clássicos, esboça e copia várias pinturas. Conhece nessa época Bazille, Renoir, Monet, Sisley e Manet. Começa a desenvolver seu trabalho com a clara tentativa de contrariar os padrões acadêmicos na arte. Em sua fase inicial se volta para o seu interior e pinta seduzido pelo romantismo de Delacroix, além de pintar em estilo realista inspirado em Coubert e daí parte ao impressionismo. Entretanto, dentre todos os impressionistas à sua época, Cézanne é o que menos se destaca por ter um estilo pouco homogêneo entre eles.

⁸ O.E., p.136

A partir de 1863 se inscreve recorrentemente nos Salões de Paris e quase sempre tem suas pinturas recusadas pelo júri, foi aceito apenas uma vez em 1882. Expõe na Primeira exposição impressionista em 1874, entretanto suas obras são recebidas de maneira negativa e por isso não participa da segunda edição em 1876. Resignado, em 1877 volta a expor e novamente tem uma má recepção do seu trabalho e dessa vez uma crítica atroz das suas obras. A partir daí abandona as exposições e se distancia dos amigos. Em 1886 recebe duas grandes tristezas da vida, a primeira daquele ano seria a se reconhecer na obra de seu amigo Zola, *The work*, que narra a história de um pintor que tinha talento, mas que não se tornou aquilo que deveria. A tristeza seguinte é a morte de seu pai. Mais introspectivo do que nunca, Cézanne se conforta apenas em pintar, arredio a todos, quase não fala com ninguém e mantém todos a distância. Talvez, também por isso suas pinturas quase não são mostradas ao público. O pintor tem uma amplitude temática bem diversa, pinta retratos, temas religiosos, cenas históricas, naturezas-mortas e paisagens.⁹

Só em 1895 sua obra é exibida para o grande público e ganha notoriedade, pouco a pouco sua obra é reconhecida, principalmente entre os jovens artistas, tem a partir daí uma crescente, e seu gênio se afirma com novas exposições em vários salões de Paris entre 1899 e 1906. Morre em 1906 com seu trabalho ainda menos reconhecido do que deveria e menor do que iria se tornar. Esse trabalho, apesar de não se tratar de uma análise da obra de arte, é uma dupla homenagem, ao pintor que enfrentou toda uma tradição e que superou através de sua arte os paradigmas tão bem fundados, e ao filósofo, que como ele recolocou o mundo vivido em seu lugar de destaque.

⁹DÜCHTING, Hajo. Cézanne. Paris: Éditions Place des Victoires, 2016.

2 AS PALAVRAS E OS GESTOS FILOSÓFICOS DE MERLEAU-PONTY...

ou noções básicas para a compreensão do projeto de Cézanne por Merleau-Ponty

Não se percebe como um espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura.

Merleau-Ponty.

O leitor pode se perguntar a necessidade de descrever conceitos como corpo e carne num trabalho que se propõe a tratar da obra pictórica de Paul Cézanne. Seria válido, antes de tudo, uma descrição da história da arte, uma iniciação à *estética* ou ainda uma conceituação do impressionismo e da pintura moderna como um todo, mas não pretendemos nada disso.

O *corpo*, o *mundo*, a *percepção* e a *carne*, são conceitos fundamentais para a compreensão do projeto fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty. Quatro conceitos que por sua essencialidade, não podem deixar de serem descritos, principalmente quando se pretende colocar em questão a obra de arte da maneira que veremos aqui.

O percurso desse capítulo, essencialmente, começa com a *Fenomenologia da percepção* (1945) e termina no *O visível e o invisível* (1964). O capítulo foi estruturado em sessões de acordo com os conceitos que apresentamos, a começar pelo corpo. Compreender o corpo, não como um objeto situado num espaço objetivo, mas enquanto ser no mundo, atado ao mundo e engajado, é condição explícita para entender o papel do pintor no mundo e seus gestos. É no mundo que a pintura acontece e é através da motricidade do corpo que é possível ao pintor se engajar nesse mundo. Haverá aqui, sempre uma tensão e oposição entre a proposta merleau-pontyana e a tradição filosófica, principalmente ao idealismo, concentramo-nos na crítica ao idealismo porque é ele que fará ao longo dos demais capítulos, a contraposição que queremos apontar entre a pintura clássica e a pintura moderna.

Na segunda sessão nos voltaremos ao mundo de onde brota e que é condição de possibilidade de qualquer tematização. Não o mundo da ciência, que é sempre constituído por

um pensamento objetivista que tudo abarca, e que o apreende num sobrevoo conceitual. Mas o mundo vivido que permite a experiência direta do meu corpo, que está entrelaçado com ele. A terceira sessão é decorrente dessa relação do corpo com o mundo e pretende descrever como se dá a percepção, que por muito tempo se reduziu a pensamento, seja com o idealismo, seja com o materialismo. Interessa mostrar que a percepção não pode se configurar como uma sensação muda, ou como um fenômeno da consciência, ou muito menos como um ato psíquico. É no mundo vivido que se dá a verdadeira percepção e é a ela que o filósofo precisa retornar, é lá que está o conhecimento originário do qual esquecemos e que temos acesso antes mesmo de qualquer reflexão, e é lá que o pintor, como Cézanne se encontra, nesse mundo bruto que é dado ao corpo através dessa experiência da percepção.

Na última sessão nos atemos ao conceito de carne, que pretende dar um estatuto ontológico à unidade do corpo e do mundo, mostrando a reversibilidade e os horizontes da percepção. Acreditamos ser fundamental mostrar o quiasma entre vidente e visível, já que ele pode nos esclarecer alguns pontos que aparecem na proposta da obra pictural de Cézanne. Não pretendemos aqui entrar na seara que divide opiniões sobre a mudança de estatuto da proposta de Merleau-Ponty de uma fenomenologia a uma otologia. É óbvio que há uma discussão bastante importante, principalmente com a abertura e a análise dos arquivos inéditos na *Bibliothèque Nationale de France* entretanto, nesse momento vamos concordar com Carlos Alberto Ribeiro de Moura, que afirma não haver um rompimento entre a *Fenomenologia da Percepção* e *O visível e o Invisível*, já que na primeira aparecem alguns esboços fundamentais para a proposta ontológica que aparece na segunda; tomaremos a obra de Merleau-Ponty nesse sentido, como a obra de Cézanne, sempre como possibilidade, abertura, latência e inacabamento, já que é nesse inacabamento que encontramos a vivacidade e o paradoxo contínuo do mundo e da arte, e como deveríamos encontrar em toda filosofia.

2.1 O corpo

O conceito de corpo permeia a filosofia desde os gregos, e desde então, o conceito aparece ligado fundamentalmente à alma. Aristóteles o descreve como uma realidade que tem como limitação uma superfície e é sempre penetrada por uma forma.¹⁰ Platão afirmava ser o corpo o cárcere da alma, entretanto, a natureza da alma sempre se impõe à natureza do corpo já

¹⁰ MORA, José Ferrater. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Editora Loyola, 2009.

que a alma precede do divino.¹¹ Seja como for, de Plotino a Descartes o corpo sempre esteve preso a uma rígida dualidade entre forma e matéria ou ao físico e psíquico, ou ainda ao físico e o mental. Mora,¹² define o corpo como a matéria orgânica que compõe o ser humano. Neste trabalho confrontaremos essa visão clássica que sustenta toda uma tradição filosófica e partiremos rumo à proposta de Merleau-Ponty, que parece ter sido influenciado pela leitura de Husserl, mas que ainda assim rompe com ela. Aqui, quando Maurice Merleau-Ponty se refere ao corpo, ele não está tomando aquilo que a ciência denomina de máquina fisiológica. Isso porque esse corpo, que só é possível enquanto ideia e que, segundo a ciência, não é nada mais que a soma de partes diferentes, configurado por fim num objeto, nos faz perder o contato com a experiência perceptiva.¹³

Descartes já anunciava a necessidade de desenvolvimento de um critério que objetivasse o conhecimento; para isso era preciso o exame das nossas crenças e a exclusão daquelas que pudéssemos duvidar, inclusive aquela do mundo físico da qual o corpo faz parte. O corpo, para o idealismo cartesiano, não é nada mais que um veículo, um objeto que se configura a partir do intelecto e só tem existência pela reflexão do pensamento. Sou espírito, diz Descartes¹⁴ na sexta meditação, e se assim somos, então o corpo não passa de um objeto entre outros objetos, que posso suspender mentalmente e que não se atrela à existência concreta, mas somente à posse intelectual.

Trata-se, com o idealismo, de transformar o corpo em objeto, ele deixa de ser o meu lugar de possibilidade de ver o mundo, deixa de ser a condição de ver e se transmuta em qualquer coisa extensa como todas as outras coisas extensas no mundo.¹⁵ A existência é predicada pelo sujeito pensante, aquele que é, independente de realidade física; se eu sou espírito então o corpo é um objeto exterior distinto. Desse lugar, o corpo é um conjunto de propriedades observáveis, “essa máquina composta de ossos e carne, tal como ela aparece em um cadáver”.¹⁶

E, embora talvez (ou melhor, certamente, como logo direi) eu tenha um corpo ao qual estou muito estreitamente conjunto, todavia, já que, de um lado, tenho uma idéia clara e distinta de mim mesmo, na medida em que sou apenas uma coisa pensante e inextensa, e que, de outro, tenho uma idéia distinta do corpo,

¹¹ PLATÃO, 1972, Diálogos/Platão. - Fédon. Coleção os pensadores. [Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa]. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p.80b

¹² MORA, 2009.

¹³ F.P., p.109.

¹⁴ “[...] sou uma coisa que pensa, concluo muito bem que minha essência consiste apenas nisso: sou uma coisa que pensa, ou uma substância cuja essência toda ou natureza é somente pensar”(Cf. DESCARTES, 1983, p.119).

¹⁵ F.P. p.108

¹⁶ DESCARTES, René. Meditações Metafísicas. In Coleção os Pensadores. 3. Ed. São Paulo: Abril Cultural 1983, p.92.

na medida em que é apenas uma coisa extensa e que não pensa, é certo que este eu, isto é, minha alma, pela qual eu sou o que sou, é inteira e verdadeiramente distinta de meu corpo e que ela pode ser ou existir sem ele.¹⁷

Separar o sujeito enquanto consciência e corpo enquanto objeto, é subverter o sentido da natureza, MP diz que o corpo não pode ser um objeto como uma “soma de partes sem interior” tal como a consciência não pode se resumir a um ser “presente a si mesmo, sem distância”.¹⁸ Merleau-Ponty revela que assim só haveria dois modos possíveis de existir: como consciência ou como coisa. Em contrário a isso, nas *Meditações*, Descartes parte da dúvida metódica para inferir aquela certeza a partir da qual todas as outras serão possíveis e que por fim nos oferece a consciência como existência, de modo que eu, enquanto ser pensante, existo de forma indubitável e tenho em mim certos atributos, entre eles a faculdade de sentir. Ora, tomando como verdadeira a afirmativa de que as sensações são atributos de uma alma que tudo sente, o corpo pode ser considerado como um vetor mudo, que, não se sabe bem, entrega as experiências do mundo sem participar delas a um expectador em seu trono. “[...] seu próprio corpo torna-se não parte de si mesmo, mas um objeto como outro qualquer no mundo e, como qualquer outro objeto, algo exterior a ele enquanto sujeito pensante”.¹⁹ A consciência é a garantia idealista da existência, não há como o meu corpo apreender, ou melhor ainda, não há como eu apreender mesmo o meu corpo, se não me compreender enquanto existente no ato de compreender esse corpo. Essa consciência é o elo essencial entre a certeza da existência do sujeito e, por consequência direta, a existência de todo o resto, inclusive do corpo.

Não é nada disso, Merleau-Ponty afirma que, para conhecermos verdadeiramente o corpo precisamos vivê-lo. Ora, se eu sou espírito não posso me confundir com o corpo, mas se sou corpo eu me transpasso. A minha experiência de corpo não se dá pela ideia, mas pela realidade: “meu corpo é um sujeito natural, um esboço provisório de meu ser total”.²⁰ A formação do pensamento objetivista não dá lugar ao corpo, de modo que a experiência vivida não é mais necessária, o que é importante ali é a predicação do saber racional e que, por consequência, transforma o corpo em ideia. Num objeto que “[...] existe *partes extra partes* [grifo do autor]”.²¹ Segundo Nóbrega, Merleau-Ponty “rompe com a noção corpo-objeto, partes extra-partes”²² e enfatiza ainda que o corpo é experiência e, por conseguinte, não pode se

¹⁷ Ibid. p.134. É importante lembrar aqui que Descartes faz a separação entre corpo e alma com o objetivo de aplicação do seu método. Ou seja, na tentativa de criar novos fundamentos para a ciência moderna.

¹⁸ F.P. p.268.

¹⁹ MATTHEWS, Eric. Compreender Merleau-Ponty. Petrópolis: Editora Vozes. 2010, p.58

²⁰ F.P. p.269

²¹ F.P. p.111

²² DA NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. Estudos de Psicologia, vol. 13, nº 2. 2008, p.142

reduzir à “representação mentalista”. Não se pode decretar arbitrariamente a redução do corpo através dessa separação entre alma e corpo, e a proposta é justamente esta, superar a dicotomia entre sujeito e objeto.

Para sustentar a visão de que o corpo não se reduz a uma máquina fisiológica ou ainda a um objeto exterior distinto como a soma de órgão ou tecidos, é preciso que se supere a posição de falar em corpo através da *ideia* de corpo, é fundamental que eu me dirija ao meu corpo como eu o vivo: o “corpo do qual tenho a experiência atual”.²³ Merleau-Ponty insiste que só se percebendo enquanto corpo, é que se pode compreender a função do corpo vivo, e que essa tomada corporal não pode ser confundida com uma *representação* do corpo. Há uma originalidade no envolvimento do corpo com o mundo, eles se envolvem numa relação carnal²⁴ que é muito mais que uma simples causalidade espacial. E justamente por isso, assim como meu corpo não é uma soma de órgãos e tecidos, ele também não se reduz a uma “reunião de órgãos justapostos no espaço”.²⁵ Para entender tal relação é preciso lançar mão do *esquema corporal* que aparece em discussões neuropsicopatológicas no início do século XX. Henry Head foi quem propôs existir esquemas motores do corpo baseado em modelos visuais e táteis²⁶, e Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da Percepção* se utiliza dessa noção, mas se concentra em atribuir uma intencionalidade motora àquilo que está implicado nesse conceito, como veremos mais a frente.²⁷

Segundo Merleau-Ponty,²⁸ as partes do meu corpo não estão apenas justapostas, como um ombro abaixo de um pescoço, há uma relação de originalidade entre elas, um sistema, o pescoço se envolve no ombro assim como o corpo se envolve no mundo.

[...] meu corpo inteiro não é para mim uma reunião de órgãos justapostos no espaço. Eu o tenho em uma posse indivisível e sei a posição de cada um dos meus membros por um *esquema corporal* em que eles estão todos envolvidos.²⁹

O filósofo francês julga, ainda na *Fenomenologia da Percepção*, que a utilização do conceito de esquema corporal não deve ser usado como desenvolvido tradicionalmente, tendo

²³ F.P. p.114

²⁴ Essa relação carnal não pode ser entendida simplesmente como a localização espacial do corpo no mundo, mas uma ligação indissociável entre um corpo que habita o mundo e é habitado por ele.

²⁵ F.P. p.144.

²⁶ HÉCAEN, Henry; DE AJURIAGUERRA, Julian. Méconnaissances et hallucinations corporelles: intégration et désintégration de la somatognosie. Masson, 1952.

²⁷ VERISSIMO, Danilo Saretta. No limiar do mundo visível: a noção de esquema corporal nos cursos de Merleau-Ponty na Sorbonne. Psicologia USP, vol. 23, nº 2, p. 367 - 393, 2012.

²⁸ F.P. p.143.

²⁹ Ibidem.

em vista a necessidade de essas formulações tradicionais precisarem de uma nova intervenção metódica. A primeira significação de esquema corporal se reduz a um resumo da experiência corporal, que é capaz de “oferecer um comentário e uma significação à interoceptividade³⁰ e à propioceptividade³¹ do momento”³² ou seja, essa noção de esquema corporal me permite associar imagens aos movimentos realizados pelas partes do meu corpo, coisa que só seria possível através da realização da associação entre os movimentos e a representação visual das “impressões cinestésicas”. Do outro lado, os psicólogos propõem que a significação de esquema vai além de associações de imagens, “é preciso que as associações sejam reguladas a cada momento por uma lei única, que a espacialidade do corpo desça do todo às partes”³³ fazendo com que aquelas associações que fiz ao longo da experiência vivida, se integrem de tal forma que exista uma tomada geral de consciência do corpo, “quer dizer, um fenômeno no qual o todo é anterior às partes” (Idem). Entretanto, não há que se dizer que o esquema corporal é um modo de representação visual do corpo e muito menos uma forma que se sobrepuja a fundos indiferentes de maneira estática. Parece que o esquema corporal “é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo”³⁴ ora, dizer que sou no mundo é idêntico a dizer que sou corpo, ou ainda que me confundo com ele de tal forma que permanece a todo instante no horizonte da percepção e que por conta disso, meu corpo se torna uma totalidade ou, como se refere Caminha,³⁵ “uma totalidade comportamental” ou seja, a realização dos comportamentos pelas partes do meu corpo se fazem pela composição da unidade do corpo enquanto realização no mundo, realização essa que se dá através do movimento. “A totalidade do corpo não é somente uma totalidade dada que tem lugar no corpo atual, ela é também uma totalidade construída através de sua capacidade motriz”.³⁶ O movimento é uma maneira de nos relacionarmos com o mundo “o movimento não é o pensamento de um movimento e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado”.³⁷ Há segundo Merleau-Ponty, uma relação fundamental entre o movimento do meu corpo e o espaço, não a representação objetiva do espaço, mas esse espaço que vivo, que possibilita e que é determinado pelo próprio movimento.

³⁰ “Domínio interoceptivo é aquele da sensibilidade visceral.” (Veríssimo, 2012)

³¹ “Domínio propioceptivo compreende as sensações relacionadas ao equilíbrio e ao movimento” (Veríssimo, 2012)

³² F.P. p.144

³³ Ibid. p.145

³⁴ Ibid. p.147

³⁵ CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. O distante próximo e o próximo distante: corpo e percepção na filosofia de Merleau-Ponty. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB. 2010.

³⁶ Ibid. p.298)

³⁷ Ibid. p.192

Não se fala aqui do movimento do meu corpo a partir de uma reflexão sobre o ponto do espaço que represento e que desejo atingir através da consciência. Ao contrário, meu corpo habita o espaço de maneira tal que me possibilita o acesso ao mundo original e que é dado agora já que nosso corpo também tem uma estrutura temporal, e que a percepção se vale de posições anteriores, e de percepções que precederam a atual para se anexar a elas.³⁸

Não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. A amplitude dessa apreensão mede a amplitude de minha existência; mas, de qualquer maneira ela nunca pode ser total: o espaço e o tempo que habito de todos os lados tem horizontes indeterminados que encerram outros pontos de vista.³⁹

Pode-se pensar, em contraponto à fala de Merleau-Ponty, que minha consciência seria capaz de fomentar uma síntese mental onde o corpo estaria colocado. Todavia, meu corpo se move no mundo de maneira que não preciso fazer representações espaço-temporais, isso por que o mundo não é fechado em um sistema de posições atuais definidas por meu espírito, o espaço e o tempo se tornam assim inesgotáveis no sentido de permitir ao corpo uma variedade de posições motoras que garante a experiência do corpo no mundo.

Há, no espaço, lugares que o corpo habita, esses lugares são sempre uma dilatação do ser no mundo e não podem ser uma designação objetiva que define um posicionamento de nosso corpo, ele está como que inscrito num espaço habitual possível e sempre ao alcance da nossa capacidade motriz e de nossos gestos. Quando me levanto do computador e caminho até a janela não crio uma trajetória representativa do movimento, não preciso, nem ao menos, representar o lugar que estou sentado ou a janela, e muito menos o trajeto que vou percorrer no espaço para chegar até ela. “Compreender é experimentar o acordo entre aquilo que visamos e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação – e o corpo é nosso ancoradouro em um mundo” e por isso “ser corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço”. É fundamental compreender que a espacialidade do corpo não pode ser dada como espacialidade objetiva, já que a primeira é um desdobrar e uma realização do ser enquanto corpo.⁴⁰ Eu olho para a janela, levanto-me, toco a cadeira, alcanço a paisagem:

Esses atos simples já encerram o segredo da ação expressiva: movo meu corpo mesmo sem saber que músculos, que trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria preciso procurar os instrumentos dessa ação, do mesmo modo que o artista faz seu estilo irradiar até as fibras da matéria que ele trabalha. Quero ir ali, e eis-me ali, sem que tenha entrado no segredo inumano da maquinaria corporal, sem que a tenha ajustado aos dados do problema e, por exemplo, à

³⁸ F.P. p.194

³⁹ Ibid. p.195

⁴⁰ F.P., passim.

localização do objetivo definido pela sua relação com algum sistema de coordenadas.⁴¹

Para esclarecer essas relações entre corpo e espaço, na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty se utiliza de um estudo realizado por Gelb e Goldstein⁴² que observou a relação entre os estímulos visuais e uma lesão cerebral que sofreu o paciente chamado Schneider. O uso do caso é excelente para delinear a noção corporal e a espacialidade do corpo, para abrir a discussão que promove a espacialidade do corpo, não como “uma *espacialidade de posição*, mas uma *espacialidade de situação*”⁴³. Mais do que isso, Moutinho⁴⁴ afirma que a análise da doença, permite a Merleau-Ponty nos colocar defronte do pré-objetivo “diante do sujeito encarnado, do verdadeiro sujeito da percepção”. Schneider, diagnosticado com cegueira psíquica é incapaz de apontar de olhos cerrados, a partir de um comando, determinada parte do corpo, como o nariz por exemplo. Que só se faz possível quando lhe permitem olhar ou tocar o membro que deve apontar. Ora, o mesmo paciente é capaz de levar a mão ao lugar que é picado por um mosquito – continua Merleau-Ponty – Como é possível saber onde está o nariz quando nele se toca, mas não é possível saber quando se tenta mostrá-lo? O filósofo responde que esse saber espacial não se reduz a um sentido somente, a consciência de lugar não é somente “uma consciência posicional, representação do mundo objetivo”,⁴⁵ mas é como uma “intenção de apreensão” a consciência corporal é possível no sentido de apreensão por que o corpo está sempre a minha disposição de uma maneira tal que não é necessário uma intenção de conhecimento, as minhas ações habituais se dão nesse espaço corporal no qual estou situado. Segundo Kelly,⁴⁶ munido das afirmações de Merleau-Ponty, meu corpo está voltado para a existência, e a espacialidade desse corpo não é uma espacialidade de posição, mas uma espacialidade de situação, e é a partir dessa compreensão corporal e situacional do espaço que Merleau-Ponty afirma uma intencionalidade motora.

Um doente, como é o caso de Schneider quando recebe uma ordem, recebe-a carregada de significações intelectuais, ou seja, é preciso que ele se prepare de um modo tal que planeje objetivamente todo o processo de representação do movimento, e aí não haverá significação

⁴¹ O.E p.97

⁴² GELB, Adhémar; GOLDSTEIN, Kurt. Zur Psychologie des optischen Wahrnehmung-und Erkennungsvorganges. In: Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle. Johann Ambrosius Barth, p.1-142. 1920

⁴³ F.P., p.146

⁴⁴ MOUTINHO, O sensível e o inteligível: Merleau_ponty e o problema da racionalidade. Kriterion vol. 45 nº 110. Belo Horizonte, 2004.

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, 2011, p.151

⁴⁶ KELLY, Sean Dorrance. Merleau-Ponty on the body. Ratio (new series) XV Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

motora por que o pensamento do movimento não se pode desdobrar em movimento efetivo.⁴⁷ Isso se deve à compreensão de que não é o pensamento que promove o movimento, ao contrário o resultado real da representação objetiva de um movimento, só pode ser dado pelo corpo, enquanto potência motora, essa é a intencionalidade motora.

Através disso se esclarece a distinção entre movimento abstrato e movimento concreto: o fundo do movimento concreto é o mundo dado, o fundo do movimento abstrato, ao contrário, é construído. Quando faço sinal para um amigo se aproximar, minha intenção não é um pensamento que eu prepararia em mim mesmo, e não percebo o sinal em meu corpo. Faço sinal através do mundo, faço sinal ali onde se encontra o meu amigo; a distância que me separa dele, seu consentimento ou sua recusa se lêem imediatamente em meu gesto, não há uma percepção seguida de um movimento, a percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo.⁴⁸

De acordo com Veríssimo,⁴⁹ na organização da experiência do corpo no mundo, entrelaça-se um sistema formado pela motricidade e pela percepção, “fato chave para compreendermos a ligação primordial entre a nossa exploração do mundo e aquilo que ele nos apresenta, o pacto entre nós e as coisas” que será sempre revelado através da percepção.

2.2 O mundo

Depois de compreendermos que o corpo não é uma representação ou um objeto mental, concluímos que o corpo é no mundo, está no mundo. Merleau-Ponty diz na *Fenomenologia da Percepção* que o corpo está para o mundo assim como o coração está para o organismo.

Nós reaprendemos a sentir nosso corpo, reencontramos, sob o saber objetivo e distante do corpo, este outro saber que temos dele porque ele está sempre conosco e porque nós somos corpo. Da mesma maneira, será preciso despertar a experiência do mundo tal como ele nos aparece enquanto estamos no mundo por nosso corpo, enquanto percebemos o mundo com nosso corpo.⁵⁰

Fica claro aqui que o mundo também não pode ser uma construção mental, como mencionou Dias: “o mundo não se reduz ao pensamento sobre o mundo ou a uma representação do sujeito, nem este se confina a um sujeito absoluto, sujeito constituinte ou princípio constitutivo de toda a representação”.⁵¹ O mundo não pode ser representação porque ela só se realiza através e a partir do mundo, ele é originário e funda toda sorte de criação mental.

⁴⁷ F.P., p.158

⁴⁸ Ibid., p.159-160

⁴⁹ VERÍSSIMO, 2012.

