



revista limiar

volume 6 | número 11 | 1. semestre 2019

www.limiar.unifesp.br

issn 2318-423x

mimesis,
conhecimento e
verdade

Jacob von Sandrart,
Zeuxis e Parrásio, 1675.

Fabíola Cristina Alves¹

A fuga de Cézanne

Resumo: Este texto investiga a reflexão estética do filósofo Maurice Merleau-Ponty sobre a vida e a obra de Paul Cézanne. Discorre sobre a tese do filósofo acerca do retorno ao mundo percebido, a pintura e a expressão. A partir desses temas, foi desenvolvida uma leitura sobre a obra *A dúvida de Cézanne*. Este estudo pretende apontar as contribuições da filosofia de Merleau-Ponty para a discussão da produção de Cézanne em meio ao seu processo de criação artística.

Palavras-chave: Cézanne; Merleau-Ponty; percepção; expressão; processo de criação artística.

Abstract: This text investigates the aesthetic reflection of the philosopher Maurice Merleau-Ponty on the life and work of Paul Cézanne. This work also discuss the thesis of the philosopher about returning to the perceived world, the painting, the expression. From these themes, a reading was developed on the work *Cezanne's Doubt*. This study aims to point out the contributions of Merleau-Ponty's philosophy to the discussion of Cezanne's production in the midst of his artistic creation process.

Words-keys: Cézanne; Merleau-Ponty; perception; expression; artistic creation process.

1 Doutora em Artes pela Universidade do Estado de São Paulo (UNESP) e Pós-doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: biula_alves@yahoo.com.br .

Outra frase da sua carta impressionou-me dolorosamente. É esta: “A pintura que eu amo, embora não consiga, etc, etc.” Você não conseguir! Acho que está enganando a si mesmo. (Carta de Zola a Cézanne, Paris, 16 de abril de 1860).²

A pintura é o que mais vale para mim. Estou muito irritado com o atrevimento dos meus compatriotas de quererem assimilar-se a mim enquanto artista e pôr a mão nos meus estudos. (Carta de Cézanne ao filho, Aix, 26 de agosto de 1906).³

Neste texto⁴, observamos que ao longo da filosofia de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), o nome de Paul Cézanne (1839-1906) é comumente mencionado, portanto, partimos da ideia que o filósofo possui uma relação de cumplicidade com a obra deste artista. Notamos ainda que Merleau-Ponty dedicou um interesse singular à arte e em especial a Cézanne de maneira tão transparente que entre tantos outros artistas apreciados por ele, apenas Cézanne recebeu a dádiva de ser contemplado com um texto exclusivamente ofertado à análise de sua obra. O ensaio *A dúvida de Cézanne* foi originalmente escrito em propósito da revista *Fontaine*, em 1945, e posteriormente republicado em 1948, na obra *Sens et Non-Sens* que se pretende uma investigação existencialista – como texto de abertura.

O privilégio concedido a Cézanne no pensamento de Merleau-Ponty já recebeu muitos questionamentos e diversos foram os estudos que se dedicaram à pergunta: Por que Cézanne? Para poder responder isso com clareza e fundamento, os merleau-pontyanos buscam caminhos tanto nas obras do filósofo como também na história da arte e nos escritos deixados pelo próprio Cézanne. Seguiremos retomando os comentários que compõem o corpo investigativo que nos leva a compreender que *A dúvida de Cézanne* foi não apenas a primeira obra estética de Merleau-Ponty, mas também uma teoria sobre o processo criativo de Cézanne – ou, ainda, uma teoria acerca da expressão artística individual. Primeiramente, destacamos certo diálogo

2 Cézanne, P. *Correspondências*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 50.

3 Cézanne, P. *Correspondências*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.263.

4 Este artigo é uma versão modificada de parte da nossa pesquisa de mestrado. Processo 2011/14206-4, Bolsa FAPESP. Sua versão original se encontra no corpo do texto da dissertação intitulada *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística: a reflexão estética de Merleau-Ponty* (disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86891>). Sua publicação adaptada em forma de artigo é uma versão revisada e ampliada. Agradeço ao Professor Dr. José Leonardo do Nascimento pela sua contribuição no estudo aqui apresentado, assim como na minha formação acadêmica do mestrado ao doutorado.

intelectual que Merleau-Ponty correspondia para com a obra de Cézanne. Se o filósofo criticava a distinção espírito e corpo, de certa forma pode-se dizer que existe aí um esforço para encontrar uma arte produzida sem essa distinção. De acordo com Lacoste:

[...] o fenomenólogo da percepção reencontra, com efeito, no pintor da montanha de Sainte-Victorie uma preocupação idêntica à sua: para além da distinção entre alma e corpo, entre pensamento e visão⁵.