⁵⁰ F.P., p.278

⁵¹ DIAS, Isabel Matos. *Vestígios do mundo. Literatura e filosofia em Merleau-Ponty*. Philosophica, nº 10. Lisboa. 1997, p30

Se apropriando de Husserl, Merleau-Ponty inicia a *Fenomenologia da Percepção* com a ordem de retorno às coisas mesmas, ao mundo vivido, na tentativa de superar esse movimento absoluto de constituição das coisas por um sujeito pensante destituído de um corpo e desapegado do mundo. Afirma que o conhecimento que tenho do mundo, e todo o conhecimento científico só se realizam através da minha própria experiência com o mundo. “Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente”.⁵² O objetivismo proíbe esse retorno, rouba a possibilidade de uma experiência viva e a substitui por um mundo exato e realizado que é apenas conteúdo do sujeito pensante.

Kant, por exemplo, ignorava ou pelo menos atropelava o fenômeno do corpo e da coisa, e mesmo percebendo que a experiência interna só era possível porque se dava a partir da experiência externa⁵³, acabava reduzindo essa experiência ao movimento reflexivo da consciência. Merleau-Ponty, em oposição, restitui à experiência a transcendência, isso se deve ao fato de que toda experiência só se realiza em função do mundo. Falamos agora há pouco da espacialidade do corpo, que se dá no mundo, não de maneira objetiva, mas vivida; essa espacialidade garante minha presença no mundo e possibilita as minhas experiências.

O corpo está no mundo, ele se move no mundo e alcança as coisas, seja pelo olhar, seja pelo tato, o aparecer do mundo se constitui através da capacidade motriz. Segundo Caminha⁵⁴, o “ato de perceber é inseparável dos movimentos que se dirigem ao mundo”. É preciso esclarecer que ir em direção ao aparecer do mundo, não significa dizer que o corpo se move a partir da animação mental, mas que ir em direção ao mundo é idêntico à tomada de decisão, que se dá através da abertura na relação do corpo com o mundo. A capacidade motriz me possibilita um mundo inesgotável, sem limitação da minha experiência.

Mas o sistema de experiência não está desdobrado diante de mim como se eu fosse Deus, ele é vivido por mim de um certo ponto de vista, não sou espectador, sou parte dele, e é minha inerência a um ponto de vista que torna possível ao mesmo tempo a finitude de minha percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção.⁵⁵

⁵² F.P., p.4

⁵³ “[...] o que decerto só pode fazer-se, demonstrando que, mesmo a nossa experiência interna, indubitável para Descartes, só é possível mediante o pressuposto da experiência externa.” (Kant, *Crítica da razão pura*. B275)

⁵⁴ 2010, p.181

⁵⁵ F.P., p.408

Por estarmos no mundo, ligamo-nos a ele por estruturas que nos movem de uma maneira originária. Não há, como propôs Kant, um sistema de relações invariáveis que qualquer existente pode conhecer universalmente de qualquer maneira que seja, a partir de ligações geométricas. Merleau-Ponty⁵⁶ diz que a unidade do mundo pode ser comparada à unidade de um indivíduo, segundo ele um indivíduo conserva sempre o seu estilo, mesmo que transite em ambientes diversos, a sua conduta e seus propósitos se conservam, assim é a unidade do mundo. Essa unidade é possível porque o mundo não é apenas um objeto do qual guardo comigo a sua potencia de criação, mas ele é o lugar em que vivo. Movo-me nele, estou atado a ele de uma maneira tal que o percebo como um todo estruturado e significativo⁵⁷ entretanto, como “uma unidade aberta e indefinida”.⁵⁸ Estou situado no mundo, meu corpo está sempre engajado nele, isso descaracteriza a noção de sujeito transcendental, aquele que projeta os juízos para impor uma significação do mundo. É inegável que a significação do mundo nos parece coerente, que a objetividade da ciência nos propõe um mundo sem paradoxos indefinidos, isso acontece por que todas essas significações são resultado do contato primeiro com mundo. Há uma experiência que é anterior às conjecturas científicas e que as fundam. Mathews⁵⁹ diz que a significação do mundo, na realidade não se concretiza no nosso espírito e nem tampouco no próprio mundo, mas “no espaço entre nós e o mundo”, ou seja, nessa relação carnal inesgotável que supera a visão dicotômica entre sujeito e objeto. “Merleau-Ponty quer mergulhar na irreduzível experiência selvagem do mundo onde tudo se mistura, nesse mundo originário comum, ‘mundo estético’ ou estésico, que é matriz polimorfa de toda a realidade, de onde se desprende e inscreve a própria vida humana”.⁶⁰

Esse mundo, que Merleau-Ponty quer mergulhar, é justamente o mundo que nós ignoramos e que está aí, diante de nós, a todo o tempo que nos é revelado, a cada sopro de vida, a cada abrir de olhos e a cada respiração que enche nosso peito, mas que insistimos em tematizar antes de tentar vivê-lo, mesmo sendo essa uma tarefa impossível. Em *Conversas*, Merleau-Ponty diz da frequente desvalorização do mundo vivido. Para ele, nós consideramos as experiências como apenas aparências, e atribuímos valor de verdade às coisas através do discurso científico e objetivista que promove o saber real. Mas a verdade, é que não se pode destituir a experiência viva, primeira, essa que torna possível o discurso científico. Ao fazê-lo,

⁵⁶ Ibid., p.439

⁵⁷ MATHEWS, 2010, p.49-50

⁵⁸ F.P., p.408

⁵⁹ 2010, p.49

⁶⁰ DIAS, 1997, p.32

destrói-se a “extraordinária imbricação” essa abertura que se constrói “sobre a base do mundo bruto”.

Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele.⁶¹

“Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado”.⁶² Assim, não há que se falar em cientificismo como fundador da verdade, o sentido das coisas se funda nas experiências do mundo. Merleau-Ponty visa anular a exterioridade objetiva fazendo com que o sujeito perceptivo mantenha uma relação intencional com o mundo.⁶³ Essa relação se configura no movimento do corpo no mundo, esse mundo que é dado, aberto e que se oferece à experiência do corpo.

Merleau-Ponty inicia o terceiro capítulo de sua *Fenomenologia da Percepção* falando das propriedades das coisas, neste caso específico, sobre a grandeza e a forma. Vale dizer que apesar de atribuir essas características às coisas, elas não as define, elas são apenas aparências da nossa relação de experiência com as coisas, das variações perspectivas, mas as variações da aparência não são determinadas por leis. Se assim fossem poderíamos, a cada variação da aparência, determinar todos os seus predicados objetivos.

Mas para mim que percebo, o objeto a cem passos não é presente e real no sentido em que o é a dez passos, e eu identifico o objeto em todas as suas distâncias, sob todas as suas aparências enquanto todas as perspectivas convergem para a percepção que obtenho em uma certa distancia e uma certa orientação típica.⁶⁴

Chamaremos neste trabalho, essa distância, que segundo o filósofo existe sempre para cada sujeito, e que orienta de uma certa maneira e permite ao mundo uma abertura tal que o faz se mostrar de uma maneira coerente, de distância focal. Tomemos como exemplificação a leitura de um livro por alguém que sofre de astigmatismo, é preciso que as letras se acomodem em uma distância específica dos olhos que seja possível sua visualização, a distância focal é dada a partir de “um certo equilíbrio do horizonte interior e do horizonte exterior”,⁶⁵ essa

⁶¹ F.P., p.3

⁶² Ibid., p.252

⁶³ FONTENELLE, Plínio. A experiência sensível do cogito no mundo:uma leitura merleau-pontyana. Ciências Humanas em Revista, vol. 3 nº especial, São Luis: EDUFMA, 2005, p.32

⁶⁴ F.P., p.405

⁶⁵ F.P., p.406

distância focal determina a grandeza e a forma real da coisa. “A consciência perceptiva não nos dá a percepção como uma ciência, a grandeza e a forma como leis”,⁶⁶ quando estamos no mundo, vivemos a grandeza e a forma, vivemos na evidência concreta, percebemos ao invés de pensar a própria percepção. Entende-se assim que essas características não são determinadas pela razão de um sujeito que pensa através da representação dos objetos, mas pela própria tensão do mundo e da percepção. Meu corpo, que está sempre imerso no mundo e diante das coisas e ao redor das coisas, entre elas tem sempre o potencial de percebê-las através da atitude corporal, “se aproximo de mim o objeto ou faço girar em meus dedos para ‘vê-lo melhor’, é porque para mim cada atitude de meu corpo é de um só golpe potência de um certo espetáculo, porque para mim cada espetáculo é aquilo que é em uma certa situação cinestésica”.⁶⁷ Quando se aproxima o livro dos olhos, não se faz por conta da prescrição do médico, ou porque se raciocina que a dificuldade da leitura se dá pela relação da distancia de um para o outro, mas porque possuo o mundo através do corpo⁶⁸ e esses gestos são implicitamente dados na relação com o mundo. A tela do computador fica maior quando me aproximo dela a tal ponto que escondo a cadeira atrás dela, quando me afasto sua grandeza não permanece a mesma. “A coisa é grande se meu olhar não pode envolvê-la; é pequena, ao contrário, se ele a envolve amplamente, as grandezas médias distinguem-se umas das outras conforme, em distancia igual, elas dilatam mais ou menos meu olhar ou o dilatam igualmente em diferentes distâncias”.⁶⁹ O sistema da experiência perceptiva liga meu corpo aos fenômenos, mas como dissemos antes, de certo ponto de vista no mundo, sem contudo transcender as estruturas essenciais mas como uma “dilatação do campo de presença”⁷⁰ que é construído também pelo olhar que “permite a correlação natural entre as aparências e nosso desenrolar cinestésico” e pelo tato que “comporta um componente corporal” situando o corpo no mundo e nos lançando, através da motricidade, ao lado de fora do nosso corpo.⁷¹ Há uma grande diferença nas experiências visuais e táteis, enquanto na primeira nos mantemos a uma certa distância daquilo que é oferecido ao olhar, nos portamos como se presenciássemos tudo de um lugar privilegiado, de todos os lugares ou de lugar nenhum, já na segunda não aparece nenhuma confusão de situação, não há como imaginarmos estar desencarnados enquanto tocamos qualquer coisa, isso porque a experiência tátil se faz imediatamente no corpo, mas essa diferença não pode conduzir-nos a imaginar a visão como

⁶⁶ Ibid., p.405

⁶⁷ Ibid., p.406

⁶⁸ Ibid., p.407

⁶⁹ Ibid., p.407

⁷⁰ Ibid., p.408

⁷¹ F.P., p.422

separada do corpo, ou como uma realização mental, ao contrário vejo com os olhos, toco com as mãos, ou melhor:

Não sou eu que toco, é meu corpo; quando toco não penso no diverso, minhas mãos encontram um certo estilo que faz parte de suas possibilidades motoras, e é isso que se quer dizer quando se fala de um campo perceptivo: só posso tocar eficazmente se o fenômeno encontra um eco em mim, se ele concorda com uma certa natureza de minha consciência, se o órgão que vem ao seu encontro está sincronizado com ele.⁷²

Por isso não há que se separar as experiências de modo objetivo, isso porque todas elas são manifestações para meu corpo de modo que as percepções “estão fundadas na unidade e na identidade do corpo enquanto conjunto sinérgico”.⁷³ Merleau-Ponty chama de simbiose essa invasão externa que potencializa em meu corpo uma ação única de perceber, a experiência da coisa não se resume a “realidade-para-a-visão ou para-o-tato apenas, mas de uma realidade absoluta”⁷⁴ ou seja, tudo se articula de modo que me imbrico com o mundo e a minha orientação nele é inteira. Assim, o mundo se oferece não a um só dos meus sentidos mas a todos eles, as qualidades sensíveis das coisas sempre se ligam umas às outras.

Nessa medida, toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas e com um acasalamento de nosso corpo com as coisas.⁷⁵

O maior prejuízo do pensamento objetivo é distorcer a percepção de modo a reduzi-la a uma ideia clara e distinta, fazendo desaparecer todo esse movimento de enlaçamento entre o corpo e o mundo, desfazendo a ligação entre as coisas e o sujeito que é no mundo, transformando-o em uma pura consciência desencarnada.⁷⁶ Não podemos nos distanciar do mundo e transformá-lo em um conjunto de significações objetivas, muito menos reduzir a percepção a uma ciência. Só é possível saber o que é o mundo a partir do que somos, a partir da experiência que se refaz a todo instante e que sem a qual nenhuma outra seria possível, sendo assim o mundo é essa circunvizinhança que permite a experiência do meu corpo, que nunca se esgota e que garante todos os meus horizontes e que mesmo além desses horizontes do meu campo visual, continua aí para além das minhas perspectivas.

⁷² Ibid., p.424

⁷³ Ibid., p.424

⁷⁴ Ibid., p.427

⁷⁵ Ibid., p.429

⁷⁶ F.P., p.429

2.3 A percepção

Já vimos que somos corpo e que estamos situados no mundo, e que essa relação carnal nos permite a experiência perceptiva. Agora se faz necessário descrever a percepção. Percepção que está escondida, em toda tradição filosófica, por detrás de conceitos universalizantes que transfiguram o sentir em pensamento de sentir.

A tarefa de explicá-la, por si, já se configura numa dificuldade, isso porque qualquer conceito utilizado, qualquer definição dada nunca alcançará todos os seus paradoxos. Mas ao mesmo tempo, esse mesmo “problema” se dilui facilmente diante do contato com o mundo que é condição essencial para formularmos uma descrição segunda do que ela é.

Ao falarmos de tradição filosófica, nos referimos num primeiro momento à expansão que Aristóteles promove definindo a *aísthesis* como um modo de contato com o mundo, superando a visão de uma passividade operante, e elegendo-a “como uma capacidade articulada e capaz de fazer discriminações sem que para isso tenha de recorrer a operações do pensamento ou da reflexão”.⁷⁷ Essa noção vai, em dado momento, nos aproximar da leitura de Merleau-Ponty, entretanto partiremos para as noções que nos afastarão dessa compreensão para depois voltarmos a ela.

Com a filosofia moderna, se solidifica na tradição a noção de que a percepção é um ato mental, que o sentir não tem valor e que as coisas verdadeiras só podem ser percebidas através da representação que tenho delas. Já falamos aqui que Descartes nos destituiu do corpo e nos encerrou numa alma que é a única capaz de conhecer, nos fez acreditar que os sentidos são enganosos, duvidando mesmo da percepção como o faz na *Primeira Meditação*.⁷⁸ E a partir daí, no decorrer da obra, Descartes cristaliza o critério de conhecer a partir da *ideia*, que pode ser considerada como um ato do pensamento, uma representação que corresponde a um objeto. Com os empiristas, a percepção é colocada de outra forma, mas ainda assim retornamos ao mesmo problema. Apesar de se afirmar que as representações do real são derivadas diretamente das percepções sensíveis, desconstruindo a noção de ideia no sentido cartesiano, ainda assim o problema se mantém cristalizado. John Locke, em *Ensaio acerca do entendimento humano*, afirma que é com a percepção que a experiência supre a mente de ideias, e ainda afirma que ela não é nada mais que uma faculdade da mente. “Não existe percepção quando quaisquer

⁷⁷ SAES, Silvia. Percepção e imaginação. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010, p.21

⁷⁸ Essa destituição do corpo a qual me refiro, pode parecer equívoca, já que a proposta de Descartes nas *Meditações* é fundamentar certos critérios de ciência. Entretanto, me aproprio ao longo de todo trabalho, a interpretação que tece Merleau-Ponty na sua obra, a grosso modo, que seja: que Descartes rejeita o corpo em detrimento do espírito.

alterações ocorridas em nosso corpo não alcançam a mente ou quando quaisquer impressões causadas nas partes externas não são notadas pelas internas”.⁷⁹ Ora, o empirismo desloca a percepção e o transforma em conteúdo mental, o que em suma não o difere do idealismo.

Chegamos a Kant, que oferece uma saída separando a *coisa-em-si* do *fenômeno*. “A coisa-em-si jamais é percebida[...] O fenômeno por outro lado, encerra o aspecto da coisa tal como ela aparece para nós; por isso podemos percebê-lo”.⁸⁰ Só podemos perceber fenômenos, nada mais nos é dado através da percepção, somos afetados através dos sentidos, mas sempre acompanhados por um estado de consciência. “O postulado relativo ao conhecimento da realidade da coisa exige uma percepção e, portanto, uma sensação, acompanhada de consciência”⁸¹. Bem, se toda sensação é acompanhada pela consciência, podemos afirmar que quem percebe é a consciência, e isso se dá porque o sujeito só percebe porque está de posse das formas puras da sensibilidade, o espaço e o tempo, e nesse caso, espaço e tempo não se fazem presentes no objeto, mas unicamente na consciência do sujeito pensante.

O conceito de percepção para Merleau-Ponty extrapola todos esses sentidos. Moutinho⁸² diz que a tarefa de Merleau-Ponty é um “ultrapassamento da metafísica clássica – mas um ultrapassamento que conserva, não destrói. [...] Os problemas do conhecimento são rearticulados segundo outro modelo” e continua dizendo que por conta da insuficiência do modelo kantiano é que “Merleau-Ponty é conduzido a esse território mais fundo, mas obscuro, que envolve a um só tempo sujeito e objeto, e que ele define como a ‘percepção’” como se pode notar na *Fenomenologia da Percepção*:

Se a realidade de minha percepção só estivesse fundada na coerência intrínseca das ‘representações’, ela deveria ser sempre hesitante e, abandonando as minhas conjecturas prováveis, eu deveria a cada momento desfazer sínteses ilusórias e reintegrar ao real fenômenos aberrantes que primeiramente eu teria excluído dele. Não é nada disso. O real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis. A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas.⁸³

⁷⁹ LOCKE, John. Ensaio acerca do entendimento humano. 1999, p.79

⁸⁰ SAES, 2010, p.23

⁸¹ KANT, Immanuel. Crítica da razão pura e outros textos filosóficos. São Paulo: Abril Cultural, p. 9-98, 1974. A225

⁸² MOUTINHO, Luiz Damon Santos. Entrevista, Revista Kínesis, vol. I, nº 02. 2009, p.5-6

⁸³ F.P., p.6

Dizer que o real não espera nossos juízos, significa dizer que o mundo é percebido antes mesmo da possibilidade da reflexão, quando percebo, não significa que pensei em conduzir meu corpo ao objeto e que minha consciência foi afetada por ele. Mas ao contrário, o mundo possibilita a percepção e ela funda a ideia de verdade, isso porque é ela que explicita nosso saber primordial do real.⁸⁴ Essa noção acaba por reduzir o princípio idealista que transforma o mundo em “correlativo a nosso pensamento” em uma verdade da qual possuímos o poder de construção.

Os clássicos tomaram como fundamental a ideia de sensação, com isso transformaram a percepção em um estado de consciência, a sensação deveria ser considerada, não como esse estado de consciência a partir de uma afetação que eu admito num mundo objetivo, mas no mundo que está aí, este do qual falamos ainda há pouco. Não há assim, uma pura impressão no ato de perceber, e não há que se dizer que ela é sensação. Isso se deve ao fato de que a “qualidade do objeto não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto”,⁸⁵ é preciso que se tome a sensação como parte da realidade, na existência mesma do mundo.

A pretensa evidência do sentir não está fundada em um testemunho da consciência, mas no prejuízo do mundo. Nós acreditamos saber muito bem o que é “ver”, “ouvir”, “sentir”, porque há muito tempo a percepção nos deu objetos coloridos ou sonoros. Quando queremos analisá-la, transportamos esses objetos para a consciência.⁸⁶

Esse é um dos grandes problemas: acreditarmos que o que a nossa consciência nos oferece enquanto operação da experiência é tudo aquilo que está nas coisas: o puro, o absoluto. Mas não nos damos conta que a experiência perceptiva se destaca antes mesmo de qualquer operação do juízo e que ela é ambígua e que adere a um contexto, a um mundo, que ela se realiza na própria existência, e que finalmente, só nesse terreno se pode compreender o sentir. “O filósofo quer tratar a percepção a partir do mundo sensível ao qual nós estamos atados como vida perceptiva”.⁸⁷ Coisa que deixaram escorregar pelas mãos, tanto o empirismo quanto o idealismo mantiveram uma distância efetiva da percepção, quando na verdade deveriam ter se costurado a ela. O que faz a percepção ser, no sentido que pretende Merleau-Ponty, é justamente aquela experiência de se dirigir a um mundo aberto que estamos definitivamente engajados. Há em Merleau-Ponty uma *presença*, não uma presença de minha consciência em mim, mas

⁸⁴ Ibid., p.13

⁸⁵ F.P., p.25-26

⁸⁶ Ibid., p.25

⁸⁷ CAMINHA, 2010, p.52

presença na relação inviolável do corpo com o mundo, como afirma Barbaras.⁸⁸ Tal presença se mostra como efetiva realização do sentir, da experiência vivida, não do juízo. Assim todo juízo é uma determinação perceptiva, nunca o contrário, “pois sou eu quem faz ser para mim”.⁸⁹

A análise reflexiva, a partir de nossa experiência do mundo, remonta ao sujeito como a uma condição de possibilidade distinta dela, e mostra a síntese universal como aquilo sem o que não haveria mundo. Nessa medida ela deixa de aderir à experiência, ela substitui a um relato uma reconstrução.⁹⁰

Se o mundo, como já o vimos, é anterior a qualquer análise, não se pode a partir da reflexão, propor qualquer síntese que suspenda a experiência, sendo movido por um critério constituinte do qual sua significação depende fundamentalmente dela. Merleau-Ponty é claro quando diz que o campo perceptivo se preenche a todo momento a partir do percebido, enquanto situado no mundo em abertura com ele. Percebemos sempre através de uma evidência que só é dada pela experiência perceptiva, ela nos “dá um relato da experiência humana no mundo” e isso só é possível porque temos um corpo enraizado nesse mundo que sem cessar nos oferece e nos envolve sem precisar promover uma visão refletida em direção a um mundo objetivo.

A abertura do sujeito ao mundo e do mundo ao sujeito, através da percepção, é a experiência que a fenomenologia merleau-pontyana procura descrever, contra as construções idealistas e realistas, visando criticar e refundar as significações fundamentais que, pela história, registram o conhecimento do ser e mesmo o acesso ao nosso próprio ser. A relação perceptiva será, nesse sentido, para ele, a instância onde se cria sentidos e se decide toda verdade.⁹¹

É a percepção que torna possível a experiência de entrelaçamento entre o corpo e o mundo, uma síntese de horizontes que, nessa medida, se faz a partir da temporalidade, nesse dinamismo incessante e atual entre passado e futuro.

Por meu campo perceptivo, com seus horizontes espaciais, estou presente a minha circunvizinhança, coexisto com todas as outras paisagens que se estendem para além dela, e todas essas perspectivas formam em conjunto uma única vaga temporal, um instante do mundo; por meu campo perceptivo com seus horizontes temporais, estou presente ao meu presente, a todo o passado que o precedeu e a um futuro.⁹²

⁸⁸ BARBARAS, Renaud. *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*. Paris: Vrin, 1999

⁸⁹ F.P., p.3

⁹⁰ Ibid., p.3

⁹¹ FRANÇA, José Luiz. Tempo e sujeito na fenomenologia existencial de Merleau-Ponty. In: *Compêndio Merleau-Ponty*. CAMINHA, Iraquitan de Oliveira; DA NOBREGA, Terezinha Petrucia. São Paulo: LiberArs, 2016, p.147

⁹² F.P., p.443

Falar nessa presença temporal é se voltar ao engajamento do corpo no mundo, só é possível ter acesso a essa “ordem de coexistência” se nos situamos nesse “horizonte de situações” que é o mundo vivido, inacabado, nunca um sistema fechado, definido e objetivo. Se trata aqui de um tempo “que se projeta do presente vivo em direção a um passado e a um futuro”.⁹³ Se o tempo é um presente fechado, no sentido que se encerra nele mesmo, então nada haverá para perceber. É preciso que meu presente se envolva com o passado e projete um futuro, é preciso que ele seja vivo, porque só assim posso ver, e ver e voltar a ver, possibilitando uma camada subjetiva que acomoda nossos horizontes de mundo paradoxal, com fissuras e lacunas. Assim, entendemos que a percepção não é um ato puramente sensitivo e nem tampouco uma operação intelectual, mas uma abertura original que determina o sentido de ser-no-mundo, ou seja, uma intersecção existencial, sempre dinamicamente presente no tempo e na contingência do mundo.⁹⁴

2.4 A carne

Para definir o conceito de carne, é preciso antes dizer dela o que ela não é: “a carne não é matéria, não é espírito, não é substância”⁹⁵. Merleau-Ponty faz uma equiparação à própria *arqué*, aquele elemento primordial que o filósofo da natureza elege como fundador de unidade do mundo, um princípio que se estabelece como fundação do ser, “isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua”.⁹⁶

A experiência perceptiva se dá pelo corpo, e sua estrutura nos faz compreender o mundo ao qual estamos atados, e sem o qual não poderíamos ser sujeitos perceptivos. Veríssimo⁹⁷ nos diz que o aparecer do mundo e o aparecer do sujeito perceptivo nos garante as matrizes passivas e ativas do ser no mundo no ato de perceber. É no âmbito carnal da vida que acontece as dinâmicas de presença e visibilidade pelo eu natural, já que a experiência do mundo é

⁹³ F.P., p.446

⁹⁴ FRANÇA, 2016 p.149

⁹⁵ V.I., p136

⁹⁶ Ibid., p.136-137

⁹⁷ VERÍSSIMO, Danilo Saretta. Percepção e impercepção: a experiência sensível na tradição fenomenológica. Psicologia em Pesquisa, vol. 8 nº 2, 2014

despertada em nós pelo nosso corpo.⁹⁸ A percepção desvela o ser bruto, o ponto de vista do organismo que é a carne.⁹⁹

O visível se faz nas “referências vivas” no lugar de onde toda significação brota, não se deve apenas recusar-se a promover reflexões a partir da coincidência do julgamento, mas antes, encontrar no mistério do mundo “uma luz que [...] conserva sua origem na obscuridade”¹⁰⁰. Há, segundo Merleau-Ponty, uma ‘familiaridade muito grande entre o visível e nós, de modo que o olhar se entrelaça nas coisas de tal forma que “as envolve e as veste com sua própria carne”.¹⁰¹ Entretanto o visível não se funde em nós e tão pouco nos interrompe, de modo que a invasão do visível em mim se faria impossível já que a visão simplesmente sumiria. Isso se deve ao visível não ser uma determinação da visão. O visível está aí, ao buscá-lo pelo olhar, há um envolvimento do vidente no “tecido conjuntivo dos horizontes exteriores e interiores”,¹⁰² horizontes sempre abertos onde o visível deixa de ser coisa e passa a ser “possibilidade, latência e *carne* das coisas”.¹⁰³

A coisa não é dada a minha visão de modo total, a visibilidade se dá de modo aberto, e que de tal maneira se apresenta como possibilidade de horizontes, Merleau-Ponty diz do olhar, que ele “apalpa e esposa” o visível. E que no mesmo sentido, o tátil também mantém a relação harmoniosa, “já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo”.¹⁰⁴ Mas isso não quer dizer que há uma relação de identidade entre ver e tocar, muito pelo contrário, os sentidos são incomunicáveis uns com os outros, o que proporciona esse tocar, esse apalpar da visibilidade é a abertura do corpo para o Ser. Ora, se pensarmos que só vejo aquilo que está no mundo e que tudo que toco está voltado de alguma maneira a possibilidade de ver, há uma aproximação e também um entrelaçamento entre o que é visível e o que é tátil, entretanto eles não se confundem. Segundo Oliveira, é a reversibilidade da carne que se encarrega de abrir os sentidos um para o outro, de modo que se torna possível falar das mãos que veem “sem que o tato e a visão tenham que se fundir num sentido único”.¹⁰⁵

⁹⁸ F.P., p.313

⁹⁹ V.I., p.89

¹⁰⁰ Ibid., p.29

¹⁰¹ Ibid., p. 28

¹⁰² Ibid., p.28

¹⁰³ Ibid., p.130

¹⁰⁴ Ibid., p.131

¹⁰⁵ OLIVEIRA, Wanderley Cardoso Merleau-Ponty: a possibilidade da linguagem e a linguagem da filosofia. In: Compêndio Merleau-Ponty. CAMINHA, Iraquitan de Oliveira; DA NOBREGA, Terezinha Petrucia. São Paulo: LiberArs, 2016, p.112)

Merleau-Ponty reutiliza o exemplo de Husserl¹⁰⁶ das mãos que se tocam para dizer que há uma “pré-posse” tanto do visível quanto do tangível. Quando as mãos se tocam, diz Merleau-Ponty, é preciso que haja uma abertura de tal maneira que a minha mão dada de acessibilidade por fora, seja também sentida do interior, ou seja, a mão que toca é mesma que é tocada ao mesmo instante por um cruzamento incorporado, ao mesmo tempo e no mesmo tecido, “como as duas metades de uma laranja.”¹⁰⁷ Assim também, enquanto vidente, minha visão é encarnação do ser, quando vidente, sou ao mesmo tempo visível, há um desdobramento da visão, de modo que ser vidente é ser visível, é estar entre as coisas, é ser possuído por elas, é ser uma delas. Entretanto, como dissemos antes, estamos afastados delas pelo olhar, ou de outra maneira pela distância, por essa espessura que é a carne, e que nos permite a visibilidade a través do corpo.