Entendemos que a cumplicidade encontrada não limita a crítica merleau-pontyana às bases do cartesianismo, mas se estende em certa correspondência de interesses – o retorno ao mundo percebido. Além disso, “Cézanne teria descoberto a perspectiva vivida, a que efetivamente percebemos”⁶, pois torna a percepção o “*a priori*” mais evidente em sua obra, uma vez que trabalha sua pintura a partir dos fenômenos da percepção, que são interrogados e examinados pelo filósofo. A proximidade estabelecida entre o artista e o filósofo se justifica porque “o projeto de Cézanne se revela em acordo com o projeto de Merleau-Ponty”⁷. Ambos dedicaram a vida à mesma investigação, levando Merleau-Ponty retomar os estudos e as obras de Cézanne, como faz o pesquisador ao retomar as fontes e a bibliografia indicada ao seu objeto de estudo. Sobre esses pressupostos, Merleau-Ponty busca esmiuçar as características do pensamento moderno que interferem na vida e na produção artística de Cézanne. Quando o historiador italiano Giulio Carlo Argan investiga a obra de Cézanne, ele também reconhece que a pintura desse artista dialoga com o pensamento moderno. Segundo o historiador italiano:

[...] se pensarmos que a filosofia moderna não é, nem quer ser, senão uma reflexão sobre a experiência em seu realizar-se, ou mesmo o seu realizar-se à luz da consciência, é impossível deixar de reconhecer que a pintura de Cézanne (como reconheceu um filósofo, Merleau-Ponty) contribuiu para definir a dimensão ontológica do pensamento moderno⁸.

Considerar a obra de Cézanne como o caminho para a compreensão da arte e

5 LACOSTE, J. *A filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 93.

6 MATTHEWS, E. *Compreender Merleau-Ponty*. Trad. Marcos Penchel. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 177.

7 MOUTINHO, L. D. S. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 349.

8 ARGAN, G. C. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 111.

do pensamento moderno é para o historiador e para o filósofo um percurso inevitável. Nesse caminho, Merleau-Ponty mapeia os elementos que tornam Cézanne merecedor do título de artista moderno. A individualidade de Cézanne é uma característica de sua modernidade: foi um artista que possuiu durante sua vida uma maneira de existir no mundo pelo fazer artístico. Tal característica foi valorizada por Merleau-Ponty, ao ponto de se tornar o tema norteador que dá início ao texto dedicado a Cézanne. Nas primeiras linhas desse texto, o autor enfatiza o trabalho que a pintura demandava de Cézanne, dizendo: “eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza-morta, cento e cinquenta de pose para um retrato”⁹. As sessões e a persistência na prática, na observação e o estudo das aparências são aspectos notáveis no processo criativo de Cézanne. Não é possível esquecer as pinturas de paisagem que Cézanne realizou tendo como principal motivo a montanha de Santa Vitória em Aix-en-Provence. Foram inúmeras sessões de trabalho diante da grandeza da montanha, quase uma relação de devoção do artista para com àquela.

O conjunto de pinturas que representam a montanha de Santa Vitória revela, justamente, o interesse criativo do artista através da experiência do ver, percebendo a paisagem na sua temporalidade. Por isso, Cézanne se dedicou a observação perceptiva da montanha em relação ao tempo, as fases do ano, os horários dos dias, as estações, etc. Vale observar que o conjunto de paisagens de Cézanne que retratam a montanha de Santa Vitória foi realizado no período que compreende aproximadamente as duas últimas décadas de 1800 e a primeira década de 1900, ou mais especificamente, até a data da sua morte. Ademais, diante da paisagem, Cézanne percebe os elementos sensoriais, a modulação da forma em relação à cor percebida. A experiência do pintor é o que estrutura a paisagem. Uma das qualidades da pintura moderna é o rompimento com o contorno que delimitava o espaço das figuras, surgindo um trato mais apurado das qualidades cromáticas. A forma e a cor se mesclam para relacionar as figuras pintadas. O pintor vê o mundo e nele a cor não se limita à linha, o que Cézanne faz, sobretudo, nas pinturas de paisagem, é tentar se aproximar do mundo percebido para poder pintar conforme o mundo é apresentado ao seu olhar.

Consideramos então que na arte moderna a pintura seria um espaço propício para perceber. A paisagem de vanguarda, não analisa tampouco objetiva o

9 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 123.

mundo, a obra é resultado da relação do pintor com o mundo percebido, desse modo, o artista demonstra uma visão própria das coisas. Se lembrarmos da pintura de Cézanne, das cores e das linhas que juntas constituem a imagem, podemos sugerir que ele sabe que o espaço pictórico é um lugar promissor para a percepção, assim, ele pinta como percebe o mundo. Ao olharmos para uma paisagem de Cézanne não vemos apenas a representação de uma vegetação, vemos algo semelhante ao que ele percebe no mundo, conseguintemente, o seu estilo.¹⁰ Este que seria, justamente, certo individualismo captado pela maneira como o artista trata um tema, o que diferencia sua obra da obra de outros. Para Merleau-Ponty, amparado na leitura de Malraux, o estilo é como um sistema de equivalência próprio ao processo criativo de cada artista.

Malraux mostra com profundidade que o que faz para nós “um Vermeer” não é que a tela pintada tenha um dia saído das mãos do homem Vermeer, é que ela realiza a “estrutura Vermeer”, ou que ela fala a linguagem Vermeer, isto é, ela observa o sistema de equivalências particular que faz todos os momentos do quadro, como cem ponteiros em cem quadrantes, indiquem o mesmo e insubstituível desvio¹¹.

É, portanto, o estilo de Vermeer que o diferencia de tantos outros artistas inseridos numa mesma tradição artística, em sentido semelhante, é o estilo de Cézanne o que diferencia sua Santa Vitória perante outras representações dessa montanha realizada por outros pintores. Observamos que certa tradição representacional sobre a montanha de Santa Vitória já existia dentro do contexto da arte francesa vivido por Cézanne. Sobre o assunto Jorge Coli explica que:

Desde o século 15 pode-se inferir uma pintura na cidade de Aix. Ela enfeixa o cruzamento de percursos estilísticos diversos. Mas nessa pintura mais antiga não está presente a natureza da Provença [...]

São o final do século 18 e, sobretudo, o século 19 que irão inventar essa paisagem, ao mesmo tempo que inventarão a força iconográfica da montanha de Santa Vitória.

Nesse período, a natureza invade a representação cultural da região, sedimentando a formação de uma identidade provençal. A natureza da região da Provença torna-se imbuída de um espírito que se passa a atribuir à região. Formam-se estereótipos e atributos¹².

10 Merleau-Ponty sugere a noção de *estilo* mediante comentários a respeito da fala de Malraux. Ver: MERLEAU-PONTY, M. A linguagem indireta. In: A prosa do mundo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

11 MERLEAU-PONTY, M. A prosa do mundo. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 97.

12 COLI, J. A luz do rochedo (um percurso até Cézanne). Revista Arte & Ensaios, dez. 2015, p. 75-6.

Coli cita artistas como Jean-Antoine Constantin (1756-1844), François Marius Granet (1775-1849) e Prosper Grézy (1804-1874) como exímios representantes da arte da Provença, nas suas pinturas a representação da montanha de Santa Vitória constituiu um programa iconográfico ainda muito particular ao contexto da cultura local, segundo o historiador, foi com Cézanne que a representação da montanha ganhou uma amplitude mais universal¹³. Assim, compreendemos que certa tradição artística já se estruturava no contexto vivido por Cézanne, logo, a representação da montanha de Santa Vitória tinha entre outras finalidades uma função ligada à identidade da paisagística local. Ora, não podemos esquecer que Cézanne era nascido na região, logo, ao eger a montanha como um dos temas principais da sua obra, tornando-a elemento entrelaçado ao seu estilo, ele reencontra sua identidade, exercendo sua individualidade como artista de origem provençal em relação aos seus colegas e à identidade parisiense que se destacou no contexto da arte moderna.