Há visão, tato, quando certo visível, certo tangível se volta sobre todo o visível, todo o tangível de que faz parte, ou quando de repente se encontra por ele *envolvido*, ou quando, entre ele e eles, e por seu intercâmbio, se forma uma Visibilidade, uma Tangibilidade em si, que propriamente não pertence ao corpo como fato nem ao mundo como fato – tal como dois espelhos postos um diante do outro criam duas séries indefinidas de imagens encaixadas que verdadeiramente não pertencem a nenhuma das duas superfícies, já que cada uma é apenas uma réplica da outra, constituindo ambas, portanto, um par mais real que cada uma delas. De sorte que o vidente, estando preso no que vê, continua a ver-se a si mesmo.¹⁰⁸

Esse continuar a ver-se a si mesmo se configura num narcisismo e na reversibilidade da carne, já que o vidente é visto entre as coisas e sua visão se reverte em visão das coisas sobre ele, “de modo que vidente e visível se mutuam reciprocamente, e não mais se saiba quem vê e quem é visto.”¹⁰⁹ Esse narcisismo, essa reversibilidade ou como se queira, o quiasma, não se expressa como o “paradoxo do homem ou do mundo, mas do próprio ser”, como diz Veríssimo.¹¹⁰

¹⁰⁶ Ao contrário de Merleau-Ponty, Husserl se utiliza do exemplo para demonstrar que ter uma mão tocada pela outra garante uma sensibilidade objetiva, já que podemos nessa aparência tátil perceber várias características, que são em certa medida, apenas representações. Não que o filósofo alemão ignore a sensação vivida enquanto mão tocada, mas ele não a reduz a isso. Pra tal, Husserl diferencia aparência tátil de sensação tátil, a primeira sendo a representação de um objeto, enquanto a segunda se configura como a maneira que em mim, se dá a experiência de sentir. *Recherches phénoménologiques pour la constitution. Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures.*

¹⁰⁷ V.I., p.130

¹⁰⁸ V.I., p.135

¹⁰⁹ Ibid., p.135

¹¹⁰ VERÍSSIMO, 2014

3 A PINTURA E A NUDEZ DO MUNDO...

ou sobre como a pintura de Cézanne se faz anterior à reflexão

O pintor deve consagrar-se inteiramente ao estudo da natureza e esforçar-se por produzir quadros que sejam um ensinamento. As conversas sobre arte são algo inúteis. O literato se exprime com abstrações, ao passo que o pintor concretiza, por meio do desenho e da cor, suas sensações e percepções.

Paul Cézanne.

Se a realidade, como vimos anteriormente, não está na representação objetiva do mundo, mas se ao contrário disso, “o real é um tecido sólido”,¹¹¹ então será sempre este tecido que irá possibilitar meus pensamentos e minhas percepções, e será sempre na percepção que vivo, já que só podemos conhecer *no* mundo pelo simples fato de estarmos nele e dele fazermos parte. Se é a nossa percepção do mundo real que funda a nossa ideia de verdade, como afirma Caminha,¹¹² então a experiência do perceber nos conduz a ver as coisas mesmas. É prioritariamente em Paul Cézanne que Merleau-Ponty encontra essa referência. Justamente porque ele busca a natureza em seu estado latente. O pintor em resposta a Émile Bernard, quando fala da necessidade clássica de luz, contorno e composição, diz que os clássicos faziam quadros, mas que eles tentariam um fragmento da natureza.¹¹³

Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata [...] 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.¹¹⁴

¹¹¹ F.P., p.6

¹¹² CAMINHA, p.35

¹¹³ O.E., p. 130

¹¹⁴ O.E., p. 130-131

O filósofo vê em Cézanne a tentativa de pintar esse mundo primordial, que só é possível através da percepção do mundo bruto, e que a tradição filosófica insiste em colocar em segundo plano. Parece haver na obra pictórica de Cézanne uma possibilidade de recondução à interrogação primeira do mundo, abandonando a ideia de construção intelectual. Isso significa dizer que, na visão de Merleau-Ponty, Cézanne faz exatamente o que deveria fazer o filósofo. Falar sobre o retorno às coisas mesmas é subtrair os preconceitos da atitude natural, essa subtração, essa retomada e essa nova postura parece bastante clara quando se fala em “pintar a matéria em via de se formar”. Merleau-Ponty diz que a pintura do compatriota parece paradoxal mas esclarece que o pintor tenta escapar das imposições que lhe são feitas, ou seja, não pretende fazer uma escolha entre a experiência dos sentidos ou da razão. Cézanne quer unir a arte e a natureza. “Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem”.¹¹⁵



FIGURA 1 - CÉZANNE, Paul. Le Déjeuner sur l'herbe. Óleo sobre tela. 1839-1906. Musée d'Orangerie. Paris, France. Disponível em: <http://www.musee-orangerie.fr/fr/oeuvre/le-dejeuner-sur-lherbe>

É muito clara a crítica à pintura de Cézanne a sua época, a evocação à natureza em seu estado bruto perturba aqueles acostumados com a pintura clássica, que se funde numa representação perfeita de um mundo acabado. Na obra cezanesca é notável a falta de relação com aquilo que, pela atitude natural, estamos acostumados a teorizar. É de total peculiaridade que o mundo vivido é anterior ao mundo objetivo, e o artista se vê nesse mundo prévio que é o solo onde se dão todas experiências perceptivas. A arte clarifica as relações entre o homem e o

¹¹⁵ Ibid., 131-132

mundo. Merleau-Ponty descobriu que, no campo da arte, há uma dimensão privilegiada em que se mostra o acontecer da percepção. É a exemplaridade da pintura¹¹⁶ de Paul Cézanne.

“O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e, na paleta, a cor que o quadro espera”.¹¹⁷ Dizer que o olho permite perceber como o quadro pode ser realizado, significa reafirmar a constatação de que é a percepção que possibilita o contato primeiro com o mundo e a partir dela é que o artista faz o quadro ser um mundo. Cézanne busca a natureza selvagem, que para o filósofo francês é a nascente de toda significação, e que deve ser referida da mesma maneira em que vivo, a partir dos dados imediatos da experiência perceptiva.¹¹⁸ Moura¹¹⁹ reafirma esta tese quando diz que Cézanne recusa a linha como se ela fosse simplesmente um invólucro externo, diz ainda que quando faz os rostos emergirem da cor e os espíritos visíveis nos olhares, o pintor constrói a volta para a experiência primordial, “o momento em que corpo e alma, pensamento e visão se mantêm ainda inseparáveis”.

Não há uma necessidade de separar as coisas entre sensações e reflexões. Todo pintor, como Cézanne o é, deveria ser esse homem privilegiado, que percebe a ordem espontânea das coisas, que se engaja nessa tarefa que também deveria ser uma tarefa filosófica. É ela que nos faz entender que estamos costurados à natureza de tal forma que a construção da ciência será sempre a partir dela. Um pintor como Cézanne é capaz de rasgar as roupas do objetivismo que pretende dizer o que é o mundo, e deixa-lo na nudez incômoda própria de sua origem. Despir o mundo é a metáfora que julgamos mais eficaz para toda a obra cezanesca, trazer para a tela um mundo inconveniente, constrangedor e difícil, que causa mal estar, que foge ao óbvio e que recupera a percepção primordial, sem no entanto, usar de separações ou dualismos que possam dividir o processo pictórico como entre sensação e inteligência. Na verdade é justamente o contrário que pretende o mestre de Aix, não recorrendo às explicações mirabolantes, mas pintando. Cézanne, como diz Merleau-Ponty, foge em direção ao mundo humano, “entregue a si mesmo, ele pôde olhar a natureza como somente um homem pode fazê-lo”.¹²⁰

Essa nudez, esse desvelamento do mundo bruto, como vê Merleau-Ponty na obra de Cézanne, não é menos que aquela que podemos ver na filosofia de Merleau-Ponty, a crítica que o pintor faz à tradição pictórica, parece ser equiparável à crítica que o filósofo faz à tradição

¹¹⁶ FERREIRA, Alcino. Percepção e pintura em Merleau-Ponty. in *Psicologia*, I Série, n. ° 3/4, Universidade Lusíada Editora, Lisboa., 2006.

¹¹⁷ O.E., p.23

¹¹⁸ CAMINHA, 2010, p. 37

¹¹⁹ MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. Merleau-Ponty leitor dos clássicos. *DoisPontos*, v. 9, n. 1, 2012.

¹²⁰ O.E., 2013, p. 128

filosófica, que perde, por ocasião da emergência do cientificismo o seu real estatuto. O sentido de “reaprender a ver o mundo” parece essa necessidade de explorarmos o domínio pré-objetivo que é facilitada no pintor, que é “ora aderência do percebido a seu contexto e como que sua viscosidade, ora a presença nele de um determinado positivo”.¹²¹

Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem, enquanto às fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”, mas colocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição novamente em contato com o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências “que saíram dela”.¹²²

Merleau-Ponty separa em dimensões completamente diferentes a pintura da fotografia, o filósofo atribui à fotografia um estatuto que a aproxima da ciência, comparando-a à perspectiva geométrica. Ora, Vilém Flusser¹²³ dizia que a fotografia não é nada mais que uma imagem técnica e nesse sentido, podemos nos apropriar dessa fala ao afirmar que diferentemente da pintura, a fotografia carrega consigo uma estrutura objetiva que “se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito”, onde a representação do mundo se faz a partir de significação do real pela imagem. Outrossim, a fotografia garante um esquema objetivo do que vemos, ela carrega consigo a representação das coisas.

Ao contrário disso, o contato com o mundo natural nos faz perceber a ordem das coisas, seu nascimento ou seu aparecer diante dos nossos olhos. Ao pintar a partir desse relacionamento com o mundo, Cézanne encontra uma fonte inesgotável que lhe permite pintar de forma completamente diferente dos clássicos. Segundo Nóbrega¹²⁴ “Cézanne irá buscar nas cores, na embriaguez das sensações, no mergulho na natureza, nas deformações da natureza humana, em sua contingência corpórea o motivo para sua arte, para seus quadros, para sua vida”. Não há, na obra do francês, uma limitação geométrica nem tão pouco reservas a serem traçadas para novamente limitar os objetos, isso se dá pelo fato de que “o limite de espaço se constitui vibrando”¹²⁵ essa vibração da coisa vivida se irradia no pintor de tal forma que se revela na pintura.

¹²¹ F.P., p.34

¹²² O.E., p.131-132

¹²³ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p.10

¹²⁴ DA NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. *Princípios Revista de Filosofia*, vol. 7, nº 8, 2010

¹²⁵ O.E., p.134

Sustentamos assim, que a pintura é anterior a reflexão. Ora, pode-se dizer, como queria Descartes, que não é possível esse status já que o pensamento é que promoveria a visão. Então, a visão é o meio pelo qual a compreensão do mundo é projetada objetivamente no pensamento, portanto não há que se falar em pintura pré-reflexiva. Em contrapartida, como já deixamos claro no primeiro capítulo, toda reflexão é sempre reflexão segunda, já que ela se funda no mundo da percepção. Assim é a obra de Cézanne, sua pintura se dá a partir da percepção do mundo primordial, bruto e selvagem que nunca é constituído pelo pensamento, mas permite que o pensamento se desenvolva a partir dele. Quando pensamos na percepção podemos dividir os sentidos enquanto visão, tato, audição etc. Mas quando percebemos, percebemos de maneira unívoca e não há, nesse modo de perceber, uma separação de partes, percebo com o meu ser e ele está imerso no mundo, ou melhor, faz parte do mundo, ou ainda é também o próprio mundo.

“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 reconstruída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como o centro onde estes se irradiam. Nós *vemos* a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu cheiro.”¹²⁶

3.1 A perspectiva

Assim é a obra de Cézanne, ela nos quer mostrar as coisas em sua “unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real”¹²⁷. Talvez por isso ele deixe de lado a perspectiva do ponto de vista geométrico. Tomemos um dos exemplos que Merleau-Ponty utiliza em *Le doute de Cézanne* (1945), nesse primeiro momento, sobre o retrato da Senhora Cézanne, que tem o friso da parede dividido em níveis desiguais, contrariando a perspectiva geométrica.

Panofsky¹²⁸, chama a perspectiva de uma “construção geométrica correta”, que permite ao pintor garantir a construção de um espaço racional e homogêneo que coloca no quadro um centro visual, através do qual o pintor pode ligar vários pontos do espaço de modo a obter linhas paralelas que por vezes encontram um ponto de fuga comum. O recurso técnico de perspectiva é criado para fidelizar a representação do mundo no quadro, ou que seja, para proporcionar num plano a visão de profundidade. Ou seja, quanto mais euclidianos forem os traços perspectivados da pintura mais próximo da representação do real a imagem estará. É certo que toda uma

¹²⁶ Idem

¹²⁷ Idem

¹²⁸ PANOFSKY, Erwin. La perspectiva como "forma simbólica". Tusquets, 1999 p.2

tradição filosófica evidencia que a experiência do visível só se realiza na medida em que se remete a uma construção cognitiva, e a perspectiva faz parte dessa construção. Flores,¹²⁹ indica que a perspectiva ajuda a pensar e a representar o que se vê, é “um diagrama sugestivo”. Entretanto, Merleau-Ponty quer mostrar, e por isso também Cézanne se transforma numa excelente ilustração, que na percepção vivida não existe perspectiva geométrica, o fenômeno nascente se dá na percepção com perspectivas diversas.



FIGURA 2 - CÉZANNE, Paul. Madame Cézanne in a Yellow Chair. Óleo sobre tela, 1888/90. Art Institute. Chicago, EUA. Disponível em: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/62371>

¹²⁹ FLORES, Cláudia. Olhar, saber, representar: sobre a representação em perspectiva. Musa Editora, 2007, p. 47

Segundo Edgerton Jr.¹³⁰ a geometrização do espaço é requisito conceitual essencial para a ciência, e portanto, se há que expressar artisticamente o que se vê, é necessário que essa representação se dê fundamentada “a partir de formas geométricas, num espaço uniforme regulado por eixos horizontais e verticais”.¹³¹ A representação do espaço pela perspectiva geométrica é totalmente mental, e faz com que as coisas se organizem de maneira tal que ocupem no quadro uma posição precisa. A perspectiva geométrica é, portanto, uma construção intelectual completamente diferente da vivência imediata do mundo, ela transforma o mundo vivido em espaço matemático e o reduz a regras exatas que não existem nele próprio.

Nóbrega,¹³² diz que a recusa que Cézanne faz à perspectiva geométrica é fundamental para que sua arte vibre, que ele não quer uma “pintura inteiramente organizada, sem deformações”.

O gênio de Cézanne é fazer com que as deformações perspectivas, 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 impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos.¹³³

A obra de Cézanne, está fundada na percepção primordial, não exige uma construção intelectual ou mesmo uma construção a partir de dados da sensação, mas uma amostra da definição do real, daquilo que existe e como ele emerge na nossa percepção. Por isso não há necessidade das linhas na parede estarem ou não distorcidas, por que na percepção, o mundo se mostra nessa efusão de perspectivas que não exige uma série de normatizações para serem percebidas. A exemplaridade da pintura de Cézanne acaba com a noção de redução do mundo à sua significação, e fornece a revelação do mundo que se dá na própria existência. Nesse sentido, o filósofo pode desconstruir a posição da filosofia tradicional constitutiva do mundo.

Os próximos exemplos usados por Merleau-Ponty e ilustrados aqui são a *Natureza morta com travessa de cerejas* (1885-87), e *Retrato de Gustave Geffroy* (1885).

Ambas as pinturas fogem novamente à perspectiva geométrica, na primeira, a disposição das travessas na mesa deveria seguir as linhas de construção da mesa, e portanto a primeira travessa não é, mas deveria¹³⁴ ser elíptica e na segunda as “as duas extremidades da elipse são exageradas e dilatadas”.¹³⁵ Travessas dispostas sobre a mesma mesa deveriam pelo

¹³⁰ EDGERTON JR, Samuel Y. Arte y ciencia. La visión en el Renacimiento. ContactoS, v. 46, p. 15-26, 2002.

¹³¹ Ibid., p.15-16

¹³² DA NOBREGA, 2010, p.91

¹³³ O.E., p.133

¹³⁴ Deveria, se considerarmos a arte clássica como normativa da pintura de Cézanne, se levarmos em conta a perspectiva geométrica aplicada à sua pintura.

¹³⁵ O.E., p. 130

menos ter formas angulares parecidas se levarmos em conta a perspectiva geométrica, isso porque todo círculo é percebido, segundo essas normas geométricas, mais elíptico a medida que o objeto se posiciona no eixo do horizonte e mais circulares quando o posicionamento se dá no eixo vertical. Mas, na pintura de Cézanne, é como se cada travessa fosse vista de um ângulo diferente, e como se houvesse no mesmo quadro, vários quadros que exploram várias perspectivas vividas.



FIGURA 3 - CÉZANNE, Paul. Still Life with plate of cherries, Óleo sobre tela. 1885/87. County Museum of Art. Los Angeles, EUA. Disponível em: <http://www.paulcezanne.org/still-life-with-a-plate-of-cherries.jsp>.

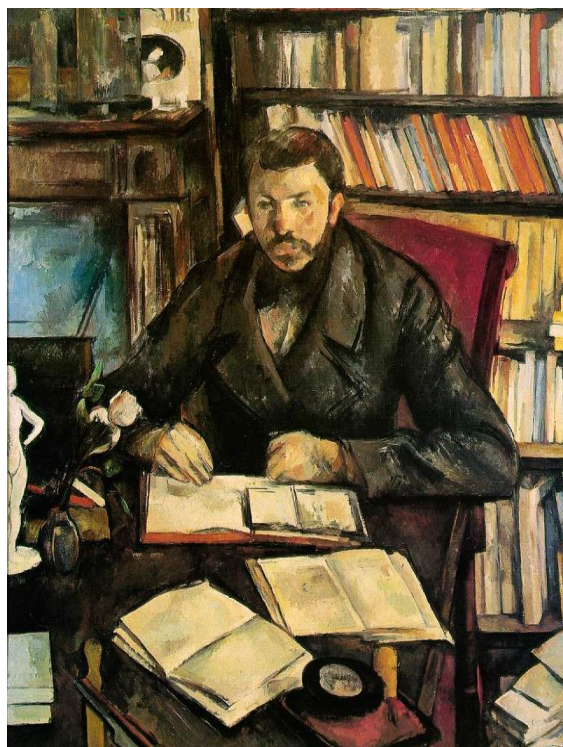


FIGURA 4 - CÉZANNE, Paul. Portrait of Gustave Geffroy, Óleo sobre tela, 1885. Musée d'Orsay. Paris, France. Disponível em: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/gustave-geffroy-10542.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=23bb9675f3.

As mesmas ressalvas podem ser feitas ao retrato de *Geffroy*, a mesa se estende até a borda inferior do quadro de modo que se torna quase triangular, ela avança pelo quadro de modo que em dado momento se abre para colocar em cima de si a estátua de gesso no canto da tela. Essas distorções acontecem naturalmente na percepção, como já dissemos, sou corpo e me movo no mundo, e minha visão se dá pelo movimento, e cada movimento me coloca em contato com uma perspectiva completamente diferente daquela anterior, por isso o quadro não se encerra na perspectiva geométrica.

Merleau-Ponty¹³⁶ diz que “todas as visões são verdadeiras, sob a condição que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva”, mas a visão não está encerrada na perspectiva, o pintor apoia seu olhar na paisagem e ela se desdobra. É através dela que os objetos se desvelam.

John Ruskin¹³⁷ fala que a pintura deve nos atingir como o mundo atinge um cego que acabou de recobrar sua visão. Esse parece ser um dos motivos e um dos legados de Cézanne, promover uma ruptura com o modo como se produz arte, tirar o cetro da razão e ceder lugar ao contato primeiro com o mundo na percepção.

Se utilizar de deformações e não proceder como exige a perspectiva geométrica, não pode ser tomado como sintoma de negação, da ciência e muito menos da arte clássica, Merleau-Ponty¹³⁸ fala da necessidade que Cézanne enxergava de proceder os estudos geométricos, seja da forma, seja dos planos e que não há que proibir a intervenção do objetivismo no ato de pintar, mas que essa relação deveria sempre ser regulada a partir do mundo, já que a arte “é uma operação de expressão”.

3.2 O contorno e a cor

Assim como na perspectiva, Cézanne inova também no uso da cor e do contorno, e este uso é sobremaneira importante para Merleau-Ponty, porque aí também o filósofo encontra mais um ponto de ancoragem para relacionar sua obra com a do pintor. Para ele a cor é uma

¹³⁶ F.P., p.17

¹³⁷ Apud IONE, Amy. An inquiry into Paul Cezanne: The role of the artist in studies of perception and consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, v. 7, n. 8-9, p. 57-74, 2000, p. 60

¹³⁸ O.E., p. 136-137

“introdução à coisa”, o problema do empirismo e do intelectualismo é justamente reconhecer somente àquelas qualidades fixas que são próprias da reflexão.¹³⁹

A cor foi o eixo principal do movimento impressionista e muito se vê do impressionismo na obra de Cézanne, principalmente o estudo da natureza, e os aspectos do mundo vivido, entretanto essa relação se desfaz pouco a pouco e o pintor francês deixa alguns detalhes impressionistas e volta-se à natureza.

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 pelo ar. Para produzir esse invólucro luminoso, era preciso excluir as cores terrosas, os ocre, os pretos e utilizar apenas as sete cores do prisma. [...] Resultava desses procedimentos que a tela, não mais comparável à natureza ponto por ponto, restituía, pela ação das partes umas sobre as outras, uma verdade geral da impressão.[...] A composição da paleta de Cézanne faz supor que ele busca outro objetivo: há não apenas as sete cores do prisma, mas dezoito cores, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes, um preto. O uso das cores quentes e do preto mostra que Cézanne quer representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera.¹⁴⁰

O pintor substitui alguns elementos da pintura impressionista, justamente para poder pintar aquilo que aparece na percepção, são raros os contornos precisos, mas ainda assim os objetos não estão soltos na luz como acontece na pintura impressionista, “ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de solidez e de materialidade”¹⁴¹. O Museu de Arte Moderna de Nova York identificou, nos contornos de algumas obras de Cézanne, traçados que deixam certa ausência de cor no contorno, um fio de tela em branco que cria por si um halo de luz quase que imperceptível¹⁴², o que corrobora a tese de Merleau-Ponty sobre a intumescência e luminescência do objeto. Há no contorno dos objetos de Cézanne, a marcação de vários azuis que acabam como modulando as cores e possibilitando uma abertura à realidade inesgotável do mundo. O contorno das coisas não pertence ao objeto no mundo visível, entretanto, da relação entre as coisas no mundo nasce um contorno que não é aquele geométrico, mas que é resultado entre os limites das coisas que se dá através da cor, que vibra constituindo seu espaço.