Retornando as considerações de Merleau-Ponty, o autor continua e afirma que Cézanne “trabalha sozinho, sem alunos, sem admiração por parte da família, sem estímulo por parte da crítica”¹⁴ sendo tão grande seu envolvimento solitário com a pintura que “pinta na tarde do dia em que sua mãe morreu”¹⁵. Além disso, Merleau-Ponty nos revela que a solidão desse artista parecia ser cultivada por ele – ou um preço cobrado pela sua existência dedicada exclusivamente à pintura. O filósofo observa que Cézanne “torna-se cada vez mais tímido, desconfiado e suscetível”¹⁶, como se a proximidade com o outro não lhe agradasse, pois “quando encontra amigos, faz de longe um sinal, para não ser abordado”¹⁷. Entretanto, houve um amigo que às vezes burlava a estimada solidão de Cézanne: notou Merleau-Ponty que “[Émile] Zola, que era amigo de Cézanne desde a infância, foi o primeiro a reconhecer-lhe o gênio”¹⁸, se não o único a reconhecer o valor de sua produção artística. Outro artista, Émile Bernard, também conquistou certa proximidade com ele, chegando a receber alguns conselhos de Cézanne sobre seu trabalho artístico. Cézanne lhe

13 COLI, J. *A luz do rochedo (um percurso até Cézanne)*. Revista Arte & Ensaios, dez. 2015.

14 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 123.

15 Idem.

16 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 124.

17 Idem.

18 Idem.

escrevia com frequência e, apesar do isolamento, prestigiava o jovem artista com discretos elogios¹⁹. Embora Cézanne conservasse alguns traços de amizade com Zola e Bernard, Merleau-Ponty o descreve como um fugitivo das relações humanas em geral, como uma pessoa que perdeu os “contatos dóceis com os homens” e incapaz “de dominar situações novas”²⁰. Nesse sentido, Merleau-Ponty acredita que a necessidade de fugir do contato com outros homens – o outro – faz Cézanne no seu isolamento desejar encontrar na observação da natureza “o caráter *inumano* de sua pintura”²¹ e por isso “sua devoção ao mundo visível não seria senão uma fuga ao mundo humano, alienação de sua humanidade”²². Ora, Merleau-Ponty considera essas características e algumas passagens da vida de Cézanne com ênfase. Porém, após discorrer por episódios biográficos desse artista, o autor afirma que “o sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida”²³. Assim sendo, poderemos nos perguntar: onde encontraremos o caminho que nos leva a compreender o sentido da obra de Cézanne? Por conseguinte, Merleau-Ponty recorre à história da arte em busca desse sentido²⁴.

Na medida em que Merleau-Ponty desenvolve seus comentários sobre Cézanne partindo das referências da história da arte, ele mapeia variadas formas de expressões artísticas que se diferenciam daquela almejada por Cézanne, sendo justamente essas distinções aquilo que o torna um pintor em particular. É por isso que Cézanne se separa dos impressionistas, pois, de acordo com Merleau-Ponty, “o impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão”²⁵. Um artista impressionista utilizava apenas as sete cores do prisma para representar um objeto com pinceladas justapostas, mas a paleta de Cézanne possuía “não apenas as sete cores do prisma, mas dezoito cores”²⁶. Ele e os

19 Em abril de 1904, Cézanne escrevera a Bernard: “permita-me dizer que revi seu estudo do andar térreo do ateliê, *ele está bom*. Creio que o senhor deve prosseguir nesse caminho, *o senhor tem a inteligência* do que é preciso fazer e chegará logo a virar as costas aos Gauguin e aos Van Gogh!”. Ver Herschel B. Chipp, *Teorias da arte moderna* (São Paulo, Martins Fontes, 1999), p. 16 (grifos nossos).

20 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 125.

21 Idem. (grifos nossos).

22 Idem.

23 Idem.

24 O percurso de investigação traçado por Merleau-Ponty destaca as influências dos italianos, de Tintoretto, de Delacroix, de Coubert e dos impressionistas, mas também evidencia que os procedimentos criados por Cézanne no seu fazer artístico e seus escritos sobre arte também são relevantes.

25 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 126.

26 Idem.

impressionistas têm como principal modelo a natureza, porém Cézanne observa a natureza além do fazer à impressionista e sua “observação atenta dos tons na natureza não nos revela cores justapostas, mas misturas graduadas de cor que, além das cores complementares, exaltam zonas de transição em que os tons são como que preparados”²⁷. Cézanne dá mais importância à observação da natureza como base de sua pintura do que à técnica impressionista e, de acordo com Merleau-Ponty, “é manifesto que Cézanne busca sempre escapar às alternativas prontas”²⁸, isto é, ele não deseja pintar a partir do modelo da pintura impressionista, ao contrário: seu modelo é a natureza e os fenômenos da percepção. Na avaliação de Luiz Damon Santos Moutinho, Merleau-Ponty observa que Cézanne não abandona o impressionismo, mas o supera²⁹. Vale notar que Cézanne nunca foi um dos artistas que historicamente foram compreendidos exclusivamente dentro do engajamento do movimento impressionista, embora ele tenha estabelecido uma relação próxima com exímios pintores representantes desse movimento. Além disso, sua pintura possui algumas características que dialogam com os aspectos formais gerais do impressionismo, porém é totalmente autônoma. Nesse sentido, consideramos que em “Cézanne ‘desfragmenta-se’ o impressionismo numa volumetria de formas e cores, sem perder a abstração, já então imanente à própria ‘visualidade’.”³⁰

27 MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 230.

28 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 128.

29 MOUTINHO, L. D. S. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 345.

30 ARANHA, C. S. G. *Rever Paul Cézanne*. Revista USP, São Paulo, n. 93, maio 2012, p. 185.



Paul Cézanne (1839-1906), *O grande pinheiro*, 1890-96. Óleo sobre tela, 85,5×92,5cm Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Doação João Chammas, Antonio Adib Chammas e Geremia Lunardelli, 1951. Foto: João Musa.

O grande pinheiro é uma das pinturas de paisagem de Cézanne que compõem o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Nela podemos perceber a desfragmentação mencionada. A imagem possui um tratamento harmônico e equilibrado. No centro, vemos o grande pinheiro que dá nome à obra. O tronco do grande pinheiro separa a composição em duas partes, com uma estrutura levemente curva até a região do centro óptico da imagem, a linha estrutural do tronco se dinamiza e dá origem aos galhos retorcidos que ocupam junto à copa da árvore a parte superior da tela. O grande pinheiro se destaca, na sua volumetria, ele é o elemento visível principal da pintura, na sua aparência notamos ainda a manifestação do invisível na imagem, mais especificamente, a ação do vento representada. O vento, invisível por

natureza, se revela no movimento da folhagem e dos ganhos do grande pinheiro. Também é possível observar a presença do invisível na oscilação dos tons, da luminosidade e da forma aparente em todo o restante da vegetação que está no segundo plano. A vegetação representada se agita suavemente e conduz o olhar pelo seu movimento. As camadas de tintas mais rebuscadas aproximam os elementos da imagem ao plano da tela – sua superfície. No entanto, o uso das cores e das suas gradações em relação ao movimento gestual das pinceladas que constituem a vegetação representada, forçam o nosso olhar oscilar entre dados sensoriais, dando outra qualidade à relação figura e fundo, cor e forma, pouco nítida e estável. O céu azul que assim observamos por um primeiro olhar revela a partir de um ver mais atencioso seu sentido de ser. Esse se mostra por muitos tons e variações, formas diferentes do sentido da cor azul existir, às vezes, mais densa ou suave, outras acinzentadas ou esbranquiçadas. O mesmo acontece com o tratamento de todo o restante da pintura, o verde da vegetação assumi um tom mais musgo ou amarelado, alaranjado, marrom, ocre, etc. Na percepção do apreciador, as cores se tramam, visualmente parecem ora se aproximar, ora se distanciar. *O grande pinheiro* é um entrelaçamento de cores e movimento que juntos dão a ver uma imagem que pretende revisitar os dados perceptivos captados por Cézanne diante da natureza.