¹³⁹ F.P., p.409

¹⁴⁰ O.E., p. 128-129

¹⁴¹ Ibid., p.129-130

¹⁴² UZZANI, Giovanna. Tradução José Ruy Gandra. Cézanne/ Coleção Grandes Mestres. São Paulo: Abril, 2011, p. 22

Duprat Pereira¹⁴³ diz da obra de Cézanne, que o espaço e a luz são dados pelas cores, e a aplicação da cor não é precedida por marcações ou estruturas perspectivas de aplicação, a cor que na pintura geralmente é encerrada pelo contorno, com Cézanne se liga a ele, cor e contorno transbordam-se de modo que tudo interage para uma ligação vibrante.

Contrariando Descartes, que afirma a irrelevância da cor, porque ela não promove extensão, Merleau-Ponty afirma que a cor é abertura, e não há que se separar a forma da cor, a cor promove a forma e a profundidade, nossa percepção não separa o vermelho do sedoso, ou a largura de sua cor. Eles se irradiam da coisa vivida, o pintor promove, através da cor esse “todo indivisível”.¹⁴⁴ A cor, para a tradição cartesiana, é muda, ela só cria ilusões e faz com que o pensamento codifique a perspectiva em espaço especular.¹⁴⁵ Descartes dá mais importância à gravura e ao desenho que a pintura, isso porque o desenho, que é formado por linhas perspectivas, apresenta certa extensão geométrica objetiva que possibilita a representação das coisas:

Os objetos que sentimos enviam verdadeiramente suas imagens até dentro de nosso cérebro, é preciso notar que não há quaisquer imagens que devam assemelhar-se em tudo aos objetos que elas representam; porque, de outra maneira, não haveria qualquer distinção entre o objeto e sua imagem, mas basta que elas se lhes assemelhem em poucas coisas e até, muitas vezes sua perfeição depende do fato de elas não se lhes assemelharem tanto quanto poderiam fazer. Como vedes que as gravuras, sendo feitas de um pouco de tinta colocada aqui e ali sobre o papel, representam-nos florestas, cidades, homens e mesmo batalhas e tempestades, ainda que de uma infinidade de diferentes qualidades que elas nos fazem conceber nesses objetos, há aí apenas uma figura, com a qual elas tenham propriamente semelhança, mas ainda assim, é um semelhança bem imperfeita, visto que sobre uma superfície completamente plana, elas nos apresentam corpos com diversos relevos e profundidades e que, até mesmo, conforme as regras da perspectiva, frequentemente elas representam melhor os círculos por ovais do que por outros círculos, e os quadrados por losangos do que por outros quadrados, e assim para todas as figuras, de tal modo que comumente, para serem mais perfeitas na qualidade de imagens e representarem melhor um objeto, elas não devem assemelhar-se a eles.¹⁴⁶

O que importa para Descartes não é o modo como o objeto aparece na percepção, mas como ele é representado no espírito, e a extensão das linhas na gravura ou no desenho

¹⁴³ PEREIRA, Marcelo Duprat. A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne. Sette Letras, 1998

¹⁴⁴ O.E., p. 134

¹⁴⁵ FURLAN, Annie Simões R.; FURLAN, Reinaldo. Arte, linguagem e expressão na filosofia de Merleau-Ponty. ARS (São Paulo), v. 3, n. 5, p. 30-49, 2005.

¹⁴⁶ DESCARTES, René. A dióptrica - Discursos I, II, III, IV e VIII - Sscientia Studia. São Paulo, vol. 8, nº 3, 2010, p. 468

possibilitam a representação mais exata da perspectiva. Aqui, o ponto crucial é a estrutura mental do objeto e não a sua realidade vivida. Para Alguns, Cézanne se afastou do desenho, mas ele entende que o desenho resulta da cor, que a cor mostra o mundo em “toda sua espessura”,¹⁴⁷ o pintor diz que “o desenho e a cor não são mais distintos; a medida que pintamos, desenhamos; quanto mais cor se harmoniza, mais preciso é o desenho”.¹⁴⁸ A cor, no quadro, é inseparável da forma e não há que se dizer que Cézanne busca a representação exata do mundo, mas como ele o atinge. A dessemelhança do desenho com o mundo é o que promove, para Descartes, a representação do real, isso porque como já vimos, a imagem é uma projeção mental. Em Cézanne o que define o real é presença, a coisa vivida, que é cercada por paradoxos e deformações que a cor, por estar livre dos eixos, retas e pontos de fuga, expressa de uma maneira muito mais vibrante que a perspectiva geométrica. Não há interesse em reproduzir o que existe como uma semelhança objetiva “pintar a natureza não é copiá-la, e sim tornar reais as sensações”.¹⁴⁹

A cor emana do próprio objeto, ela é o objeto, “na realidade, cada cor, no que ela tem de mais íntimo, não é senão a estrutura interior da coisa manifestada no exterior”¹⁵⁰. Cézanne em carta datada de 2 de julho de 1876 a Camille Pissaro diz sobre a paisagem em *L'Estaque* que “os objetos parecem ter silhuetas, não só em preto e branco, mas em azul, vermelho, marrom, violeta.”,¹⁵¹ ou seja, a cor emana das coisas até mesmo em sua silhueta, o pintor já dizia que mesmo a sombra é uma cor. Nesse sentido Furlan,¹⁵² diz que Descartes, contrariando a visão cezannesca, considera a cor como um item apenas decorativo e portanto, sem valor na pintura, a isso Merleau-Ponty responde:

É uma evidência para Descartes, que só é possível pintar coisas existentes, que sua existência é serem extensas, e que o desenho torna possível a pintura ao tornar possível a representação da extensão. A pintura então não é mais que um artifício que apresenta a nossos olhos uma projeção semelhante àquela que as coisas neles inscreveriam e neles inscrevem a percepção comum, ela nos faz ver na ausência do objeto verdadeiro como se vê o objeto verdadeiro na vida, e sobretudo nos faz ver espaço onde não há espaço.¹⁵³

“Olhe essa *Sainte-Victoire*. Que ímpeto, que sede imperiosa de sol, e que melancolia à noite, quando toda essa inércia pesada torna a cair... Não há senão uma única estrada para

¹⁴⁷ O.E., p.135

¹⁴⁸ Ibid., p.135

¹⁴⁹ CEZANNE, apud. UZANNI, 2011, p.23

¹⁵⁰ F.P., p.308

¹⁵¹ CÉZANNE, Paul. In DANCHEV, Alex (Ed.). *The Letters of Paul Cézanne*. Getty Publications, 2016

¹⁵² FURLAN, 2005

¹⁵³ O.E., p.32

representar tudo: a cor. Se posso dizer assim, a cor é biológica.”.¹⁵⁴ A cor na pintura de Cézanne não está mais presa ao objeto de forma a separar as áreas do quadro numa zona de camadas como que para facilitar a visão, a cor conversa com o todo do quadro, como se não houvesse “separação entre a figura e o fundo, tudo vibra em conjunto”,¹⁵⁵ o vazio que aparece entre as linhas do contorno, e a abertura para a cor que dá movimento, tudo isso é forma. E a forma se modula através da cor, pequenos módulos de cor que fazem surgir a luminosidade.

Cada aplicação de cor que Cézanne faz deve, como diz E. Bernard, “conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo”. Cada Fragmento de um espetáculo visível satisfaz a um número infinito de condições, e é próprio do real contrair uma infinidade de relações em cada um de seus momentos.¹⁵⁶

Mas cor, entendamos, não é simulacro nem instrução de regra para o aparecimento do visível mas, uma dimensão, “a que cria espontaneamente nela mesma identidades, diferenças, uma textura, uma materialidade, um algo...”.¹⁵⁷

Não se quer, com a pintura de Cézanne ter a coisa, o objeto em sua ausência, *le Mont Sainte-Victoire*, por exemplo foi motivo pintado à exaustão, ela se mostra em todas as pinturas do mesmo modo que se mostra em *Aix-en-Provence*. Mas a pintura não imita a montanha, ela é a montanha, mostrada no instante do mundo que Cézanne a fez vibrar com suas cores, ela se refaz em cada tela assim como se refaz a própria montanha. “Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências caruais, de semelhanças eficazes, de significações mudas”.¹⁵⁸

¹⁵⁴ CEZANNE, apud. UZANNI, 2011, p.37

¹⁵⁵ PEREIRA, 1998, p.57

¹⁵⁶ F.P., p.433

¹⁵⁷ O.E., p.43-44

¹⁵⁸ O.E., p.28



FIGURA 5 - CÉZANNE, Paul. Le Mont Sainte-victoire. Óleo sobre tela, 1902/04. Philadelphia Museum of Art, EUA. Disponível em: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/st-victoire/798/>.

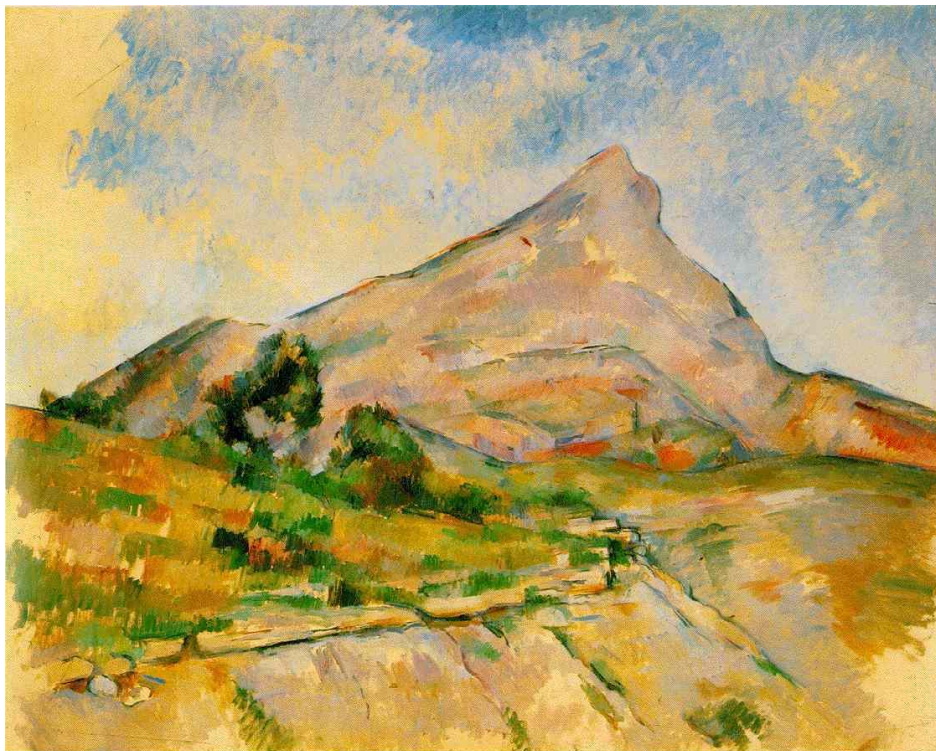


FIGURA 6 - CÉZANNE, Paul. Le Mont Sainte-victoire. Óleo sobre tela, 1897/98. Formely Collection Bernhard Koehler, Berlin. Disponível em: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/cezanne/st-victoire/cezanne.1897.jpg>.

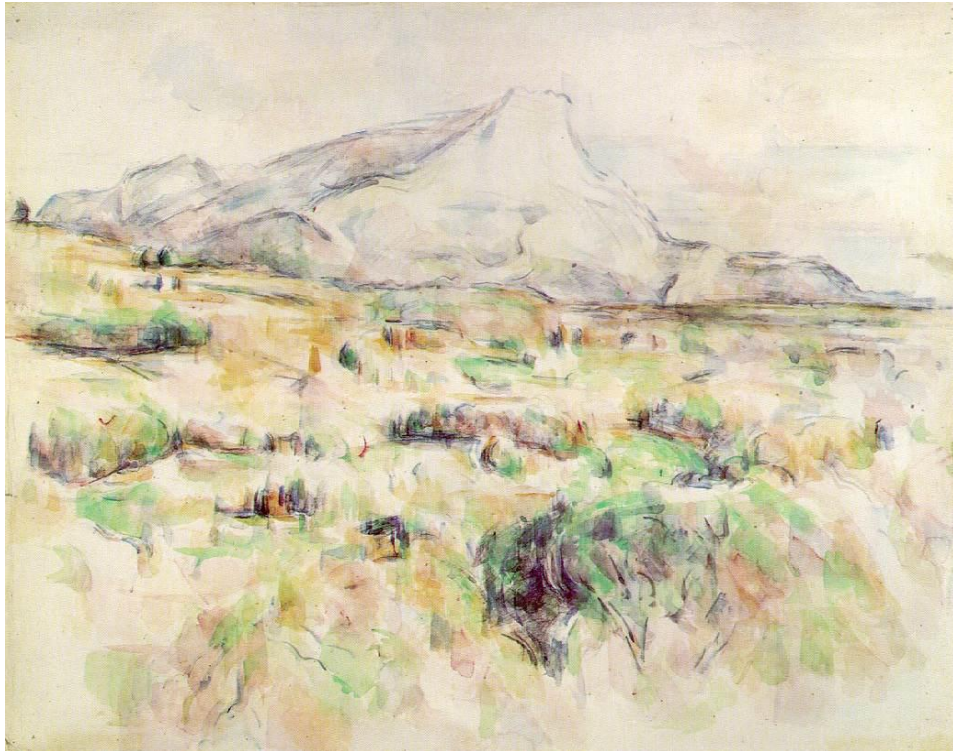


FIGURA 7 - CÉZANNE, Paul. Le Mont Sainte-victoire. Lápis e aquarela sobre papel, 1902/1906. The Museum of Modern Art. New York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/34092>.

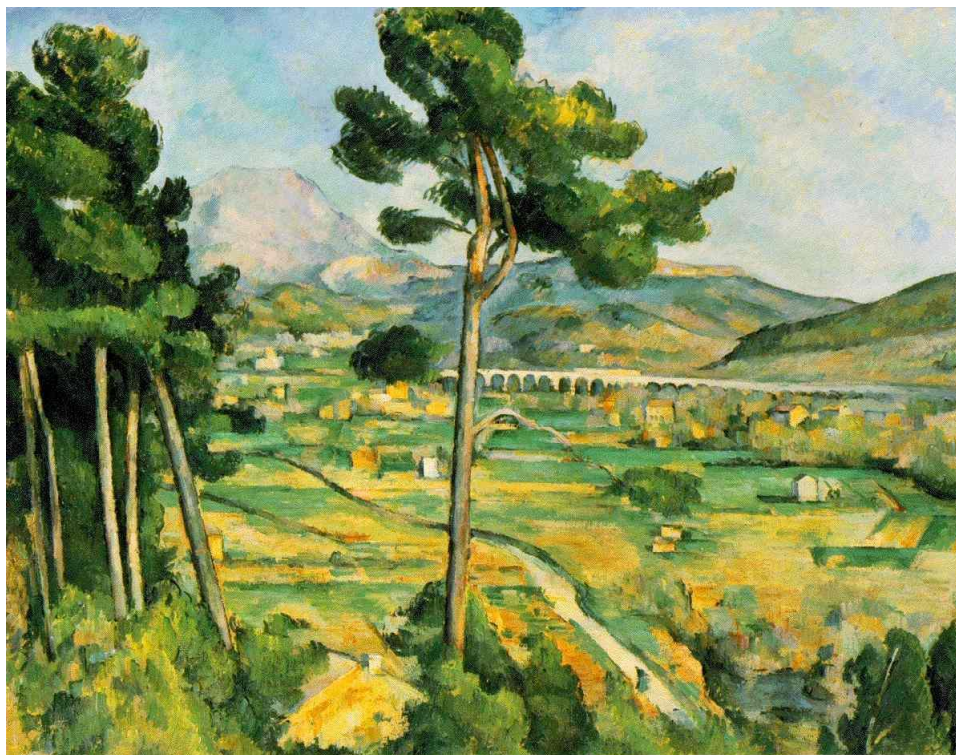


FIGURA 8 - CÉZANNE, Paul. Le Mont Sainte-victoire. Óleo sobre tela, 1885/87. The Metropolitan Museum of Art. New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435877>.

Se isolarmos, por exemplo, uma parte de um dos quadros da montanha, sua cor logo muda, aquele verde ou azul não é mais o mesmo verde e mesmo azul que era visto em conjunto, Merleau-Ponty diz que, isolada do contexto a cor perde sua espessura, isso se deve às cores formarem um sistema ordenado a partir da consciência primordial, enquanto horizonte de nossas experiências.

O retorno à cor tem o mérito de aproximar um pouco mais do “coração das coisas”: mas este está além da cor-envoltório assim como o espaço envoltório. O *Retrato de Vallier* dispõe entre as cores vazios, elas têm doravante por função modelar, recortar um ser mais geral que o ser amarelo ou o ser verde ou o ser azul – como nas aquarelas dos últimos anos, [...] irradia em torno de planos que não se encontram em nenhum lugar designável, “superposição de superfícies transparentes”, “movimento flutuante de planos de cor que se recobrem, que avançam e que recuam”.¹⁵⁹

O sentido da cor é gigantesco, o retrato de *Vallier* exige de Cézanne aquela cor, e não outra naquele momento, exige também aqueles espaços sem cor que organizam as distorções que nenhuma outra cor poderia oferecer, o arranjo das cores é tão imperioso que “permanecerá em nós quando tivermos há muito tirado os olhos do quadro”.¹⁶⁰ O arranjo das cores no quadro é capaz de trazer consigo todo conjunto de significações dos outros sentidos, ou seja, o motivo não só tem aquela cor, a cor carrega consigo a forma, as texturas dadas pelo tato, o cheiro e o som, o próprio Cézanne dizia que “um quadro contém em si até o odor da paisagem”,¹⁶¹ a cor não responde apenas à visão, ela é uma maneira única de existir que carrega toda sua plenitude.

As qualidades sensíveis do quadro se ligam umas às outras e nossos sentidos interrogam o quadro de modo que ele nos responde, ele se revela enquanto pintura. Esse revelar-se nos mostra que o sentido da pintura não está por de trás da sua cor, ele é a sua cor, o sentido habita-a, encarna-se nela. Ora, então se desconstrói mais um pouco o argumento cartesiano que fora apresentado há pouco, aquele que afirma a compreensão da coisa como uma “uma operação intelectual de subsunção”.¹⁶² O quadro se revela a partir da expressão das cores e se irrompe em sua existência, e pelo olhar sua compreensão é plena.

¹⁵⁹ O.E., p.45

¹⁶⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. A prosa do mundo. São Paulo: Cosac Naify, 2002., p.59

¹⁶¹ F.P., p. 427

¹⁶² Ibid., 428



FIGURA 9 – CÉZANNE, Paul. Portrait of Vallier. Óleo sobre tela, 1906. Coleção privada. Disponível em: <http://www.paulcezanne.org/portrait-of-vallier.jsp>.

3.3 O olhar e o gesto

Já sabemos muito bem que é a alma que sente, e não o corpo[...] Sabemos que não é propriamente enquanto se encontra nos membros, que servem de órgãos aos sentidos externos, que ela sente, mas enquanto ela está no cérebro, onde ela exerce essa faculdade chamada sentido comum[...] Enfim, sabemos que é por meio das extremidades dos nervos que as impressões, que fazem os objetos nos membros exteriores, chegam até a alma no cérebro.¹⁶³

¹⁶³ DESCARTES, 2010, p. 466

A explicação que remete a fisiologia cerebral, e que leva em conta uma perspectiva do mundo objetivo, não considera a experiência sinestésica, não considera que os sentidos se abrem de maneira conjunta à estrutura da coisa numa comunicação incessante entre si, a forma das coisas nos fala a nossa visão e, ao mesmo a todo nosso corpo, a todos os sentidos como que um núcleo significativo de abertura às coisas.

Desfazer-se da visão empírica e intelectualista, superar a objetividade das relações entre o espaço e a perspectiva, e promover, através da cor e do contorno o movimento que é próprio do mundo e que se organiza na tela, não como semelhança, mas como fecundidade. Cézanne supera a relação dicotômica entre coisa e espírito que vê, que está diante do mundo e que o toma numa relação extensão-pensamento. “O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível”,¹⁶⁴ todas as construções racionais que permitem representar o mundo fogem do contato que se tem com ele, e se espera que, através do aparelho fisiológico se remonte e se registre algo de similar, como um modelo teórico do visível, que nem é o visível e nem tão pouco o expressa em verdade, já que se afasta mais e mais do seu contato.

Diante do pintor, conhecimento e ação deixam de ter importância, “o pintor é o único a ter o direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação”,¹⁶⁵ são os olhos do pintor, e suas mãos que permitem tirar do mundo esse mundo próprio que só ele encontra e põe na tela. O pintor utiliza o corpo, “e, de fato, não se percebe como um espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo que ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”¹⁶⁶. Mas como já esclarecemos na sessão 2.1 do primeiro capítulo, esse corpo que se entrega a pintura não é um “feixe de funções”. Na realidade, ver o mundo é se juntar a ele, se o corpo se move no mundo, então ele se dirige no visível, e por isso a visão depende do movimento. “O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo ser”.¹⁶⁷ Por isso não se pode tomar o ver como um movimento independente do mundo, como um ato isolado de uma mente separada do mundo, uma operação do espírito que constrói representações ideais. Igualmente o gesto do pintor, que é movimento, não se reduz a uma operação do pensamento, uma ordem do espírito que anima o corpo e o faz com que as pinceladas surjam como um movimento mecânico de uma máquina corpórea. O corpo se move no gesto, e seu desenvolvimento vem desse movimento, “ele não está na ignorância de si, não é cego para si, ele irradia um si...”.¹⁶⁸ O corpo

¹⁶⁴ O.E., p.44

¹⁶⁵ Ibid., p.17

¹⁶⁶ Ibid., p.18

¹⁶⁷ Ibid., p.18

¹⁶⁸ Ibid., p.19

está atado no tecido do mundo, mas ele vê, é visto, se move, se coloca diante das coisas, as coisas estão “encrustadas na sua carne” talvez por isso a visibilidade do mundo se manifesta no corpo.

Em *Linguagens Indiretas e as vozes do silêncio*, e também em *A prosa do Mundo*, Merleau-Ponty se apropria de um exemplo do filme que mostra Henri Matisse pintando em seu ateliê. “Filmou-se em câmera lenta o trabalho de Matisse. A impressão era prodigiosa, a ponto de o próprio Matisse, contam, ter-se emocionado.”¹⁶⁹ Nesse exemplo, é colocado em evidência o gesto do pintor, quando colocado em câmera lenta vê-se as mãos de Matisse movimentando-se em traços que não atingem a tela, como que um teste que por fim, encontra seu lugar e a pincelada é feita. É como se aquele gesto que se concretiza fosse uma escolha reflexiva entre tantos outros que não se fizeram em cor. Na visão de Merleau-Ponty, a análise que se faz, é “artificial” não há que se dizer que o traço que encontrou a tela foi uma escolha analítica entre todos os traços possíveis e que resultou a partir da exclusão de alguns a escolha de outro. Isso porque “ele não é um demiurgo, é um homem” e se não fosse assim, se essa análise fosse feita por uma mente que transporta de si, para o corpo movimentos que animam e que possibilitam o gestos, então Matisse o saberia exatamente o que faz, porque a operação do espírito deve ser “clara e distinta”. É certo que houve toda a hesitação da mão, é certo também que houve uma escolha entre este e aquele traço, mas essa escolha é uma escolha do corpo, ou melhor, a escolha foi a escolha de Matisse, daquele homem, que tinha a intenção de pintar aquele quadro, o quadro está em via de aparecer, ele brota enquanto o pinta, usa seu corpo para atingir a tela com as cores, não há significações anteriores aos gestos, eles se fazem na abertura do mundo e enquanto alguns se realizam outros são deixados para trás, como se faz o silêncio antes das palavras.

Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo, quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento[...] essa intencionalidade não é um pensamento queremos dizer que ela não se efetua na transparência de uma consciência, e que ela toma por adquirido todo o saber latente que meu corpo tem de si mesmo.¹⁷⁰

O gesto do pintor funda uma expressão e toda significação da expressão está em via de se formar durante a pintura, não há significações definidas enquanto o pintor pinta. Merleau-Ponty diz que a essência efetiva do ser se manifesta nos gestos.¹⁷¹ Entretanto “o saber científico

¹⁶⁹ P.M., p.43

¹⁷⁰ F.P., p. 312

¹⁷¹ Ibid., p. 378

desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir”.¹⁷² Há uma reflexão corporal, Segundo Nóbrega, “a linguagem sensível configura possibilidades de outro arranjo para o conhecimento, expresso na dimensão estética”.¹⁷³

Movo meu corpo, levo meus dedos pelo teclado assim como o pintor conduz sua mão ao pincel, e o move em direção ao quadro, traça uma linha espreme a tinta na espátula, quando digito esta ou aquela palavra não há que saber os músculos que contraio, ou a capacidade nervosa do meu sistema motor, “do mesmo modo, o artista faz irradiar o seu estilo até os elementos invisíveis da matéria que ele trabalha”.¹⁷⁴ Se o pintor pretende esboçar no gesto determinada significação de traço na sua pintura, ele não precisa para isso, desvendar os segredos teóricos de toda fisiologia corporal, quando o pintor olha para seu motivo, é absorvido por ele, e a partir daí a máquina corpórea fará seja lá o que para a concretização do traço. A máquina física obedece ao mundo humano e vivo da percepção e do gesto. Não é o espírito que antecipa o motivo em visão a partir de cálculos causais, mas o próprio olhar que inspeciona o mundo. “O movimento do artista ao traçar seu arabesco na matéria infinita explicita e prolonga o milagre da locomoção dirigida ou dos gestos de apreensão”.¹⁷⁵

Quanto a visão, ela mesma aprende por si a olhar, e o mistério do mundo se revela em cada novo olhar.

Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual.¹⁷⁶

Há uma cinestesia entre a relação do corpo com as estruturas do mundo, então o ver para o pintor depende também da situação corporal, do engajamento no mundo. “Só se pode compreender esse fenômeno se o espetáculo, longe de ser uma soma de objetos, um mosaico de qualidades exposto diante de um sujeito acósmico, enreda o sujeito e lhe propõe um pacto”.¹⁷⁷ Ora, o pintor não está diante de um mundo que seu espírito constrói com a junção desse ou daquele objeto e que a construção mental transforma em mundo para o sujeito. O

¹⁷² Ibid., p. 105

¹⁷³ DA NÓBREGA, 2008

¹⁷⁴ P.M., p.69

¹⁷⁵ P.M., p. 71

¹⁷⁶ F.P., p. 105

¹⁷⁷ Ibid., p. 416

pintor vive o mundo, e é pelo poder do seu olhar que ele o encontra fora de si mesmo. Quando o motivo se oferece ao olhar do pintor ele já desperta a intenção motora do gesto, do movimento do próprio corpo, com o gesto e o olhar o pintor se une ao fenômeno e se comunica com ele. “O sentido deste olhar não está atrás dos olhos, ele está neles, e ao pintor basta uma aplicação de cor a mais ou a menos para transformar o olhar de um retrato”¹⁷⁸ é no próprio olhar que se encontra o sentido do mundo, o sentido da obra também nasce aí.

Em suas obras da juventude, Cézanne procurava pintar em primeiro lugar a expressão, e era por isso que ele a perdia. Ele aprendeu pouco a pouco que a expressão é a linguagem da coisa mesma e nasce de sua configuração. Sua pintura é uma tentativa de encontrar a fisionomia das coisas e dos rostos pela restituição integral de sua configuração sensível. É isso que a cada momento a natureza faz sem esforço. E é por isso que as paisagens de Cézanne são “aquelas de um pré-mundo onde ainda não havia homens”.¹⁷⁹

A configuração dos aspectos sensíveis das coisas diz ao pintor como escolher a palheta, e como se mover diante da tela, isso porque seu sentido não está separado do seu modo de aparecer, olhando o motivo, seu sentido se constrói sob nossos olhos de modo que qualquer análise espiritual será menos verdadeira que o próprio ato de ver em sua evidência própria. Tanto o motivo, quanto o quadro, deve ser visto, não definido. Na natureza, o sentido das coisas dado pelo olhar é existência. É na percepção que a coisa adquire forma e sentido e portanto o olhar e o gesto de Cézanne conduzem a obra a uma natureza que instaura seu sentido antes mesmo de qualquer reflexão objetiva. É no olhar que Cézanne encontra a expressão. Merleau-Ponty diz que no olhar existe certa atitude própria da visão e que “conspiro com meu olhar e através dele me entrego ao espetáculo [do visível]”¹⁸⁰. A visão concede a presença daquilo que é, e que não sou eu ou pensamento de mim. A visão invade o corpo do pintor, e o gesto que o faz pintar é a resposta aos olhos.

A senhora Cézanne¹⁸¹ dizia que, atônito de tanto olhar para o motivo, ele germinava com a paisagem. Gasquet Filho narra a fala de Cézanne enquanto pinta um retrato de seu pai, e acrescenta que durante “a maior parte do tempo estuda o vulto a retratar, sem retratá-lo, em um trabalho de peneiração extenuante”.¹⁸²

¹⁷⁸ Ibid., p. 432

¹⁷⁹ F.P., p. 432

¹⁸⁰ Ibid., p. 305

¹⁸¹ apud, O.E., p.136-137

¹⁸² UZANNI, 2011, p.37

‘Olhe seu pai, Gasquet. Está sentado, fuma seu cachimbo, escuta com um só ouvido e pensa... Em quê? Um vendaval de sensações se apoderou dele... Seus olhos não são os mesmos... Um pedaço infinitamente pequeno, um átomo de luz não é o mesmo. Mudou, a partir de dentro, e se encontrou com a cortina, sempre ou quase sempre a mesma, que cai da vidraça. Veja então, esse pequeno tom minúsculo que produz uma pálpebra, se estiver fora do lugar... Bem... Eu o corrijo. Mas então percebo que o meu verde, ao lado, se destaca demais. Eu o atenuo... E estou em uma das minhas boas jornadas, hoje. Aumento as minhas forças... Tenho nas mãos a minha vontade.’¹⁸³

Merleau-Ponty no início da *Dúvida de Cézanne*, também observa esse olhar compenetrado do pintor, “eram necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza-morta, cento e cinquenta de pose para um retrato” o mestre de Aix se devota ao visível, faz da natureza sua única sansão, o ver é um encontro com o motivo, tanto um como o outro participam e se articulam em uma criação espontânea no espetáculo do mundo.

3.4 A pintura pré-reflexiva

Qual o sentido de afirmar que a pintura de Paul Cézanne é anterior à reflexão? Dizê-la assim não seria o mesmo que dizer que o pintor é um irracional, um bruto? Ou ainda, que não há sentido em sua pintura?

Em primeiro lugar, podemos dizer que o quadro ou, como queira, a pintura de Cézanne tem a mesma significação que o mundo real. Ora, o sentido dessa afirmação se sustenta quando percebo que o sentido da natureza, o sentido do mundo real é a própria existência, assim o sentido do quadro é o próprio quadro. Talvez por isso Merleau-Ponty vá dizer que o “quadro é para ver e não para definir”.¹⁸⁴ A significação do quadro se desdobra de suas cores, suas linhas, seus contornos, suas deformações, ver o quadro é fazer parte dele, perceber sua infinidade de condições, assim como o mundo. Não se pode encontrar na montanha *Sainte-Victoire* a significação dos quadros de Cézanne, porque o quadro, como já dissemos é a própria montanha, não aquela que se encontra imponente na cidade Aix, mas aquele que se abriu a visão de Cézanne que se mostrou em todos os seus contrastes e cores e exigiu ser pintada naquele momento, por aquele gênio do pintor. A montanha, ela mesma, nunca poderá ser representada, porque o real é inesgotável, “expressar aquilo que existe é uma tarefa infinita”.¹⁸⁵ Mas não é isso que exige o intelectualismo? Fundar uma verdade absoluta a partir do sujeito pensante que

¹⁸³ UZANNI, 2011, p.37

¹⁸⁴ F.P., p.433

¹⁸⁵ O.E., p.134

sobrevoa o mundo e pode, enfim, toma-lo para si como um deus, e dizer o que ele é? [ou pintá-lo perfeitamente como ele é]

É preciso deixar ainda mais claro que os aspectos objetivos que conhecemos das coisas são sempre resultados do contato primeiro com o mundo:

Não começamos por conhecer os aspectos perspectivos da coisa; ela não é mediada por nossos sentidos, nossas sensações, nossas perspectivas, nós vamos diretamente a ela e é secundariamente que percebemos os limites de nosso conhecimento e de nós mesmos enquanto cognoscentes.¹⁸⁶

Levando isso em consideração, é possível afirmar que a pintura de Cézanne não é irracional, mas intencional. “Dizendo que essa intencionalidade não é um pensamento, queremos dizer que ela não se efetua na transparência de uma consciência, e que ela toma por adquirido todo saber latente que meu corpo tem de si mesmo”.¹⁸⁷ Para Merleau-Ponty, ver o motivo e pintá-lo não é uma execução de síntese do sujeito epistemológico, é o corpo que opera, e ele não possui os determinantes de construção do mundo, por isso o quadro se faz no próprio quadro, no mundo e não no sujeito pensante.

Tanto os empiristas quanto os intelectualistas compartilham de uma mesma determinação, a que seja, ignorar o fenômeno. No primeiro caso, quando se pretende definir a sensação a partir de uma qualidade, a transformamos em objeto de uma consciência, no segundo caso retiramos todas as propriedades sensíveis para criarmos predicções objetivas fechadas sobre si. Nos dois casos abandonamos o sentido do mundo em seu estado nascente. Mas a pintura de Cézanne vem retomar este sentido, sufocar as noções que sintetizam e objetivam o mundo para criar um mundo próprio a partir do contato primeiro, que funda toda racionalidade.

O pintor não está desgarrado do mundo, Cézanne não é alma desencarnada, que só se vê presente em si mesmo, num corpo frio que não tem outra função a não ser carregar uma consciência. O corpo, como já dissemos, não é um objeto e não se pode fechá-lo em um pensamento: só sei o que é o corpo, vivendo-o. Todas as noções que transformam o corpo em objeto ou que fazem separações, distinções ou oposições de nada servem, e Cézanne quer justamente retornar à experiência primordial de onde nasce todas essas noções.¹⁸⁸ Falabretti, nos ensina que a percepção, que é justamente uma experiência pré-reflexiva,¹⁸⁹ assim como a pintura de Cézanne, permite perceber as estruturas que não existem a priori no sujeito, e que

¹⁸⁶ F.P., p.434

¹⁸⁷ Ibid., p.312

¹⁸⁸ O.E., p.135

¹⁸⁹ FALABRETTI, Ericson Sávio. A pintura como paradigma da percepção. Dois Pontos, vol 9 nº 1, 2012

essa percepção se faz como que um sistema de trocas entre as coisas e o corpo, que se abrem mutuamente a partir da experiência vivida.

A experiência do pintor com o mundo e com o quadro é justamente essa comunicação anterior à reflexão noética,¹⁹⁰ essa relação que só se faz possível justamente por estarmos no mundo, atados, participando da própria trama do seu tecido. Por isso, o ver, como diz Merleau-Ponty, não pode ser reduzido ao pensamento de ver. Se a experiência perceptiva é uma experiência corporal, então, a obra de um pintor como Cézanne, que quer pintar um “instante do mundo” “a partir da natureza” também deve ser uma obra corporal.

Colocando seu pensamento em contato com a natureza, ou antes, identificando-o com sua percepção, ele demonstra que a percepção sensível não é um simples dado passivo, biológico, mas sim uma ativa e criativa compreensão. Assim é lícito supor que sua obra furta-se das definições que a lógica simplista gostaria de atribuir-lhe. Sua obra transcende (no sentido de ultrapassar *a partir de*) a dicotomia, insistentemente enfatizada pela perspectiva moderna, entre o sujeito e o mundo, entre a impressão e a expressão ou entre a criação e a imitação.¹⁹¹

Merleau-Ponty diz que pensar é “ensaiar, operar, transformar”,¹⁹² mas não se entende o pensamento fundado no mundo bruto, instauram-no como o elemento constituinte da natureza, estabelecem que o pensamento constrói o mundo como objeto a partir de uma consciência absoluta. O filósofo vê na obra de arte, notadamente na pintura de Cézanne esse recolocar-se no mundo da vida através do corpo. “Ora, a arte, e especial a pintura, abeberam-se nesse lençol de sentido bruto do qual o ativismo nada quer saber, são mesmo as únicas a fazê-lo com toda inocência”.¹⁹³

Lembremo-nos que a obra é do pintor é corporal, e que o corpo é no mundo, que faz parte dele, que é visto e que também vê, e que portanto, a visão do pintor não pode ser tomada como constituinte da representação do mundo já que ela não é uma operação do espírito nem tão pouco pode ser separada da realidade viva que é o contato primordial com o mundo.

Já que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofa, cumpre que a sua visão se produza de alguma maneira nelas, ou ainda que a visibilidade manifesta delas se acompanhe nele de uma visibilidade secreta: “a natureza está no interior”, diz Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo.¹⁹⁴

¹⁹⁰ O.E. p.133

¹⁹¹ PEREIRA, Marcelo Duprat. A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne. Sette Letras, 1998, p.8

¹⁹² O.E. p.135

¹⁹³ Ibid., p.133

¹⁹⁴ O.E., p.21

Cézanne, desde cedo, já via como o hábito de uma tradição lhe forçava a agir de modo a solidificar certezas absolutas, essa relação é a mesma que Merleau-Ponty tem da tradição filosófica, enquanto o filósofo se empenha para ressignificar a filosofia e soltar as amarras de uma tradição que deixa de lado as bases do próprio conhecimento, o pintor quer também transformar a pintura, como aparece neste diálogo entre ele e o jovem Gasquet:

“Cézanne: - Há um minuto do mundo que passa. É preciso pintá-lo na sua realidade. E, para fazer isso, é preciso esquecer todo o resto. Dar a imagem daquilo que vemos, esquecendo tudo que aconteceu antes de nós.

Gasquet: - E isso é possível?

Cézanne: eu tentei.

Baixou a cabeça, depois ergueu-a bruscamente, dominando a paisagem e devorando a sua tela com uma longa carícia de olhos. Esboçou um sorriso pálido.

Quem sabe? É tudo tão simples e tão complicado.

Gasquet: - O senhor dizia que é preciso esquecer todo o resto. Porquê, então, toda esta meditação em frente à paisagem?

Cézanne: - Porque, infelizmente, deixei de ser inocente. Somos civilizados. A preocupação dos clássicos vive em nós, quer o queiramos quer não. Quero exprimir-me lucidamente em pintura. Há uma espécie de barbárie, mais detestável que o próprio academicismo, entre os falsos ignorantes: já não podemos ser ignorantes, hoje. Nascemos já na comodidade. É preciso destruí-la; ela é a morte da arte.”¹⁹⁵

Cézanne enxerga esse contato primordial com o mundo, como uma retomada da significação da pintura, sair da comodidade é se voltar ao mundo bruto que a teia da ciência nos fez esquecer. Parece que foi perdida toda forma de ligação com mundo, como se andássemos vendados, e calçados dos pés a cabeça, nos guiando apenas pelo espírito absoluto de um pensamento operatório que determina e representa o mundo. É preciso retomar esse contato com a experiência do mundo vivido, levando em conta que qualquer significação mental será sempre derivada desse mundo, é preciso pintar a partir desse mundo bruto, que possibilita “essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço e de cor”.¹⁹⁶ É preciso à filosofia, como o fez Cézanne, desnudar-se.

¹⁹⁵ GASQUET, Joachim; DORAN, P. M. Conversations avec Cézanne. Paris, Macula, 1978. p.113-114)

¹⁹⁶ O.E., p.45

4 PERFEIÇÃO E SELVAGERIA...

ou as separações entre o clássico e o moderno.

Sou inapreensível na imanência.

Paul Klee

4.1 O cientificismo e a percepção

É uma falsa ilusão crer que esse mundo que está aí, que vivemos e que é revelado a nós pelos sentidos, é conhecido a partir da vivência que temos dele. Isso pode parecer verdade tendo em vista que não é preciso nada, além dos sentidos exteriores, para experimentá-lo. Merleau-Ponty, em *Conversas* (1948) nos diz que mesmo vivendo esse mundo, nós o ignoramos justamente porque mantemos uma “postura prática ou utilitária” diante dele. Romper essa postura é fundamental para desnudar esse mundo, coisa que Cézanne já o fez, e de modo geral a arte moderna, e também o pensamento. Mas a tarefa de redescobrir o mundo é contínua, porque o objetivismo nos tira desse mundo e nos eleva a uma posição de divindade. A ciência construiu para si esse castelo de conhecimento que mantém fora de seus portões o mundo vivido:

Se desejo saber o que é a luz, não é ao físico que devo me dirigir? Não é ele que me dirá se a luz é, como se pensava uma certa época, um bombardeio de projéteis incandescentes ou, como também se acreditou, uma vibração do éter, ou finalmente, como admite uma teoria mais recente, um fenômeno assimilável às oscilações eletromagnéticas? De que serviria aqui consultar nossos sentidos ou nos determos naquilo que nossa percepção nos informa sobre as cores, os reflexos e as coisas que os transportam, já que, com toda evidência são meras aparências e apenas o saber metódico do cientista, suas medidas, suas experiências podem nos libertar das ilusões em que vivem nossos sentidos e fazer-nos chegar a verdadeira natureza das coisas?¹⁹⁷

¹⁹⁷ O.E., p.2

A resposta será sempre negativa para Merleau-Ponty, não que não haja lugar para o progresso científico, mas é fundamental não esquecer do mundo que proporciona esse progresso e que sempre é deixado de lado. A tradição filosófica e a arte clássica são um tipo de cientificismo que ignora o primado da percepção e realiza o que quer que seja, fechando sobre si mesmo uma transparência que não é própria do mundo. Tomemos como base a *Segunda Meditação* de Descartes, com o exemplo da cera, que acabou ser tirada da colmeia, ela ainda retém o sabor doce do mel, e todas aquelas características próprias da cera, “enfim, todas as coisas que podem distintamente fazer conhecer um corpo”, mas ao aproximar a cera do fogo, todas as características se perdem, o aroma, o sabor a cor, a figura, ela deixa de ser sólida e se liquidifica. A cera, diz Descartes, permanece ali, mas tudo que foi nos dado pelos sentidos e que era certo e distinto se perdeu. Assim se conclui que a cera nunca foi sua cor, sua dureza ou grandeza, essas qualidades podem aparecer ou desaparecer e isso não acabaria com a existência da cera, porque a cera verdadeira só pode ser em ideia.

Para Descartes, portanto, e essa ideia permaneceu por muito tempo onipotente na tradição filosófica da França, a percepção é apenas um início de ciência ainda confusa. A relação da percepção com a ciência é a mesma da aparência com a realidade. Nossa dignidade é nos entregarmos à inteligência, que será o único elemento a nos revelar a verdade do mundo.¹⁹⁸

Há que se negar, de fato, que a cera depois de derretida ainda está ali. Isso porque não posso mais perceber a cera sem suas qualidades sensíveis, se alguém que não viu aquele pedaço duro, brilhante e viscoso de cera sendo tirado de uma colmeia e derretido, se tornando esse líquido insosso sem nenhuma das qualidades anteriores, esse nunca a chamará de cera. A existência da cera não se dá por uma predicação. “A razão [não] está escondida atrás da natureza... [ela] está enraizada na natureza”.¹⁹⁹ Mas a filosofia tradicional inverte essa lógica e coloca o pensamento como única produtora de sentido do real. A isso, até os poetas modernos se resignam, Fernando Pessoa, em seus versos de Alberto Caeiro²⁰⁰ diz:

Não basta abrir a janela
Para ver os campos e o rio.
Não é bastante não ser cego
Para ver as árvores e as flores.
[...]
Com filosofia não há árvores: há ideias apenas.
Há só uma janela fechada, e todo o mundo lá fora;
E um sonho do que se poderia ver se a janela se abrisse,
Que nunca é o que se vê quando se abre a janela.

¹⁹⁸ Conv., p.5

¹⁹⁹ F.P., p. 73

²⁰⁰ PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. Editora Companhia das Letras, 2005.

Entretanto, apesar dessa reabilitação que a arte moderna e a filosofia fazem desse mundo percebido, Merleau-Ponty insiste que não se trata de negar “o valor da ciência como instrumento de desenvolvimento técnico ou como escola de precisão e verdade”. Cézanne mesmo, não deixou de visitar as obras clássicas e estudá-las, frequentou o *Louvre* assiduamente para estar mais próximo da tradição. Quando os modernos colocam questões, e o filósofo deixa isso claro tanto na *Fenomenologia da Percepção* quanto em *Conversas*, não se pretende negar a ciência, mas sobretudo não deixar a ciência excluir aquilo que ela não aponta como lei universal. Por tanto não se pode considerar, como faziam os clássicos, o mundo vivido como “uma simples aparência destinada a ser superada para inteligência científica”,²⁰¹ já que é esse mundo concreto que oferece à ciência uma fonte inesgotável de trabalho. É claro que há também, numa ciência moderna, uma opacidade que subsiste na explicação do real, “o cientista de hoje não tem mais a ilusão, como no período clássico, de alcançar o âmago das coisas, o próprio objeto”.²⁰² A isso continua Merleau-Ponty a mostrar que, se há por exemplo, uma física da relatividade, que confirma a rejeição à objetividade absoluta, então não pode haver como chegar a uma ciência que determine, através de uma inteligência pura a verdade absoluta ou ainda um sujeito que não leve em conta a experiência humana. E isso foi visto pela ciência moderna, mas tardiamente e lentamente, a pintura, a poesia e a filosofia moderna se anteciparam e promoveram, cada qual a seu modo, essa visão poderosa do mundo na nossa percepção.

4.2 A pintura, o espaço e as coisas

Merleau-Ponty começa sua segunda conversa na Rádio Francesa, falando da dificuldade da arte e do pensamento moderno. Alega que, isso se dá por conta da inversão do senso comum que eles promovem, descontroem as possibilidades de aderir plenamente, como usualmente fazemos, às “ideias claras e distintas”. O espaço é revisitado pelo pensamento moderno e pela arte moderna, é preciso lhe dar outro estatuto, o que dificulta ainda mais a compreensão dessas novas propostas.

Já falamos de espaço nesse trabalho, entretanto para fazer a relação entre o espaço, as coisas e o status que o espaço toma na pintura moderna, se faz necessário retomar o tema e mostrar de que forma ele se torna mais “obscuro” na medida em que o pensamento moderno o revisa.²⁰³ Nesse sentido, “Cézanne renuncia à perspectiva planimétrica durante toda uma parte

²⁰¹ Conv., p.7

²⁰² Ibid., p.7

²⁰³ Ibid., p.12

de sua carreira porque quer exprimir pela cor, porque a riqueza expressiva de uma maçã a faz transbordar seus contornos e ele não pode contentar-se com o espaço que estes lhes prescrevem”.²⁰⁴ A realidade objetiva transforma o espaço vivido num plano exato que não pode comportar toda a dinâmica da vida. Subverter essa noção possibilita a Cézanne a realização de uma obra que promove muito mais que as significações do mundo, mas sobretudo a realização de um mundo vivo no quadro, que brota na tela sem os limites conceituais operados pelo intelecto.

O espaço é o meio homogêneo onde as coisas estão distribuídas segundo três dimensões e onde elas conservam sua identidade, a despeito de todas as mudanças de lugar. Existem muitos casos em que se observa as propriedades de um objeto mudarem com o seu deslocamento, por exemplo o peso, se transportamos o objeto do polo ao equador, ou mesmo a forma, quando o aumento de temperatura deforma o sólido. Porém, justamente, essas mudanças de propriedades não são imputáveis ao próprio deslocamento, o espaço é o mesmo no polo e no equador, são as condições físicas de temperatura que variam aqui e ali, o domínio da geometria permanece rigorosamente distinto do domínio da física, a forma e o conteúdo do mundo não se mesclam. As propriedades geométricas do objeto permaneceriam as mesmas durante seu deslocamento, não fossem as condições físicas variáveis às quais ele é submetido. Este era o pressuposto da ciência clássica.²⁰⁵

Como separar o espaço em ideia e o espaço natural, aquele que nos é oferecido pelos sentidos? Respondemos a isso com a pintura de Cézanne, e como vimos a pouco com as cores. “Cézanne quer gerar o contorno e a forma dos objetos como a natureza os gera diante de nossos olhos: pelo arranjo das cores”.²⁰⁶ Isso contraria de sobremaneira a visão clássica de espaço em pintura que se dá especificamente pelo arranjo espacial do objeto que, por consequência, leva à organização geométrica da perspectiva. Cézanne diante da tela não invoca cálculos mentais, ao contrário, invoca o mundo e pinta-o rompendo os limites do desenho, da maneira como aquilo é dado na experiência vivida. Não é preciso imitar o espaço. Parafraseando Chauí²⁰⁷ quando se refere ao tempo, a arte “recria-o, inventando o movimento a partir de sua experiência secretamente cifrada”.

Meyer Schapiro,²⁰⁸ se refere a essa pintura a seguir como inusitada, para ele a composição do espaço do quadro tem superposição insistente a qual não estamos acostumados

²⁰⁴ P.M., p.158

²⁰⁵ Conv., p.10

²⁰⁶ Conv., p.12

²⁰⁷ CHAUI, Marilena. A experiência do pensamento. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.84

²⁰⁸ SCHAPIRO, Meyer. The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life, by... Art News annual, 1968.

a ver na vida cotidiana, ora, essa parece ser a dificuldade que Merleau-Ponty a pouco nos mostrou sobre as obras modernas. Schapiro continua:

Balanced as a composition, the painting risks a great unbalance in the parts. It is not simply an equilibrium of large and small units, but of the the stable and the less stable. The odd tilting of the bottle must be understood in relation to other instabilities as part of a problem: to create a balanced whole in which some elements are themselves unbalanced.

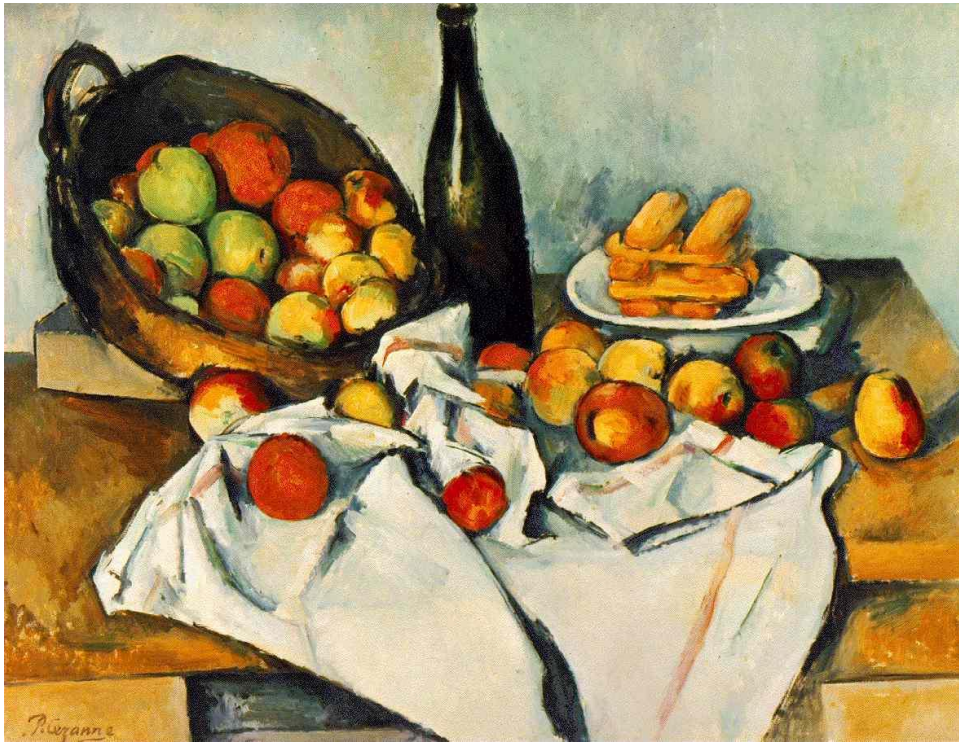


FIGURA 10 - CÉZANNE, Paul. Still Life with Basket of Apples. Óleo sobre tela, 1890/94. The Art Institute of Chicago. Disponível em: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111436>.