Mesmo que pela apreciação da potência cromática da pintura de Cézanne, nosso olhar seja conduzido para um universo sensível particular àquele espaço plástico, ainda estamos ligados a uma imagem que remete a pintura ao mundo. Apesar disso, para Merleau-Ponty, Cézanne vai “buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva”³¹. A perspectiva, a limitação da cor pelo contorno do desenho, os estudos e as regras de composição são elementos exigidos no fazer artístico dos pintores. Cézanne, porém, parece não se prender tanto a esses elementos nem as tradições artísticas que as concebem. *O grande pinheiro* não segue as regras da perspectiva clássica, mas a experiência perceptiva vivida pelo artista. Pois, ele “não estabelece um corte entre ‘sentidos’ e a ‘inteligência’, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências”³². Quando Cézanne observa

31 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 127.

32 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 128.

a natureza, percebendo as sensações das cores naturais, não busca adequar ou traduzir sua percepção para tela mediante uma técnica artística ou uma ciência humana. Para esse artista, o verdadeiro caminho do pintor é “o estudo concreto da natureza”³³ e não apenas as técnicas já criadas para representá-la. Complementando, Cézanne escrevera a Bernard dizendo:

O [Museu do] Louvre é um bom livro a ser consultado, mas também não deve ser mais do que um intermediário. O estudo real e prodigioso a ser empreendido é a diversidade do quadro da natureza. [...] O Louvre é o livro em que aprendemos a ler. No entanto, não nos devemos contentar em reter as belas fórmulas de nossos ilustres predecessores. Saiamos delas para estudar a bela natureza, tratemos de libertar delas o nosso espírito, tentemos exprimir-nos segundo nosso temperamento pessoal. O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão³⁴.

Na avaliação de Merleau-Ponty, Cézanne nunca foi um artista ingênuo, e sim conhecedor da história da arte e frequentador do Louvre. Também não ansiava pelo confronto direto das técnicas artísticas com a natureza, ao contrário, seu desejo sempre foi colocar as ideias criadas pelas tradições da arte em contato e correspondência com o mundo natural³⁵. Sobre o assunto, esclarece Mercury que o pintor “conhece o mundo pelo contato carnal e essencialmente visual que ele vive e mantém com ele”³⁶. Podemos considerar que Cézanne busca legitimar para a arte a relação carnal que o homem estabelece com o mundo e, por isso, retoma o contato direto e exaustivo da observação sobre a natureza.

Ao fazer isso, Cézanne descobre que “o desenho deve, portanto, resultar da cor”³⁷ e que “o contorno dos objetos, concebido como uma linha que delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria”³⁸. A expressão artística da obra de Cézanne não está na geometria ou na construção do desenho que estrutura a cor,

33 CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 16.

34 CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 16-8.

35 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 128.

36 MERCURY, J. Y. *La Chair du visible: Paul Cézanne et Maurice Merleau Ponty*. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 93 (tradução nossa).

37 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 130.

38 Idem.

mas na percepção vivida. Percebemos na apreciação do *O grande pinheiro*, justamente, o esforço do pintor em romper com uma pintura constituída de maneira racional pela linha e preenchida com a cor. Ao contrario, é a cor que se destaca e se compreendemos a imagem do pinheiro ou do céu ou do terreno é porque as relações entre cores e movimento constituem as formas visíveis. Na concepção de Merleau-Ponty, é a observação das sensações das cores o que satisfaz Cézanne, pois ele busca pintar o que está no mundo visível, e “a expressão daquilo que *existe* é uma tarefa infinita”³⁹. E é o artista quem assume essa tarefa: o pintor nos revela as formas visíveis existentes.

Entretanto, Merleau-Ponty também reconhece que “é possível fabricar objetos que causem prazer ligando de outro modo ideias já prontas e apresentando formas já vistas”⁴⁰ e este é o caso dos pintores que seguem as tradições artísticas e os modos expressivos prontos. A pintura produzida nesta concepção, porém, só se faz entender quando relacionada à cultura. Nesse caso, a utilização de modos expressivos pré-estabelecidos por tradições não compreende a expressão artística individual. Nas palavras do filósofo:

O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou, pinta como se jamais houvessem pintado. Com isso, a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. A “concepção” não pode preceder a “execução”. Antes da expressão não há senão uma febre vaga, e somente a obra feita e compreendida, provará que se devia encontrar ali *alguma coisa* em vez de *nada*.⁴¹

No pensamento merleau-pontyano, o artista sempre “assume a cultura”, mas a expressão artística não pode ser apenas o modelo já pintado. Para realmente exprimir, o artista deve pintar como se pintasse pela primeira vez. É como se ele criasse a primeira pintura, ou seja, como se “alguma coisa” nova fosse por ele mostrada no mundo. Dessa forma, a expressão artística traz no novo um “sentido identificável”⁴²,

39 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 131.

40 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 134.

41 Idem.

42 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 135.

desvela algo muito individual na obra apresentada. De acordo com o filósofo francês, “as dificuldades de Cézanne são as da primeira palavra”, pois “um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizaram nas outras consciências”⁴³. Com tal argumento, o autor nos leva a crer que para que a expressão artística seja sucedida é necessário que a obra de arte desperte experiências providas por “alguma coisa” ou um “sentido” para a consciência do outro. Assim, percebemos que a dificuldade expressiva de Cézanne é tornar visível para o outro o sentido de sua obra. E como compreender o sentido na obra de Cézanne? De acordo com o historiador da arte francês Jean-Luc Chalumeau:

Segundo Merleau-Ponty, é necessário um distanciamento da História e também do indivíduo para deixar o artista perante si próprio e também perante a natureza. Um quadro de Cézanne deverá ser entendido em toda a sua autonomia, em toda a sua singularidade, inseparável do ato de pintar⁴⁴.

Ao considerar o modo como Merleau-Ponty descreve o artista em seu texto, podemos dizer que Cézanne desejava no seu isolamento e na sua obsessão pela natureza, de certa forma, estabelecer o distanciamento necessário para pintar sem que os “outros homens” interferissem no seu processo criativo. Ele não fugia dos outros, mas das variáveis que poderiam influenciar seu fazer artístico. Pelo mesmo motivo, acredita Merleau-Ponty que a autonomia do sentido da obra de Cézanne está nela mesma. Observá-la pelas “qualidades plásticas” descritas pela história da arte só nos ajudam a perceber as diferentes características que uma pintura de Cézanne possui quando comparada a uma obra impressionista ou às pinturas do acervo do Musée du Louvre em Paris. Complementando, diz Merleau-Ponty:

Se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos através dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos emprestado à obra⁴⁵.

43 Idem.

44 CHALUMEAU, J. L. *As teorias da arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 127.

45 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 136.

É evidente que uma pintura é sempre um produto de um homem e, se podemos relacionar a vida e obra de um artista, isto é apenas um sentido que conferimos à obra que não supera sua autonomia. Pois, a obra sempre possui em si mesma um sentido perceptivo. No caso dos quadros pintados por Cézanne, fica claro para Merleau-Ponty que o que esse artista fez foi liberar o sentido: “as coisas mesmas e os rostos mesmos tais como ele os via”⁴⁶. Podemos assim pensar que os quadros de Cézanne nos solicitam a lembrança do passado, ou melhor, do momento que “as coisas” apareciam à visão de Cézanne. Na conclusão merleau-pontyana:

O pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre.⁴⁷

Ora, esses são os caminhos indivisos que uma obra de arte nos permite percorrer. É por eles que a expressão artística acontece, transparecendo quando a imagem é animada. De acordo com Moutinho, “a expressão teria escapado aos esforços do pintor porque ele teria começado por tentar apreendê-la por esforço próprio, isto é, porque ele começou por tentar construí-la”⁴⁸. Mas, o que é concedido ao pintor é provar das expressões do visível e então construir uma imagem, pois “a expressão não se deixa construir, ela transparece do arranjo das coisas”⁴⁹. A expressão é uma expectativa de que a obra de arte apresenta na sua fundação a probabilidade desencadeadora da relação intersubjetiva, na qual os indivíduos significam um acontecimento anterior que gerou a obra, ou seja, a ação do pintor. É nos rastros da ação do pintor que os sentidos nos transparecem: na forma como “as coisas” são arranjadas na obra de arte por ele ou como vimos anteriormente à forma como “as coisas” se revelam em *O grande pinheiro*. Nessa perspectiva, podemos considerar que a expressão artística de Cézanne é uma ação criadora de sentidos.