O historiador da arte, quando fala sobre a falta de equilíbrio em algumas partes do quadro, percebe a desconstrução que Cézanne promove: criar um quadro equilibrado em seu todo, mas tendo em sua construção elementos sem equilíbrio. Essa falta de equilíbrio espacial, planos correndo para pontos diversos, a garrafa quase virando para um lado, perdendo seu eixo vertical, a toalha invadindo a borda inferior do quadro, os biscoitos no topo do prato quase que voando em direção aos nossos olhos. As cores são luminosas e robustas, diz Schapiro, parecem que se modulam nos objetos maiores e se fazem mais intensas nos menores. Tudo isso não existe nos clássicos, a pintura de Cézanne é uma contravenção ao espaço puro. Nota-se essa diferença na pintura a seguir de Willem Kalf (1693), tudo se encontra na perfeição da experiência organizada pelo espírito, a garrafa se impõem no meio do quadro sem inclinações, a elipse da borda do prato não se deforma, tudo é distinto, os contornos são marcados

claramente, é possível perceber a simetria exata da inclinação do prato que carrega as frutas em relação a mesa. Tudo isso se objetiva de maneira perfeita com a noção euclidiana de espaço. Entretanto, não expressa a realidade do mundo vivido apesar de ser uma representação dele.



FIGURA 11 - KALF, Willen. Still Life with Fruit, Glassware and a Wanli Bowl. Óleo sobre tela, 1659. The Metropolitan Museum, New York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436805>.

Os objetos da pintura moderna “sangram”, espalham sob nossos olhos sua substância, interrogam diretamente nosso olhar, põe à prova o pacto da coexistência que fizemos com o mundo por todo o nosso corpo. Os objetos da pintura clássica têm uma maneira mais discreta de nos falar, e às vezes é um arabesco, um traço de pincel quase sem matéria que lança um apelo à nossa encarnação, enquanto o resto da linguagem se instala decentemente à distância, no acabado ou no eterno, e se entrega às conveniências da perspectiva planimétrica.²⁰⁹

Merleau-Ponty sustenta, que pintor clássico espera transportar para o quadro a representação visual comum do que vê, as aparências são modificadas de acordo com a fixação

²⁰⁹ P.M, p.124

das dimensões no espaço, a relação entre elas no quadro se dá a partir do ponto de fuga que orienta o espaço geográfico, há nesse tipo de pintura, um aspecto tranquilo, quiçá fácil de ser digerido, isso se dá porque as linhas se montam de modo que conduzem o olhar a se fixar no infinito, no ponto de fuga. Não há como não passear o olhar com conforto na pintura de Kalf. “Porém, não é assim que o mundo se apresenta no contato com ele”.²¹⁰ Somos submetidos a todo instante a um novo ponto de vista do mundo, o espaço é dinâmico e não se encerra numa visão analítica, quando se pinta analiticamente, como os clássicos faziam, esses instantes do mundo se perdem, não se exprime o mundo de fato, como ele se aparece, se representa a maneira que ele deveria ser segundo um pensamento constituinte. Por isso vemos que os ângulos dos biscoitos, da toalha, da cesta, da garrafa e das frutas são os mais variados possíveis se olhamos para cada objeto separadamente, entretanto essa diversidade de perspectivas conduzem o todo do quadro aquilo que foi dado aquela percepção de modo que torna o espetáculo do quadro, totalmente expressivo do espetáculo do mundo na percepção vivida, tal como ela é. Pintar a maneira que a paisagem brota em nossos olhos, porque a “percepção, em suas implicações vitais e antes de qualquer pensamento teórico, se apresenta como percepção de um ser”²¹¹ ela não é o estabelecimento das propriedades das coisas, e nem a determinação da posição do objeto, mas o encontro de sua situação.

Para Merleau-Ponty, com a arte e o pensamento moderno, o espaço é ressignificado, deixa de ser absoluto, simultâneo e capaz de ser abarcado de forma pura por um sujeito inteligível. Ele é o campo da nossa percepção, onde o corpo se movimenta e vive portanto, toda representação mental do espaço deve levar em conta, como o fazem os pintores como Cézanne, não uma planilha setorial que se mostra em toda sua universalidade, mas ao contrário, como um espaço vivido que nos permite através da experiência diversos pontos de vista, que não se encerram em si, mas que se relacionam com as coisas e com o corpo.

Ora, o espaço se relaciona com as coisas, são as coisas que preenchem o espaço vivido, assim como preenchem a tela em branco através das cores. Da mesma forma que as coisas permeiam o espaço, elas permeiam os quadros de Cézanne, como diz Gowing²¹² sobre o pintor, ele pintava coisas enquanto os outros pintavam efeitos. Merleau-Ponty diz que com o pensamento clássico, as coisas são nada mais que “um sistema de qualidades oferecidas aos diferentes sentidos e reunidas por um ato de síntese intelectual”.²¹³ Ou seja, soma-se o odor

²¹⁰ Conv., p.17

²¹¹ F.P., p.86

²¹² GOWING, Lawrence. Cézanne: La logique des sensations organisées. Paris: Mácula, 1992, p.9-10

²¹³ Conv., p.19

com a forma, com o sabor, com a cor e sintetiza-se o conceito da coisa. Contudo, todas essas qualidades são, para o pensamento de Merleau-Ponty, manifestações da coisa. Mas a sua unidade é dada pelo seu ser completo. Já o vimos aqui, as qualidades são dadas na experiência e não podem ser isoladas, percebemos em conjunto, e os sentidos se relacionam entre si e nos dão a complexidade da coisa. Há uma reciprocidade nas qualidades das coisas, tudo se manifesta na mesma maneira de ser, “a unidade da coisa não se encontra por trás de cada uma delas, cada uma delas é a coisa inteira”.²¹⁴

Salivamos por exemplo, quando vemos ou cheiramos determinada comida, a visão da coisa não é sozinha ou neutra, ela desperta na nossa percepção todo o nosso corpo, ela se insinua em conjunto.

Nossa relação com as coisas não é uma relação distante, cada uma fala ao nosso corpo e à nossa vida, elas estão revestidas de características humanas (dóceis, doces, hostis, resistentes) e inversamente, vivem em nós como tantos emblemas das condutas que amamos ou detestamos. O homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele. Para falar como os psicanalistas, as coisas são complexos. É o que Cézanne queria dizer quando falava de um certo “halo” das coisas que se transmitirem pela pintura.²¹⁵

Assim, podemos dizer que a pintura de Cézanne carrega também essa relação de investimento nas coisas, e reconhece que não existe aquela distância e aquele relacionamento possessivo do homem, um sujeito de espírito soberano, e coisas como objetos puros sem nenhuma significação no real.

4.3 Os outros, o homem e o pintor

O homem é no mundo e está entre as coisas, encarnado. Se, em contrário, tomamos a afirmativa cartesiana do *cogito*, que garante a existência de mim, nunca do outro e das coisas ao meu redor, podemos afirmar também, que o outro só tem existência como ideia na minha mente. Entretanto, se deixarmos de lado esse solipsismo, perceberemos que estamos num mundo que nunca paramos de frequentar e no qual nunca estamos sós. Não se pode transformar o outro em objeto e negá-lo, não à medida que estamos no mundo, é claro que se nos fecharmos à nossa natureza pensante, aí se faria a objetivação do outro. Mas acredito, nossa caminhada até aqui já nos permitiu superar esse isolamento do eu penso. Mesmo que decidíssemos isolar-nos por toda a vida, ainda sozinhos, reconheceríamos a existência das outras pessoas e das coisas.

²¹⁴ Ibid., p.22

²¹⁵ Ibid., p.23-24

E se não estamos sozinhos num mundo construído pelo pensamento, significa dizer que estamos entre homens e animais e coisas.

Sabemos que o pensamento clássico não dá muita atenção ao animal, à criança, ao primitivo e ao louco. Lembramos que Descartes não via no animal nada além de uma soma de rodas, alavancas, molas, enfim, de uma máquina; quando não era uma máquina o animal era no pensamento clássico, um esboço de homem.²¹⁶

O homem carrega em si, para os clássicos, a característica de coerência entre a relação pura de um sujeito pensante e um objeto completamente entregue a tal pensador. Portanto, os animais, crianças e deficientes não tem este estatuto, já que o conhecimento desses outros são rudimentares. Ou seja, só é homem enquanto adulto, sadio, que se reconhece enquanto sujeito possuidor do mundo, de um mundo acabado e coerente.

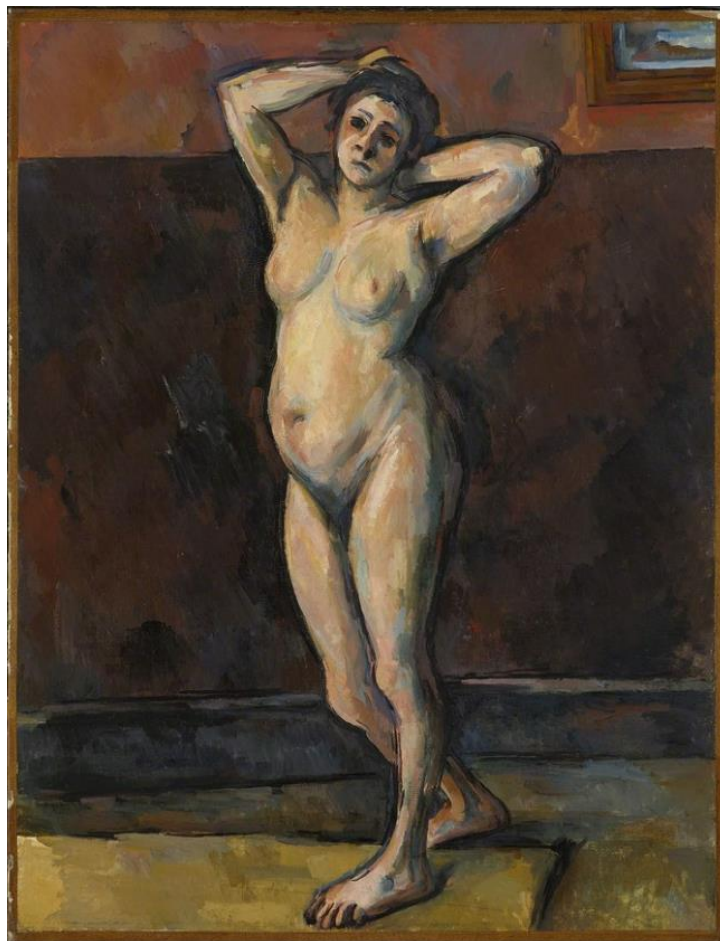


FIGURA 12 - CÉZANNE, Paul. Standing Nude. Óleo sobre tela, 1898. Coleção Privada.
<https://www.artsy.net/artwork/paul-cezanne-standing-nude>.

²¹⁶ Conv., p.31

“Porém o ponto essencial é que o mundo não tem essa coerência, ela permanece uma ideia ou um limite que de fato jamais é atingido e, conseqüentemente, o normal não pode se fechar sobre si”,²¹⁷ pelo simples motivo de que é preciso compreender os paradoxos e as dissonâncias desse mundo, sob as quais ele não tem força e muito menos, não pode fugir. “O pensamento adulto, normal e civilizado é preferível ao pensamento infantil, mórbido ou bárbaro”.²¹⁸ Vê-se isso com a pintura de Cézanne: “pintura de limpador de fossas embriagado”,²¹⁹ o clássico não entenderia Cézanne como um homem, pelo menos não um homem normal, mas um bárbaro. Eles o desqualificariam justamente pelo ponto que ele se destaca daqueles, na visão do outro e das coisas enquanto existência, e não enquanto razão.

Os seres habitam o mundo e através de seus gestos e de seus corpos eles aparecem. Não se trata de dizer que o mundo é feito de coisas e espaço entre as coisas, o mundo é originalidade e vida. Mesmo que passemos do mundo natural, e mantenhamos uma postura voltada ao pensamento, não mudamos de mundo, o conhecimento que fazemos dele não substitui a experiência que temos com os outros e as coisas. O outro faz brotar em nós nossa significação, “minha coexistência com meus semelhantes supõe que eu os tenha primeiro reconhecido como semelhantes, ou seja, que meu campo tenha se revelado fonte inesgotável de ser, e não apenas ser para mim, mas também de ser para outrem”.²²⁰ Para a pintura moderna, isso parece ser importante, porque ela nos conduz a uma intenção de outro, uma significação que vai além dos meus pensamentos. Cézanne nos coloca defronte às coisas, para além das perspectivas que me ultrapassam, o que está no quadro faz o outro transformar-se e perceber-se de uma forma completamente diferente daqueles pressupostos aceitos como dogmas.

Segundo Matthews, “somos sujeitos incorporados, e o modo de existência que temos é de ser-no-mundo”.²²¹ Mas ele entende sujeitos incorporados, não apenas como corpos materiais, mas como experimentadores do mundo, e assim, fora da passividade, experimentamos também os outros que estão no mundo. Ora, se outros compartilham esse mesmo mundo e, como já sabemos, ele é inesgotável, então há de haver várias perspectivas que não são minhas. Logo, o mundo não é como deve ser em ideia, o mundo é esse fluxo aberto entre todas as perspectivas possíveis dos seres do mundo.

A nossa percepção nos dá experiência de um mundo natural, continua Matthews, um mundo de objetos naturais, não humanos. Mas além disso esse mundo também é cultural é

²¹⁷ Conv., p.35

²¹⁸ Ibid., p.35

²¹⁹ O.E., p.126

²²⁰ P.M., p.114

²²¹ MATTHEWS, 2010

humano, as coisas feitas pelo homem também são mundo, são reais e podemos entrar em contato com ela da mesma forma que entramos em contato com uma montanha, um riacho e um prado. Quando percebo que esses objetos não naturais são para o homem, ou seja que seu uso lhe propõe existência e utilidade, percebo logo que isso me dá consciência de outros homens. E as coisas, como o um quadro de Cézanne, será visto por alguém, e todas as determinações após o quadro pronto não são dadas pelo pintor, mas pelo outro, que olha e se vê no que vê.

A novidade da fenomenologia não é negar a unidade da experiência mas fundá-la de outra maneira que o racionalismo clássico. Pois os atos objetivantes não são representações. O espaço natural e primordial não é o espaço geométrico e, correlativamente, a unidade da experiência não é garantida por um pensador universal que exporia diante de mim os conteúdos da experiência e me asseguraria, em relação a eles toda a ciência e toda a potência. Ela é apenas indicada pelos horizontes de objetivação possível, ela só me libera de cada ambiente particular porque me liga ao mundo da natureza ou do em si que os envolve a todos”.²²²

Em *A Prosa do Mundo*, Merleau-Ponty fala sobre como o pintor é visto pelos outros,²²³ e se acharmos o pintor no contato próprio com o mundo, podemos ver que a transformação do mundo em pintura é bem mais simples do que se possa imaginar. Levamos em conta a obra, e quando damos de cara a sua vida, “nos decepcionamos” isso é uma ilustração importante para salientar que não existe super-homem, não há um homem, seja escritor, pintor, filósofo “que não precise viver uma vida de homem”, o pintor está aí na sua vida empírica, “confundido com sua percepção do mundo”.²²⁴ Por isso se diz que deve estar atento muito mais à sua pintura que ao caráter, porque todos participam da mesma vida mundana. “O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida”²²⁵. Estar no mundo, e entrar em contato com a obra de Cézanne não é apenas ter uma relação espacial com o quadro, é compartilhar aquilo que foi dado pelo corpo dentro dessas relações físicas, é partilhar as significações do quadro, é de alguma forma se comunicar. Expressar o sentido de uma obra é compartilhá-la com o outro, é perceber que a minha perspectiva é diferente da perspectiva do pintor, não posso tê-la, já que o mundo foi oferecido ao pintor daquela forma, naquele instante. Por isso, não sinto a dor do outro em mim, não sinto o que Cézanne sentiu ao pintar esse ou aquele quadro, apesar de poder ver, conforme ele o expressa ao pintar, assim como posso ver a cólera em alguém encolerizado, mas “a mente

²²² F.P., p.394

²²³ P.M., p.62-63

²²⁴ Idem

²²⁵ O.E., p.128

dos outros é impenetrável, simplesmente por serem *Outros*.²²⁶ Percebo o outro na sua conduta no mundo, na forma como seu corpo se posiciona, sua voz se enruga, mas não tenho nenhuma experiência interna do outro, e todas as condutas são variações do ser no mundo, e não se pode dizer, como fazia Descartes, afirmando que a conduta é fruto do espírito. Para entender a distinção cartesiana entre espírito e corpo, vamos tomar o longo, mas excepcional exemplo de Merleau-Ponty:

Suponhamos que eu me encontre diante de alguém que, por algum motivo, esteja violentamente irritado comigo. Meu interlocutor fica com raiva, e eu digo que ele exprime sua raiva por meio de palavras violentas, de gestos, de gritos... Porém, onde se encontra essa raiva? Alguém poderá responder: está no espírito do meu interlocutor. Isso não é muito claro. Porque, afinal, essa maldade, essa crueldade que leio nos olhares de meu adversário, não consigo imaginá-las separadas de seus gestos, de suas palavras, de seu corpo. Tudo isso não acontece fora do mundo e como que um santuário distante do corpo do homem com raiva. Está bem claramente aqui, a raiva explode nesta sala, e neste lugar da sala, é neste espaço entre mim e ele que ocorre. Concordo que a raiva de meu adversário não acontece em seu rosto, no mesmo sentido em que talvez, daqui a pouco, as lágrimas vão escorrer de seus olhos, uma contração vai marcar sua boca. Porém, enfim, a raiva habita nele e aflora à superfície de suas bochechas pálidas ou violáceas, de seus olhos injetados de sangue, dessa voz esganiçada... E se, por um instante deixo meu ponto de vista de observador exterior da raiva, se tento lembrar-me de como ela aparece a mim quando estou com raiva, sou obrigado a confessar que as coisas não ocorrem de forma diferente: a reflexão sobre minha própria raiva nada me mostra que seja separável ou que possa, por assim dizer, ser descolado do meu corpo. Quando me lembro de minha raiva de Paulo, tranquilamente sentado ali me escutando com ironia. Minha raiva era somente uma tentativa de destruição de Paulo, que permanece verbal, se sou pacífico, até cortes, se sou educado, mas afinal ela acontecia no espaço comum em que trocávamos argumentos em vez de golpes e não em mim. Só posteriormente, refletindo sobre a raiva e observando que ela encerra uma certa avaliação (negativa) do outro, que concluo: afinal, a raiva é um pensamento, estar com raiva é pensar que o outro é detestável e, como mostrou Descartes, esse pensamento, como todos os outros, não pode residir nenhum fragmento de matéria. Ela é, portanto, espírito. Posso perfeitamente refletir assim, mas a partir do momento em que me volto para experiência propriamente dita da raiva que motiva minha reflexão devo confessar que ela não estava fora do meu corpo, não era animada de fora, mas estava inexplicavelmente nele.²²⁷

O homem não pode ser definido por sua estrutura imediata, sem desconsiderar sua situação no mundo, o espírito está totalmente comprometido com o corpo. A nossa consciência é consciência da experiência com o outro. Sabemos que existimos porque nos relacionamos

²²⁶ MATTHEWS, 2010 p.153

²²⁷ Conv., p.44-45

com os outros e essa relação é que permite à reflexão voltar a si mesmo, o corpo está revestido de significações que se dão no visível.

Os outros homens nunca são puro espírito para mim: só os conhece através de seus olhares, de seus gestos, de suas palavras, em suma, através de seus corpos. Certamente, para mim, um outro está bem longe de reduzir-se a seu corpo. Um outro é esse corpo animado de todos os tipos de intenções, sujeitos de ações ou afirmações[...] Por fim, eu não conseguiria dissociar alguém de sua silhueta, de seu estilo, de seu jeito de falar. Observando-o por um minuto, apreendo-o de imediato, bem melhor do que enumerando tudo o que sei sobre ele por experiência ou por ouvir dizer.²²⁸

Talvez por isso, Merleau-Ponty diz, que era preciso cento e cinquenta sessões para Cézanne pintar retratos, porque conhecer o outro é olhar o seu corpo, seu gesto e seu estilo. Só assim, o pintor poderia pintar a matéria bruta. O outro como ele é, como aparece no mundo. O corpo do outro é presença e a expressão do pintor leva em conta a retomada do mundo que está diante dele. “Isso quer dizer que a obra não se produz longe das coisas e num laboratório íntimo qualquer, do qual o pintor seria o único a ter chave”,²²⁹ mas sua busca extraída do mundo e recolocada sobre cores, é que dá o sentido do quadro.

4.4 O mundo e a pintura

A vida comum e o nosso conhecimento insistem em mascarar o mundo. É necessário que aprendamos a revisitá-lo para que a certeza do pensamento de mundo, não se solidifique entre nós e por consequência deixemos de nos espantar com a realidade da experiência vivida. É possível se utilizar da pintura para reencontrar esse contato primeiro. Ver um quadro moderno nos proporciona em primeiro lugar estar em contato com uma série de paradoxos do mundo, “em Cézanne, Juan Gris, Braque, Picasso encontramos objetos de diversas maneiras – limões, bandolins, cachos de uva, maços de cigarro – que não se insinuam ao olhar como objetos bem conhecidos”.²³⁰ Esses pintores produzem obras que “sangram”, que nos incomodam e que nos deixam perguntas que só a percepção pode responder.

Merleau-Ponty aponta que, se nos abirmos à percepção então, compreenderemos a obra de arte bem mais fácil, isso porque não são necessárias análises, ou definições. A arte é uma “totalidade tangível” que só a experiência que tenho com ela é capaz de me fornecer. É óbvio que posso fazer uma limitação objetiva da obra de arte, uma análise das técnicas pictóricas

²²⁸ Conv., p.43

²²⁹ Conv. p.58

²³⁰ Ibid., p.55

utilizadas pelo artista, mas tudo isso será uma meditação segunda e ela, por mais prodigiosa, detalhada e rigorosa que seja, nunca substituirá o contato que tenho com a visada do quadro.

Não temos outra maneira de saber o que é um quadro ou uma coisa, senão olhá-los, e a significação deles só se revela se nós os olhamos de um certo ponto de vista, de uma certa distância e em um certo sentido; em uma palavra, se colocarmos nossa convivência com o mundo a serviço do espetáculo.²³¹

Por vezes um quadro representa coisas, mas já vimos aqui, que ele não é como uma fotografia, sua significação não está fora dele, mas nele mesmo. A pintura é por si mesmo, e seu tema não é imitação da realidade²³². No quadro, por mais estranho que possa parecer não há, segundo Merleau-Ponty, nenhuma referencia à coisa, ao modelo ou ao motivo, o que é realmente importante não é a semelhança ou a dessemelhança, mas a pintura em si, o trabalho do artista. “Mesmo quando trabalham sobre objetos reais, seu objetivo jamais é evocar o próprio objeto muitas vezes, mas fabricar sobre a tela um espetáculo que baste a si mesmo”²³³. As pinturas da Montanha *Saint Victorie*, que vimos na segunda sessão deste trabalho por exemplo, não são para Cézanne a multiplicação de referências à montanha, como se a união de todas elas trouxessem a montanha em sua ausência, não é nada disso. Os traços nas telas, por mais diferentes que sejam, não são arbitrários, e pintar a montanha é fazer quem a olha perceber a organização dos traços e das cores sem ser necessário nenhuma referência mental ou discursiva. A arte não se remete a mais nada que não a ela mesma, e quando os clássicos remontam as coisas, e esperam que elas representem o mundo da maneira exata como ele é, não se preocupam com a pintura, mas com o a separação do conceito mental que o mundo representa.

A relação entre o pintor e seu modelo, tal como se exprime na pintura clássica, supõe também uma certa ideia da comunicação entre o pintor e o espectador de seus quadros. Quando o pintor clássico, frente a sua tela, busca uma expressão dos objetos e dos seres que conserve toda a sua riqueza e que traduza todas as suas propriedades, ele quer sen tão convincente quanto as coisas, ele só pensa poder nos atingir como elas nos atingem: impondo a nossos sentidos um espetáculo irrecusável.²³⁴

Esse espetáculo irrecusável, a que se refere o filósofo é justamente a evidência das coisas, a pintura clássica se apegua ao pensamento do espectador para que ele, por uma operação mental, intermediada pelos sentidos, identifique e interprete os signos que aparecem na tela e que representam de forma vívida e plástica a evidência do mundo. Mas a pintura é percebida, e toda

²³¹ F.P., p.575

²³² Conv., p.59

²³³ Ibid., p.59

²³⁴ P.M. p.51

evidência não pode ser considerada como resultado da percepção, isso porque o mundo não nos fornece as coisas como fórmulas fechadas em si mesmo, mas como paradoxos.

O retorno ao mundo primordial na obra de Cézanne, e a tentativa da arte moderna e do pensamento moderno de superar o cientificismo e fundá-lo no mundo vivido, pode ser considerado por alguns um retrocesso da humanidade. Renegar um pensamento que se cumpre à explicação de toda a realidade e que, “sustenta” a minha ideia de mundo, que pelo lado da arte é confortável, e acima de tudo, sinônimo de beleza e perfeição, e aderir a um pensamento restritivo, e uma arte selvagem que desmonta todos os paradigmas fundados no espírito, parece um absurdo.

Efetivamente, é preciso reconhecer que os modernos (de uma vez por todas desculpo-me pelo que há de vago nesse tipo de expressão) não tem nem o dogmatismo nem a segurança dos clássicos, quer se trate de arte, quer do conhecimento, quer da ação. O pensamento moderno oferece um caráter duplo de incompletude e ambiguidade que permite falar, se quisermos, de declínio ou de decadência.²³⁵

²³⁵ P.M., p.68

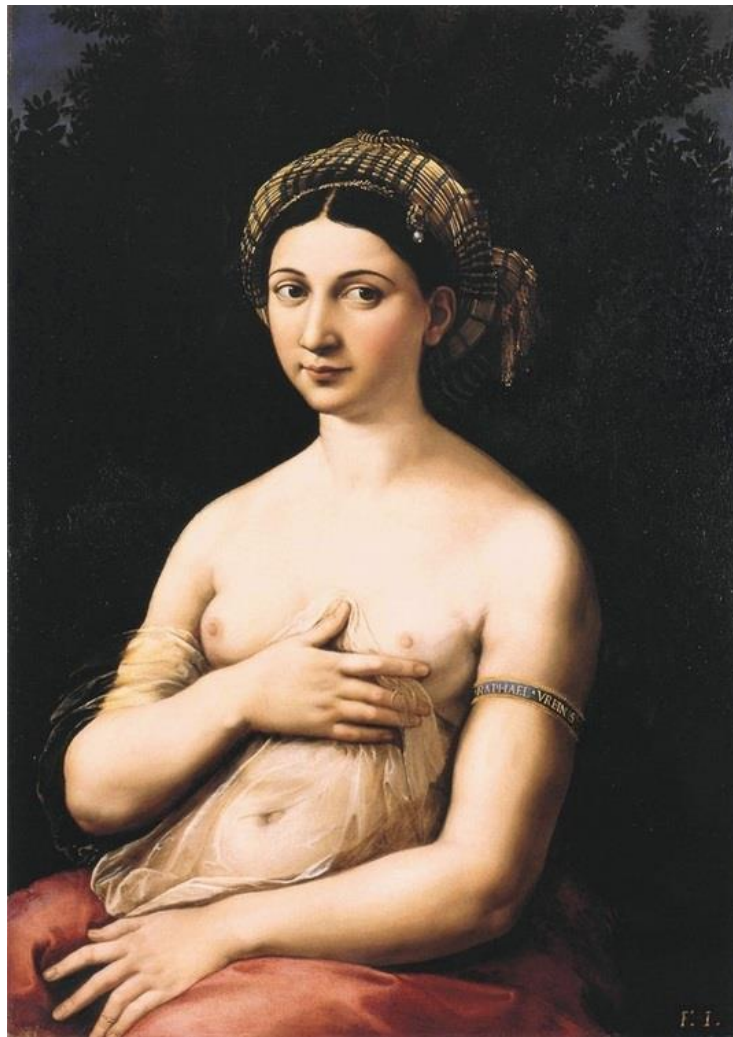


FIGURA 13 - SANZIO, Raffaello. La Fornarina. Óleo sobre tela, 1518/19. Galleria Nazionale d'Arte Antica. Roma. Disponível em: <http://italianarte.weebly.com/blog/a-fornarina-e-rafael>.

Um ponto importante a notar, é que mesmo a ciência moderna evidencia a limitação do seu conhecimento e ela mesmo julga-se como aproximação, e todas as verdades que são encontradas na ciência, são provisórias e ela está sujeita ao caráter crítico, e não se reconhece mais como a instauradora de verdades universais e imutáveis.

Na arte, os clássicos nos mostram quadros completos, cheios de verdades que não permitem nada além dele mesmo. A arte moderna, em contrapartida, nos trás obras abertas e por vezes inacabadas que nunca promovem sentidos “unívocos”. Note na obra de Raffaello Sanzio (FIGURA 13), que ela não comporta mais nenhuma pincelada, que tudo parece pronto e acabado como uma fotografia, que remete somente *La Fornarina*. A obra de Cézanne (FIGURA 14), evoca justamente o contrário. Não há conforto visual e nada está pronto, tudo pode ser alterado, seja do ponto de vista da forma, da perspectiva ou das cores correspondes. A pintura parece mais um rascunho que uma obra, mas todas essas alterações só poderiam ser

feitas se a pintura fosse modulada pelo pensamento. Mas lembremo-nos, ela parte das distorções do real e quer mostrar não o motivo, não o banhista, mas ela própria, enquanto efusão do ser.

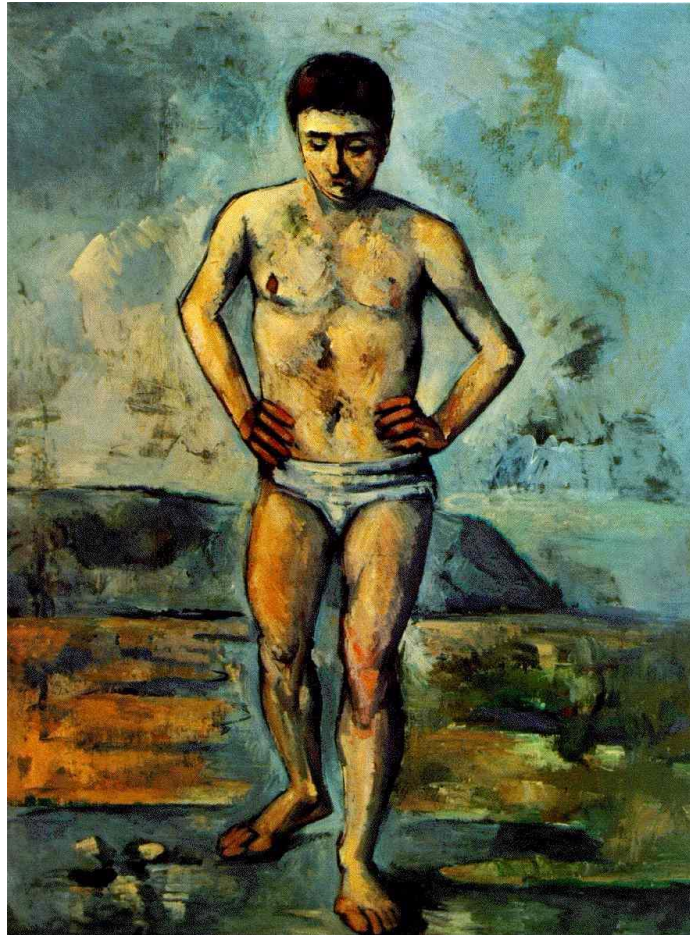


FIGURA 14 - CÉZANNE, Paul. The Bather. Óleo sobre tela, 1885/87. Museum of Modern Art. New York.
https://www.moma.org/learn/moma_learning/paul-cezanne-the-bather-c-1885.

Entre os modernos, não são apenas as obras que permanecem inacabadas, mas o mundo mesmo, tal como elas o exprimem, é como se fosse uma obra sem conclusão, da qual não sabemos se jamais comportará uma. A partir do momento em que não se trata mais apenas da natureza, mas do homem, a incompletude do conhecimento, que se deve à complexidade das coisas, reitera-se como uma incompletude de princípio.

A incompletude faz parte da própria vida, está inscrita nas coisas, assim como nos quadros de Cézanne. Que estão “longe de ser um caso de decadência [...] é, antes, a consciência mais aguda e aís franca do que sempre foi verdade, portanto, é aquisição e não declínio”.²³⁶

²³⁶ P.M., p.74-75

5 A PINTURA DE CÉZANNE COMO EXPRESSÃO DE PRESENÇA...

ou de como a verticalidade da obra de Paul Cézanne desconstrói o perspectivismo objetivo da pintura e da ciência clássica e funda o próprio ser.

Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnaís, de semelhanças eficazes, de significações mudas.

Merleau-Ponty.

Como se viu até aqui, a pintura clássica funda sua expressividade na representação do mundo; uma representação extensa e puramente abstrativa de uma realidade objetiva do espaço, configurada a partir da experiência de um sujeito que se apropria do mundo para pintá-lo.

Nesse capítulo, pretendemos mostrar que o espaço horizontal, possível a partir de um esforço de um sobrevoo conceitual, se faz contrário à proposta de Cézanne. Queremos mostrar que habitar o mundo é condição necessária para pintar. Pretendemos apontar que a obra do pintor francês, nesse viés, é vertical e se desdobra enquanto presença, não presença *em si* ou *para si* mas enquanto o próprio ser bruto.

5.1 A pintura e o visível

Quando Cézanne pinta um quadro, faz nascer a própria visão. Ele revela no quadro a potência visível do mundo bruto, isto a que Merleau-Ponty chama de latência da visão. O visível repousa em si mesmo, ele se forma em seu próprio âmago. Ora, se o visível repousa em si mesmo, basta que o pintor – que também é visível e ao mesmo tempo vidente – se insinue à sua visibilidade. É da própria visibilidade que nasce a obra. O olhar do pintor veste o quadro com

sua própria carne, ele “envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis”,²³⁷ ele instaura o visível. “A visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma”.²³⁸

Há, na obra de Cézanne, este paradoxo: o visível do quadro é dirigido à própria visibilidade, não se trata de falar do visível – já dizia Cézanne que falar sobre arte é algo inútil – mas fazer com que o próprio visível, mostre-se em sua visibilidade premente. É a partir da visão do pintor que se faz em gesto, que a pintura é transformada em mundo. A experiência de ver de Cézanne, promove perceber o mundo além das representações objetivas, promove a visão do mundo percebido enquanto contato direto com o ser na medida em que renova constantemente a visibilidade, e isso não significa que a obra de Cézanne deveria ser considerada em si mesma “mas, como uma manifestação da instauração do próprio mundo”.²³⁹ A pintura de Cézanne não pode ser considerada em si, dado que a natureza não é absolutamente em si, ela não independe do envolvimento da visibilidade, não é só horizontalidade como veremos mais a frente. É preciso, como afirma Martins, “afastar a interpretação matemática da natureza como planaridade inerte jacente absolutamente em si, por toda parte igual a si, sem fissura ou antagonismo, clara e manejável, destituída de latência e virtualidade”.²⁴⁰

Nesse sentido, Merleau-Ponty dirá que Cézanne busca a deflagração do ser.²⁴¹ É através da visão que o pintor se ausenta dele mesmo, e assiste “*por dentro*”,²⁴² a fissão do ser”, isso porque a visão do mundo não é ilusória, ela não se desdobra indiretamente a partir do pensamento. O que vemos é o mundo, ou seja, ele é uma “dimensão que se dá como resultado de uma deiscência do ser”.²⁴³

A experiência da obra de Cézanne instaura o visível, isso porque se faz a partir de uma visão da qual só se tem ideia, exercendo-a.²⁴⁴ O mundo que se apresenta para Cézanne, não está diante dele com um livro está diante de mim na minha mesa de trabalho. Ao contrário, o mundo está em torno dele, ao seu redor, como um vale que não está apenas ao pé da montanha, mas faz parte dela e a circunda de uma forma que torna-se impossível separá-los. Não há, no fazer pictórico de Cézanne, uma manipulação ou uma operacionalidade que pensa um objeto a partir

²³⁷ V.I., p.130

²³⁸ O.E., p. 40

²³⁹ CAMINHA, 2010, p.222

²⁴⁰ MARTINS, Paula Mousinho. Entre visível e invisível, para além do entendimento: o tema da natureza no último Merleau-Ponty. Revista de Filosofia Aurora, v. 22, n. 31, p. 469-482, 2010, p.473

²⁴¹ O.E., p.43

²⁴² Grifo nosso. O por dentro se opõe à visão de que o mundo pode ser acessado de fora, por um pensamento de sobrevôo, como ensina Descartes.

²⁴³ O.E., p. 53

²⁴⁴ O.E., p.37

de um modelo geral. Geralmente se espera da ciência moderna que analise a obra de um artista, seja ele quem for, como uma apreensão de um sujeito que ao pintar é capaz de transcender as barreiras do material e, como um espírito absoluto, vislumbrar o mundo de fora de si mesmo. Entretanto, o quadro de Cézanne nasce de um visível que “comporta um fundo (...) mesmo naquilo que possui de figurativo, não é um quali ob-jetivo, um em-si sobrevoado, mas que desliza sob o olhar e é varrido por ele. Nasce em silêncio sob o olhar”.²⁴⁵

A visão é uma experiência irrecusável que, apesar de carregar consigo várias significações, não se fecha em nenhuma delas. Por ser enigmática e inesgotável se transmuta num “mistério familiar”, nas palavras de Merleau-Ponty: “O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia.”²⁴⁶

O quadro de Cézanne, não é uma coisa idêntica ao mundo. O mundo não se ofereceu a um Cézanne vazio e que por sua vez significou sua abertura a esse objeto dado de maneira total em quadro. Ao contrário disso, como a familiaridade entre o mar e a praia, a que se referiu Merleau-Ponty, ele [o mundo] foi envolvido pelo olhar do pintor, e desse envolvimento nasce o visível, abertura pela carne.

[...] não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível. Não há, portanto coisas idênticas a si mesmas, que em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de não poderíamos aproximar-nos mais a não ser apalpando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver inteiramente nuas, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne.²⁴⁷

Geralmente se diz que a visão do pintor recebe uma mensagem completa daquilo que vê e que, quando recebida, não há nada mais a fazer, por que dela já se sabe tudo que tem a saber. Entretanto, a visibilidade evoca mais que o próprio mundo. Como já dissemos, evoca a própria visibilidade, de modo que aquilo que emerge no visível é penetrado pelo vidente ultrapassando a visibilidade e ligando-se a sua tessitura.

A visão do pintor não é mais o olhar posto sobre um fora, relação meramente “físico-óptica” com o mundo. O mundo não está mais diante dele por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente “autofigurativo”; ele só é espetáculo de alguma coisa sendo “espetáculo de

²⁴⁵ V.I., p.225

²⁴⁶ Ibid., p.128

²⁴⁷ V.I., p.118

nada”, arrebatando a “pele das coisas”, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo.²⁴⁸

Dessa forma, a pintura de Cézanne não é uma segunda coisa visível que “copia um modelo” ela é a própria expressão e brotamento do visível e não pode ser qualificada como uma figura de referencia.²⁴⁹ Dirá Merleau-Ponty que “em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes, uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos”.²⁵⁰ O quadro, esse pretensível visível que espera ser pintado por Cézanne, é resultado desse envolvimento com o mundo a partir do seu olhar, que ao esconder o mundo desvela o quadro. Esse envolvimento sustenta essa relação de abertura entre os horizontes exteriores e interiores de que fala Merleau-Ponty. Há uma certa exegese na relação do pintor com o visível de tal forma que ao visar o visível, ele – vidente, também é visado. O movimento do mundo ao redor do pintor, a direção do olhar: haverá sempre uma relação de imbricação que não pode se configurar num momento fugaz, mas uma abertura e latência que é sentida no interior e que não deixa de ser acessível no exterior. Assim, tanto o pintor quanto o mundo se confundem. Eles estão incorporados no mesmo mapa do visível “como as duas metades de uma laranja”.²⁵¹

A obra de Cézanne promove a instauração da visibilidade, ela cria mundos e possibilita que o visível seja restituído de forma originária, sem remeter ao motivo, mas se configurando enquanto presença, a isso, Merleau-Ponty “considera que todo quadro é um mundo que se oferece à visão, um aparecer”.²⁵² Surge aí, na produção do pintor francês, uma profusão do visível pelo olhar. Desse olhar nasce, não o quadro que vejo como um objeto representacional de uma coisa, mas uma invenção de um percebido que se faz visível na tela e que promove em nós, videntes, o despertar da própria “potência de ver”.

Na gênese do visível fazendo-se presença aos nossos olhos através do quadro, não há linha visível em si e não há cor visível em si, pois ambas encontram a expressão de sua visibilidade na visibilidade gerada pelo mundo percebido. Assim, as interrogações de Merleau-Ponty sobre a pintura nos permitem reintroduzir nossa visão no visível e sobretudo, destacar o sistema de trocas dos percebidos nas paisagens que determinam os meios pelos quais a visibilidade mesma do visível se torna visível.²⁵³

²⁴⁸ O.E., p.44-45

²⁴⁹ CARBONE, Mauro. *The Flesh of Images: Merleau-Ponty Between Painting and Cinema*. SUNY Press, 2015.

²⁵⁰ V.I. p.128

²⁵¹ V.I., p.130

²⁵² CAMINHA, 2010, p.218

²⁵³ CAMINHA, 2010, p.223

Esse fazer-se presença do visível não significa, como se atribui vulgarmente, tornar aquilo que está ausente, presente. Dirá Merleau-Ponty, que as coisas se mostram ocultando ativamente as outras; como na obra de Cézanne, ver é sempre “mais do que se vê, é ter acesso a um ser de latência”²⁵⁴ e não, ter acesso ao objeto em sua ausência. “O invisível é o relevo e a profundidade do visível”. A profundidade é uma dimensão do invisível que pertence ao oculto, nas palavras de Merleau-Ponty:

A profundidade é o meio que têm as coisas de permanecer nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. É a dimensão por excelência do simultâneo. Sem ela, não existiria mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia abandonar-se sem abandonar todo o resto, – é uma “síntese” destes “pontos de vista”. Ao passo que, através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram. É então ela quem faz com que as coisas tenham carne.²⁵⁵

Essa profundidade do visível, além de não comportar uma positividade como veremos logo, é uma abertura de uma dimensão do visível do quadro. Há na pintura um quiasma entre o visível e o invisível, o movimento do artista através do ver se configura em quadro do mundo, e é nessa experiência que se conhece o ser. A pintura, bem como a filosofia “não mantém o mundo deitado a seus pés, não é um ponto de vista superior de onde se abarquem todas as perspectivas locais, busca o contato do ser bruto, e instrui-se da mesma forma junto daqueles que nunca se separam dele”.²⁵⁶

Um dos problemas cruciais parece estar no novo lugar de instauração da pintura, e por conseguinte, também da filosofia. É preciso que se perceba que o ser se instala em uma ordem pré-empírica, a pintura de Cézanne toma o mundo por tema, enquanto a pintura clássica o pressupõe. Nesse sentido, a visão não é a causa do mundo mas ela revela esse mundo que só é possível a partir do vínculo próprio do corpo com a natureza e não do corpo como puro objeto. Ora, a visibilidade não pode se configurar como correlação do saber e do ser, mas como experiência do mundo que precede o próprio saber, por isso, o contato com o ser não pode se reduzir às operações discursivas que fazem parte de um inspeção do espírito absoluto.

Há uma espécie de loucura da visão que faz com que, ao mesmo tempo, eu caminhe por ela em direção ao próprio mundo e, entretanto, com toda a evidência, as partes desse mundo não coexistam sem mim[...] o mundo é visão do mundo e não poderia ser outra coisa. O ser é contornado em toda sua extensão por uma visão do ser que não é um ser, que é um não-ser.²⁵⁷

²⁵⁴ F.P., p.21

²⁵⁵ V.I., p.203

²⁵⁶ F.P. p.22

²⁵⁷ V.I., p. 79

A pintura moderna possibilita a nós, vermos como o mundo se faz. Não há cristalizações, imitações. Há sobretudo, “articulações [...] que estão como adormecidas em nossa paisagem ontológica, que subsistem apenas como vestígios e que, entretanto, aí continuam a funcionar, instituindo o novo”²⁵⁸ a partir do visível.

O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do fundo do nada mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível; o que faz o peso, a espessura, a carne de cada cor, de cada som, de cada textura tátil, do presente e do mundo, é que aquele que os apreende sente-se emergir deles por uma espécie de enrolamento ou redobramento.²⁵⁹

Acrescenta Merleau-Ponty que, “viver na pintura é também respirar esse mundo – sobretudo para aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco desse homem”.²⁶⁰ Ao pintar, Cézanne se recoloca no ser, não é um puro olhar de fora, mas estar em seu tecido e ao mesmo tempo faz parte dele. Sua pintura irrompe uma deiscência, enquanto pinta ele se abre para si, seu corpo, que é também visível, e seu interior se abrem também para o mundo de forma que se realiza “uma promoção do ser”, assim o quadro é co-extensivo ao mundo e um amplificador da relação com o ser a partir desse entrelaçamento. “As coisas visíveis são as dobras secretas de nossa carne e de nosso corpo”.²⁶¹

5.2 A pintura, o ser bruto e a verticalidade

O ser do visível, espera do pintor a possibilidade de vir à visibilidade, assim como o ser do pensamento, espera do filósofo a possibilidade de vir à inteligibilidade. Marilena Chauí dirá que o trabalho do pintor, do artista ou do filósofo são criadores. Criadores no sentido de que pretendem “expressar alguma coisa para a qual não possuem modelo que lhes garanta acesso ao ser”.²⁶² Isso se deve ao fato de que a interrogação da pintura ou da filosofia não deveria se reportar àquilo que falamos do mundo, como numa positividade segura; como se a fonte do sentido das coisas estivesse em suas significações. Antes, a fonte do sentido está no contato com o ser, como já dissemos. É a criação, no caso de Cézanne, pictórica que promove nossa

²⁵⁸ Idem

²⁵⁹ V.I., p.113

²⁶⁰ O.E., p.95

²⁶¹ V.I., p.117

²⁶² CHAUI, 2002, p.152

experiência com o ser. “O ser é aquilo que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”.²⁶³ Nesse momento em que pinta, Cézanne desvela o ser por que abre, como que uma estrada para que se tenha a experiência de que fala Merleau-Ponty.

A filosofia, precisamente como “Ser falando em nós” expressão da experiência muda de si, é criação. Criação que é, ao mesmo tempo, reintegração do ser [...] É portanto criação em sentido radical[...] porque a arte e a filosofia em conjunto, são justamente não fabricações arbitrárias no universo do espiritual (da cultura), mas contato com o ser na medida em que são criações.²⁶⁴

Cézanne, como já vimos ao longo desse trabalho, não retrata as coisas do mundo, não pinta a partir de um pensamento do mundo, ele possibilita a expressão daquilo que não fora nunca expresso, a partir da experiência do visível que se dá no mundo bruto. E é essa selvageria no ato criativo do pintar que concretiza a experiência em que se entremeia o visível.

Há no mundo uma falta, uma carência que exige ser preenchida como o intervalo entre as árvores de uma avenida,²⁶⁵ como se referiu Merleau-Ponty na Fenomenologia da percepção. Entretanto “é próprio do visível [...] ser uma superfície de uma profundidade inesgotável”²⁶⁶. Essa profundidade permite ao pintor dirigir a visão ao que vê e acrescentar expressividade a essas lacunas.

O sentimento do querer-poder e da falta, suscita a ação significadora que é, assim, experiência ativa de determinação do indeterminado: o pintor desvenda o invisível [...] Realizam um trabalho no qual vem exprimir-se o co-pertencimento de uma intenção e de um gesto inseparáveis[...] É isso a criação, fazendo vir ao Ser aquilo que sem ela nos privaria de experimentá-lo.²⁶⁷

A experimentação, a partir da criação não vem do mundo habitual, aquele que se inscreve a partir de uma noção intelectualizada que por si mesma é vazia em sentido, “mas desse mundo presente que vela às portas da nossa vida, e onde achamos com que animar a herança e, se oportunidade houver, retomá-la em nossos ombros”,²⁶⁸ o próprio “ser bruto ou selvagem que, ontologicamente é primeiro”.²⁶⁹

²⁶³ V.I., p.187

²⁶⁴ Ibid., p.187

²⁶⁵ F.P., p.355

²⁶⁶ V.I., p.139

²⁶⁷ CHAUÍ, 2002, p.153

²⁶⁸ V.I., p.152

²⁶⁹ Ibid., p.189

A ciência moderna toma o ser como modelo de um espaço perspectivo, euclidiano em que não há transcendência, um espaço sempre positivo que acolhe em si todas as disposições e perspectivas possíveis. O ser selvagem ou bruto, que descreve Merleau-Ponty, parece ser a tentativa de ultrapassar as dissonâncias de uma ontologia clássica que mantém uma redução do “Ser por si”.²⁷⁰ O ser bruto não está implicado na relação objetivante, mas se dá sempre a distância, latência da carne, como nos quadros de Cézanne. Neles não há a pretensa tentativa de *ter*, mas precisamente de *ver*. Aquela lacuna, que o visível exige do pintor, é devolvida à visibilidade do vazio que Cézanne questiona mas não obtém resposta e cria, num movimento de não imobilização, mas de espectador contínuo do ser. “Só admitiremos um mundo pré-construído, uma lógica, por tê-los visto surgir da nossa experiência com o ser bruto, que é como o cordão umbilical de nosso saber e a fonte do sentido para nós”.²⁷¹

Este ser bruto, selvagem será sempre ser de indivisão, carrega consigo a negatividade e a diferença, mas não é um puro negativo ou um puro positivo. É aquilo que permite a “distância interna entre um visível e outro que é o seu invisível”.²⁷² Mas eles não são contrários, seja o visível e o invisível ou o negativo e o positivo, “o visível possui ele próprio, uma membrura de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele”.²⁷³ Ou seja, o invisível se encontra no visível, está inscrito nele a partir de um distanciamento, de uma negatividade que sempre está aí instaurada.

Esse acontecimento consiste em que tal visível, convenientemente composto (um corpo), é rompido por um sentido invisível – O tecido comum de que são feitas todas as estruturas é o visível, que, ele próprio, não é, de modo algum, objetividade, em si, mas transcendência – que não se opõem ao para-si, que só tem coesão para um – Si – o Si a compreender, não como nada, não como algo, mas como unidade de transgressão, ou de imbricação correlativa de “coisa” e “mundo”.²⁷⁴

Nesse sentido, o invisível não é negação absoluta, e muito menos qualquer positividade absoluta, mas profundidade. De tal modo que não há que dizer que o negativo ou o positivo são contraditórios, na verdade, eles “são sinônimos” e isso “não por uma vaga mistura do ser e do nada, a estrutura não é mistura”.²⁷⁵ Para Merleau-Ponty é a transcendência que explica o ser.

Cézanne não pode ser negatividade enquanto o mundo é positividade. Se assim o fosse, não haveria entrelaçamento, não haveria contato, o mundo seria o ser, e o pintor um nada, um

²⁷⁰ Ibid., p.197

²⁷¹ Ibid., p.155

²⁷² CHAUÍ, 2002, p.154

²⁷³ V.I., p.200

²⁷⁴ V.I., p.189

²⁷⁵ Ibid., p.216

si e um para si completamente vazios. Consequência de um ser “maciço” que não “permitiria encontro ou fricção”. O nada e o ser devem ser idênticos, ou sinônimos como disse Merleau-Ponty, verso e anverso de um mesmo papel, “o direito e o avesso da mesma folha”, carne do mundo. Segundo Marilena Chauí:

A Carne do Mundo é o que é visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo, sem, contudo, ser um pleno maciço, e sim, paradoxalmente, um pleno poroso, habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira ser, uma falta no próprio Ser, fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se. Não é, pois, uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude, remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. A Carne do Mundo é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas como estofamento do mundo.²⁷⁶

“Não há que construir transcendência, ela existe de início”,²⁷⁷ ela é dada porque estamos no horizonte do ser, estamos no mundo que nos frequenta, eu não sou uma prisão em que me fecho dentro de mim e a partir daí faço tudo, estou nesse horizonte aberto que exige profundidade.

A percepção, como já vimos, vem antes das razões e portanto, toda tentativa de transformar aquilo que vivo em pensamento para fundar uma verdade é uma tentativa ilegítima. A evidência perceptiva é suficiente para fundar a nossa ideia de verdade. Merleau-Ponty irá contra a tese de que a filosofia ou a pintura sejam uma tomada de consciência, ou de que o conhecimento seja de tal modo que determine o que é o desconhecido pela ação legisladora dessa consciência, que carrega dentro de si os significados que ela mesma deu às coisas. “Não há mais essências acima de nós, objetos positivos, oferecidos a um olho espiritual”.²⁷⁸ As essências, diz o filósofo, estão sob nós, elas participam da mesma nervura que permite o visível e o invisível se revelarem como parte do mesmo ser, “aderência e reversibilidade de um no outro”.²⁷⁹ O invisível é uma dimensão da visibilidade, é aquilo que não vemos ao ver, não é uma ausência no sentido objetivo, “o invisível permanece retido na visibilidade sem, porém, ser um objeto positivo”.²⁸⁰ Assim, o pintar, não é um ato de apreensão como objeto, é uma abertura a si, “não é portanto alcançar-se, é ao contrário escapar-se, ignorar-se, o si em questão

²⁷⁶ CHAUÍ, 2002, p.155-156

²⁷⁷ V.I., p.216

²⁷⁸ V.I., p.117

²⁷⁹ Ibid., p.117

²⁸⁰ CAMINHA, 2010, p.339

é de afastamento[...] portanto, não cessa de estar latente”. O exame do motivo por Cézanne não é um pensamento de ver, é uma “experiência muda de um sentido mudo”.²⁸¹ Justamente por essa razão, a percepção do pintor o faz se abrir para o mundo, como quando abrimos uma janela e percebemos o horizonte em pleno funcionamento, “visto em sua atividade. É assim que o sensível me inicia no mundo”. O pintor entrelaçado nesse mundo “desliza do subjetivo para o ser”.²⁸²

Certa relação entre o visível e o invisível, onde o invisível não é apenas não-visível (o que foi ou será visto e não o é, ou aquilo que é visto por outro diferente de mim, não por mim), mas onde sua ausência conta para o mundo (ele está por detrás do visível, visibilidade iminente ou eminente[...] como uma outra dimensão) onde a lacuna que marca o seu lugar é um dos pontos de paisagem do “mundo”. É este negativo que torna possível o mundo vertical.²⁸³

É a partir do mundo vertical que Cézanne pinta e desvenda o ser, é a partir da transcendência, de uma identidade na diferença, onde o positivo e o negativo se fazem enquanto os dois lados do mesmo ser.

É importante frisar que a verticalidade não é uma alegoria, ou uma figura metafórica, ela é o Ser mesmo, bruto e selvagem diante de nós, esse ser que se mostra em toda sua simultaneidade e que por isso também “desconstrói o perspectivismo objetivo do espaço euclidiano e da pintura renascentista, isto é, o espaço horizontal da representação contemplado em sobrevoo pelo sujeito do conhecimento”.²⁸⁴ O espaço horizontal é aquele que a tradição vê como única possibilidade de reconhecimento do mundo. Esse espaço que é apreendido a partir de uma consciência que por ter construído o mundo pode sobrevoar sobre ele, como o faz um arquiteto em sua maquete. Enquanto a tradição, compreende essa horizontalidade como representação formal e matemática do mundo, Merleau-Ponty nos descreve a verticalidade como um afastamento da presença enquanto em-si ou para-si. Ora, “tudo que é parcial há de ser reintegrado, toda negação é, na realidade, determinação, e o ser-si e o ser-outro e o ser-em-si são fragmentos de um único ser”.²⁸⁵

Não podemos nos conceber, como se fez por muito tempo na filosofia, como negatividade e o mundo como positividade, feito isso não haverá interação. Enquanto o mundo é Ser, eu sou nada, e dessa forma, sendo completamente opostos não poderíamos ser da mesma

²⁸¹ V.I., p.226

²⁸² Ibid., p.202

²⁸³ Ibid., p.209

²⁸⁴ CAHUÍ, 2002, p.112

²⁸⁵ V.I., p.69

ordem, o que impediria qualquer intercruzamento, eu permaneceria sempre dentro de mim mesmo, sempre estranho ao mundo. Ser e nada se identificam de modo que não seria possível se reduzir a qualquer coisa que seja “estado de consciência, pensamento, ego ou mesmo ‘sujeito’”.²⁸⁶ Quando se trata o negativo como um objeto de um pensamento ou quando se diz que ele não é, fazemos dele um é. Entretanto, o negativo não pode ser considerado uma justaposição do ser, uma oposição paralela, mas ela é a “borda do ser, implícito nele como aquilo que lhe faltaria, se algo pudesse faltar ao pleno absoluto”,²⁸⁷ mas o ser não é o pleno absoluto como o nada não é a pura negatividade.

Merleau-Ponty não quer propor uma oposição, seja entre a qualidade e a quantidade ou a percepção e a ideia, o que ele busca no mundo percebido são “núcleos de sentido que são invisíveis não no sentido de negação absoluta, mas no sentido de outra dimensionalidade”²⁸⁸. Nesses núcleos de sentido, encontramos o “ser forrado de nada” no horizonte do ser encontramos o verso e seu anverso, a ambiguidade do mundo. A profundidade é o que promove a dimensionalidade, e toda dimensão pertence ao oculto, o mundo me rodeia e de onde estou encrustado há profundidade por todo o redor. Com a profundidade as coisas se mantêm coisas, mesmo que eu não esteja olhando, essa dimensão oculta promove simultaneidade. Quando Cézanne pinta a montanha, ele não abandona o lago, a profundidade permite que a montanha e o lago coexistam e se integrem uma na outra. “O olhar não vence a profundidade, contorna-a”.²⁸⁹

Aquilo que não vemos, é o que justamente faz com que vejamos. Moutinho dirá que “a relação entre ser e nada é agora relação entre visível e invisível – com a principal diferença de que o visível não é aqui uma presença objetiva e o invisível uma negação dele”.²⁹⁰ O visível não está na ordem do em-si, isso porque carrega um invisível que não é seu negativo, mas sua simultaneidade. O ser não é objeto, e há como que um núcleo de ausência no ser, uma negatividade que é dada através do enraizamento do invisível que é implicado pelo visível. O invisível só aparece no visível, é a sua “contrapartida secreta”. Nesse sentido:

O invisível não é um não visível – no sentido, por exemplo, em que foi ou será visto, ou no sentido daquilo que é visto por outro e não por mim. Antes disso, o invisível é aquilo cuja ausência “conta no mundo”. É assim que podemos pensar, até o fim, a simultaneidade de ambos. Dizer, por exemplo, que o invisível é apenas um outro visível “possível”, é “destruir a membrura que nos

²⁸⁶ Ibid., p.60

²⁸⁷ V.I., p.60

²⁸⁸ Ibid, p.216

²⁸⁹ Ibid., p.203

²⁹⁰ MOUTINHO, 2004, p.14

junta a ele” e no limite, sua simultaneidade: há que romper aqui com a posição do ser e sua negação posterior.²⁹¹

Essa negatividade é a fissão no ser, “origem, para o que não é começo em si, antecedente. A origem é o fundamental não sendo, por isso, *principium* nem *fundamentum*. O originário é o sensível na verticalidade de todas as dimensões”.²⁹² Por isso dizemos que a experiência do pintor é esse momento em que um visível se fará vidente, sem no entanto sair da visibilidade. O ver é a exploração originária de um mundo visível, que não exige separações. O pintor vê o mundo e pinta com seu corpo e seu gesto, e tal experiência aproxima ao mesmo tempo que distancia, promove tensão. “O mundo estético deve ser descrito como espaço de transcendência, espaço de impossibilidades, de eclosão, de deiscência, e não como espaço objetivo-imanente”.²⁹³

O vidente não está no corpo como numa caixa, nem é dessa maneira que está no mundo, e este não está no corpo e no vidente como numa caixa. Estão encaixados e não numa relação de continente e conteúdo. O encaixamento é uma relação de participação, de parentesco, de “recíproca inserção e entrelaçamento um no outro”.²⁹⁴

Posso, no fazer artístico, me afastar do mundo e procurar como que um abrigo ao alto de uma montanha? Em lugar que veja o mundo em sua completude a partir de uma transparência a que não me permitisse nenhum contato? A essa tentativa respondemos que não, e a filosofia de Merleau-Ponty, assim como a pintura de Cézanne, buscam resgatar o corpo, ou melhor, a carne para liquidar esse sentido de imperiosidade. O corpo está fora de si sem nunca mesmo sair de si, há um enraizamento no mundo vertical que não permitiria um sobrevoo privilegiado.

O quiasma promove uma “promiscuidade” irrecusável a partir da distância, esse entrelaçamento se vê nos quadros de Cézanne, a falta do contorno, a luz se inter cruzando com as cores, os movimentos que parecem não ter fim, assim também é o quiasma das coisas que se dão na profundidade da carne, em seu horizonte aberto e fecundo que promove uma troca que não cessa. “Longe de abrir-se para a luz ofuscante do Ser puro ou do Objeto, nossa vida possui, no sentido astronômico da palavra, uma atmosfera; está constantemente envolvida por essas brumas que chamamos mundo sensível”.²⁹⁵ Estamos incessantemente abertos a um mundo

²⁹¹ MOUTINHO, 2004, p.16

²⁹² CHAUÍ, 2002, p.139

²⁹³ V.I., p.201

²⁹⁴ CHAUÍ, 2002, p.105

²⁹⁵ V.I., p.87

natural que não se configura como uma ilusão, mas a nossa própria implicação no ser²⁹⁶. É através dessa abertura que podemos ter acesso ao ser, essa abertura é permanência no horizonte do mundo. Para se dar essa experiência com o pintor, é preciso que se abra a visibilidade e encontre o visível e que este seja um transcendente, mas o pintor só chega a esse transcendente se também o for. Assim ele é completamente fora de si, sem sair de si. Nesse sentido o corpo do pintor nunca será apenas o logradouro de um pensamento ou de uma consciência, isso se deve ao fato de que nunca saímos do lugar da nossa existência, não há no pintor, ou no filósofo uma fuga desse meio, porque simplesmente não temos outro. “Os fatos e as essências são abstrações: o que há são os mundos, e um mundo e um Ser, não soma de fatos ou sistemas de ideias mas a impossibilidade do não-senso ou do vazio ontológico”.²⁹⁷ A realidade é o mundo vivo, selvagem e vertical, o mundo que é cortado de coisas e de vazios e que não espera o pensamento para se abrir para a experiência do corpo, um mundo fundado num horizonte de profundidade que não se dá por transparência, mas por transcendência, arraigado no meu corpo e nos outros corpos que habitam e que é habitado por ele. Nesse mundo é que habitam a filosofia a arte e a própria ciência.

Para nos livrarmos das amarras da tradição, “basta que nos coloquemos no ser de que se trata em vez de olhá-lo de fora, ou ainda, *o que vem a ser a mesma coisa*, cabe recolocá-lo no tecido de nossa vida”.²⁹⁸

Assim, a pintura desvela o ser, justamente, porque mantém uma imbricação entre o visível e o invisível, a partir de uma distância que permeia a existência do vidente e do visível em num só mundo, permitindo a criação e assim promovendo a experiência com o ser. Cézanne, a partir dessa transcendência e abertura, faz emergir à visibilidade, traz a tona um visível que não é aquele visado no motivo, mas a criação ou preenchimento das lacunas do invisível que o próprio visível lhe oferece no contato com o mundo.

²⁹⁶ Ibid., p.87

²⁹⁷ Ibid., p.115

²⁹⁸ Ibid., p.116

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cézanne pinta o mundo a partir de seu corpo - mas esse corpo, destacamos aqui, não é o receptáculo mudo de uma alma que promove o conhecimento. Esse corpo também não é só aquela máquina fisiológica, uma soma de partes, um veículo, um objeto ou uma coisa extensa qualquer.

O corpo é vivo, e essa experiência viva me capacita a romper com a ideia de reduzi-lo a qualquer experiência de representação mentalista. Só se compreende o que é o corpo, vivendo-o. A originalidade da experiência vivida permite perceber o envolvimento do corpo com mundo, que se realiza a partir de sua capacidade motriz. O movimento do corpo permite acesso ao mundo original.

Mas, o mundo pintado por Cézanne não é também esse mundo representacional e objetivo. Na realidade esse não é o mundo. O mundo de fato é anterior à consciência objetiva que tenho dele, me deparo com sua realidade na própria vida, e esse contato é que possibilita qualquer adjetivação sobre ele. Geralmente ignoramos esse mundo anterior à reflexão e vivemos a partir da tematização que fazemos dele. Dessa forma, não levamos em conta a própria realidade do mundo que habitamos de maneira original.

Cézanne, entretanto, consegue se livrar dessas tematizações e reencontrar esse mundo bruto, por isso pinta de uma maneira completamente diferente dos clássicos. Enquanto os clássicos se preocupavam em organizar o quadro de uma maneira puramente racional, onde se levava em conta o perspectivismo geométrico de uma maneira muito mais importante que o próprio mundo, a pintura moderna e principalmente Cézanne, pintou o modo como as coisas nos atingiam com o contato mesmo. Todos os truques e condições pictóricas da pintura clássica tinham como propósito central, permitir que o quadro se transformasse em um retrato fiel da realidade, mas não percebiam que nenhum desses atributos pertenciam a realidade mesma do mundo. O pintor francês percebe que o pintar a partir do relacionamento com o mundo é anterior ao ato intelectual, por isso subverte às regras e seus sentidos de modo a pintar de uma maneira selvagem.

Merleau-Ponty nos mostra que Cézanne consegue fazer o ultrapassamento da metafísica clássica a partir de uma percepção que se faz em abertura com o mundo. A percepção torna possível o entrelaçamento do corpo e do mundo. Essa carne fundadora da unidade do mundo. Cézanne pinta a partir da percepção que tem do mundo, pinta através dela e não ela mesma como um retrato. Quando o faz, permite a interrogação primeira sobre esse mundo que pinta. Essa pintura que se dá no mundo bruto, parece, segundo Merleau-Ponty, que mostra o mundo

em sua origem, mas o pintor não pinta a origem do mundo, ele dá origem a um mundo no quadro. Essa natureza selvagem que o gênio de Aix busca, é justamente a experiência primordial de que fala tanto Merleau-Ponty. A obra de Cézanne desnuda o mundo porque desperta o visível e reconduz a visão à interrogação perceptiva.

Vimos aqui, que a pintura de Cézanne pode ser considerada como pré-reflexiva, ou como queiram, anterior à reflexão. Dizemos isso não porque Cézanne não pensa, ou que seja um bruto ignorante, ou ainda, como diziam alguns de seus críticos, que ele não saiba pintar. Dizemos, porque assim como deveria fazer a filosofia, sua pintura se funda no mundo bruto, que já bem dissemos, funda a nossa ideia de verdade. Sua obra é pré-reflexiva porque carrega consigo o germe da existência mundana e seu sentido se revela no quadro, assim como o mundo se revela no próprio mundo. Não existe aí, uma necessidade de um espírito constituinte que me forneça a significação do quadro, ou mesmo do mundo. O próprio contato garante seus desdobramentos e significações, significações essas que se dão no próprio quadro ou no próprio mundo e não fora deles. Ser pre-reflexivo não significa dizer que é irracional, longe disso, seu significado repousa no intencional. Intencionalidade que se dá na latência do corpo e não na síntese do sujeito epistemológico. A latência se deve ao entrelaçamento do corpo no mundo, na conjuntura de um tecido único que os envolve com sua própria carne. Dessa forma, a obra é anterior à reflexão porque é uma obra corporal. Se a experiência do mundo só é possível em primeiro lugar ao corpo, então toda a experiência pictórica se desnuda a partir de um corpo enraizado no mundo.

Essa pintura de movimento e de corpo, provoca uma crítica severa a sua obra. Há uma perturbação em seus quadros, perturbação que destrói a comodidade e que subverte. Nas suas telas se vê um mundo inumano, no sentido de que, aquele que vê, não se reconhece ou não consegue pensar o mundo daquela maneira. Entretanto, o quadro é para ver, e Cézanne promove esse ver de maneira magnífica, ainda que contrariando os padrões de gosto, a partir de um mundo onde se dá toda a experiência.

Enquanto a obra de Cézanne desvela o mundo bruto, Merleau-Ponty coloca em destaque a necessidade de retomarmos esse mundo prévio como faz o pintor. É preciso que a filosofia reintegre o mundo vivido a seu horizonte e perceba que toda construção só é possível a partir dele.

Assim como a filosofia clássica, a pintura clássica nos faz ver o objeto na ausência desse objeto, nos faz ver o espaço onde não há espaço. Com a pintura moderna, não se quer ter a coisa, é preciso ver a coisa.

O quadro se revela enquanto pintura e não enquanto perspectiva do mundo objetivo. O movimento do mundo e de nosso intercruzamento se organiza na tela enquanto fecundidade, tensão e abertura, nunca como transparência. O modelo teórico do visível utilizado pela pintura clássica, não é o visível e nem de longe expressa o visível, justamente porque se mantém afastado se nega ao contato.

A pintura de Cézanne destoa de quase tudo que vinha sendo feito na pintura em geral, suas construções, em relação com as telas clássicas (Cf. FIGURA 15 e 16), são altamente desequilibradas, os eixos divergem quando deviam se encontrar, as paralelas se cruzam, as perspectivas parecem diversas, tudo se encontra em seus quadros de uma forma estranha ou pouco usual. As modulações de cores e traços fogem ao convencional. Cézanne é a própria contravenção da pintura clássica. Ora, essa parece ser a dinâmica do mundo, ele está em constante movimento, sua constituição não está acabada e seus paradoxos e incompletudes não são retratados nunca na perfeição da pintura clássica.



Figura 15 - CÉZANNE, Paul. House of the Hanged Man Auvers-sur-Oise. 1873, Musée d'Orsay, France. Disponível em: www.musee-orsay.fr/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/the-hanged-mans-house-8937.html

No pincel de Paul Cézanne, o espaço pintado não é o geométrico, o pintor resignifica o espaço vivido e faz a pintura sem recorrer a uma síntese mental, dessa forma o espaço deixa de

ser absoluto e acabado. Assim também, a perspectiva não pode se encerrar em si mesmo, e por isso, o quadro não pode ter a noção de acabamento que geralmente se espera dele, isso porque o mundo é dinâmico e as perspectivas são múltiplas.

Esse modo de pintar, permite a Cézanne expressar um mundo sem se apropriar dele, mas habitando nele. Nesse sentido, sua obra é criadora. Trazer ao visível o quadro é possibilitar a visão mesma. O quadro, a partir do visível, se insinua à visibilidade que promove a obra, assim ela instaura o visível.

REFERÊNCIAS

BARBARAS, Renaud. Le désir et la distance. **Introduction à une phénoménologie de la perception**. Paris: Vrin, 1999.

CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O distante-próximo e o próximo-distante: corpo e percepção na Filosofia de Merleau-Ponty**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

_____. **A cegueira da visão segundo Merleau-Ponty**. Estudos filosóficos, n. 13, p. 63-72, 2014.

CARBONE, Mauro. **The Flesh of Images: Merleau-Ponty Between Painting and Cinema**. SUNY Press, 2015.

CHAUÍ, Marilena. **A experiência do pensamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DA NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Merleau-ponty: o filósofo, o corpo e o mundo de toda a gente!**. 2007.

DANCHEV, Alex (Ed.). **The Letters of Paul Cézanne**. Getty Publications, 2016

_____. **Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty**. Estudos de psicologia, v. 13, n. 2, p. 141-148, 2008.

_____. **Merleau-Ponty: O corpo como obra de arte. Princípios**. Revista de Filosofia, v. 7, n. 8, p. 95-108, 2010.

DESCARTES, René. **Descartes (Coleção Os Pensadores)**. Trad: Enrico Corvisieri. São Paulo: Abril Cultural, 1983

_____. **A dióptrica – Discursos I, II, III, IV e VIII**. Scientia Studia. São Paulo, v.8, n.3, p. 451-86, 2010.

DIAS, Isabel Matos. **Vestígios do mundo. Literatura e filosofia em Merleau-Ponty**. Philosophica, nº 10. Lisboa, 1997, pp 29-44

DÜCHTING, Hajo. **Cézanne**. Paris: Éditions Place des Victoires, 2016.

EDGERTON JR, Samuel Y. **Arte y ciencia. La visión en el Renacimiento**. ContactoS, v. 46, p. 15-26, 2002.

FALABRETTI, Ericson Sávio. **A pintura como paradigma da percepção**. Dois Pontos, vol 9 nº 1, 2012

FRANÇA, José Luiz. **Tempo e sujeito na fenomenologia existencial de Merleau-Ponty**. In: **Compêndio Merleau-Ponty**. CAMINHA, Iraquitan de Oliveira; DA NOBREGA, Terezinha Petrucia. São Paulo: LiberArs, 2016

FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. **Lições do mundo-da-vida: o último Husserl e a crítica ao objetivismo**. Scientiae Studia, v. 2, n. 3, p. 355-372, 2004.

_____. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

FERREIRA, Alcino. **Percepção e pintura em Merleau-Ponty**. in Psicologia, I Série, n. ° 3/4, Universidade Lusíada Editora, Lisboa., 2006.

FLORES, Cláudia. **Olhar, saber, representar: sobre a representação em perspectiva**. Musa Editora, 2007

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, p. 92, 1985.

FONTENELLE, Plínio Santos. **A experiência sensível do cogito no mundo: uma leitura merleau-pontyana**. 1999.

FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. **Percepção linguagem em Maurice Merleau-Ponty—o corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty**. Estudo de Psicologia, v. 8, n. 3.

FURLAN, Annie Simões R.; FURLAN, Reinaldo. **Arte, linguagem e expressão na filosofia de Merleau-Ponty**. ARS (São Paulo), v. 3, n. 5, p. 30-49, 2005.

HÉCAEN, Henry; DE AJURIAGUERRA, Julian. **Méconnaissances et hallucinations corporelles: intégration et désintégration de la somatognosie**. Masson, 1952.

GASQUET, Joachim; DORAN, P. M. **Conversations avec Cézanne**. Paris, Macula, 1978.

GELB, Adhémar; GOLDSTEIN, Kurt. **Zur Psychologie des optischen Wahrnehmungs-und Erkennungsvorganges**. In: Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle. Johann Ambrosius Barth, 1920. p. 1-142.

GOWING, Lawrence. Cézanne: **La logique des sensations organisées**. Paris: Macula, 1992.

IONE, Amy. An inquiry into Paul Cezanne: **The role of the artist in studies of perception and consciousness**. Journal of Consciousness Studies, v. 7, n. 8-9, p. 57-74, 2000.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura e outros textos filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KELLY, Sean Dorrance. **Merleau-Ponty on the body. Ratio** (new series) XV Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano**. 1999

MARTINS, Paula Mousinho. **Entre visível e invisível, para além do entendimento: o tema da natureza no último Merleau-Ponty**. Revista de Filosofia Aurora, v. 22, n. 31, p. 469-482, 2010

MATTHEWS, Eric. **Compreender Merleau-Ponty**. Petrópolis: Editora Vozes. 2010, p.58

MERLEAU-PONTY, MAURICE. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WSF Martins Fontes, 2011.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Editora Cosac Naify Portátil, 2013.

_____. **Conversas**. Trad. Fábio Landa, Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **A Prosa do mundo**. Trad. Fábio Landa, Eva Landa. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva 2000.

_____. **A natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**, Tomos I, II, III e IV. São Paulo: Editora Loyla. 2009.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro. **Merleau-Ponty leitor dos clássicos**. DoisPontos, v. 9, n.1, 2012

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **O invisível como negativo do visível: a grandeza negativa em Merleau-Ponty**. 2011.

_____. **Entrevista**, Revista Kínesis, vol. I, nº 02. 2009

_____. **O sensível e o inteligível: Merleau-Ponty e o problema da racionalidade**.

Kriterion: Revista de Filosofia, v. 45, n. 110, p. 264-293, 2004.

OLIVEIRA, Wanderley Cardoso **Merleau-Ponty: a possibilidade da linguagem e a linguagem da filosofia**. In: Compêndio Merleau-Ponty. CAMINHA, Iraquitan de Oliveira; DA NOBREGA, Terezinha Petrucia. São Paulo: LiberArs, 2016, p.112)

PANOFSKY, Erwin. **La perspectiva como " forma simbólica"**. Tusquets, 1999.

PENNA, Lucy. **Imagem corporal: uma revisão seletiva da literatura**. Psicologia USP, v. 1, n. 2, p. 167-174, 1990.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Alberto Caeiro**. Editora Companhia das Letras, 2005.

PEREIRA, Marcelo Duprat. **A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne**. Sette Letras, 1998.

PLATÃO, 1972, **Diálogos/Platão**. - Fédon. Coleção os pensadores. [Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa]. São Paulo: Abril Cultural, 1972

SAES, Sílvia FA. **Percepção e imaginação**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SCHAPIRO, Meyer. **The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life, by...** Art News annual, 1968.

VERISSIMO, Danilo Saretta. **No limiar do mundo visível: a noção de esquema corporal nos cursos de Merleau-Ponty na Sorbonne**. Psicologia USP, v. 23, n. 2, p. 367-393, 2012.

_____. **Percepção e impercepção: a experiência sensível na tradição fenomenológica**. Psicologia em Pesquisa, v. 8, n. 2, p. 211-220, 2014.

UZZANI, Giovanna. **Cézanne/ Coleção Grandes Mestres**. São Paulo: Abril, 2011.