46 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 137.

47 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 135-6.

48 MOUTINHO, L. D. S. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 351.

49 Idem.

Conforme Müller:

[...] as deformações pictóricas introduzidas por Cézanne produzem uma pintura expressiva, é porque desencadeiam em nós a expectativa de significações, a busca de objetos, que caracteriza a vivência da expressão na natureza.

A expressividade dos quadros de Cézanne não está, nesse sentido, no fato de suas cores e traçados revelarem uma imagem, uma tela colorida, uma ocorrência empírica dentre outras. Tampouco no fato de produzirem símbolos, que uma significação conceitual legada pela história da pintura, ou já formulada em nossa vida pessoal, pode perfeitamente abarcar. Ela reside, sim, no fato de essas cores e traçados “repercutirem” junto à nossa existência, motivando em nós uma ação criadora.⁵⁰

Podemos compreender que a expressão artística está intimamente ligada a uma ação criadora – significativa – do espectador da obra de arte. Quando confrontamos uma obra de arte podemos ver suas qualidades plásticas, analisá-la a partir da história da arte ou relacioná-la com nossas vivências. Porém, somos convidados a entrar no campo da criação quando nossa existência encontra a reversibilidade com os dados visuais de uma obra de arte. Ou, quando o nosso Ser se encontra no ser da obra de arte.

Por conseguinte, para mapear os motivos que levaram Merleau-Ponty a escrever uma leitura da vida e da obra de Cézanne, notaremos os pontos importantes aqui discutidos: a) o isolamento de Cézanne é uma fuga do mundo humano, e seu refúgio está na observação da natureza pela percepção primordial; b) Cézanne é conhecedor das tradições artísticas e se assume no mundo cultural, por isso crê que poderão existir correspondências entre o mundo natural e cultural; c) Merleau-Ponty compreende que a vida de Cézanne não determina sua obra, mas que podemos relacionar sentidos emprestados de uma à outra; d) os quadros de Cézanne podem desencadear no espectador “um algo” – sentidos, pois são ordenados pela criação. Assim prosseguimos analisando a expressão artística de Cézanne como um advento oriundo de sua percepção sobre “as expressões” da natureza – seus visíveis.

Quando Cézanne se afasta da metrópole francesa e busca uma experiência solitária no interior, isto é, como Merleau-Ponty concebeu, notamos que quanto mais ele se aproxima das “expressões” da natureza, mais sua humanidade se desestrutura. É como se para que a “expressão” da natureza transformasse um sentido apto a ser

50 MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p. 234.

animado pelo olhar fosse necessário que Cézanne se percebesse mais “parecido” com a natureza; ele precisa, portanto, ser da natureza. Ou melhor, o seu corpo – o seu Ser – deve comunicar-se com o Ser do mundo natural, a partir do princípio do Ser-no-mundo. Mas Cézanne vive um paradoxo: ele viveu para pintar e por isso se transformou em um homem da cultura, que trabalha produzindo obras de arte para enriquecer o mundo cultural. Ele percebe que a expressão é uma necessidade humana e procura demonstrar isso pela pintura. E, para exprimir, ele vai buscar na observação da natureza um modelo de expressão que lhe seja internamente parte de sua existência, tangendo relações entre as expressões culturais – da sua criação – com as expressões naturais – observadas pela sua percepção. Seria ainda o universo de Cézanne que possibilita a criação de uma imagem – um novo visível no mundo – capaz de expressar sentidos que se abrem em correspondência para com a humanidade.

Se foi realmente a intenção de Cézanne fugir da humanidade, nós poderemos avaliar sua intenção como uma fuga fracassada e ao mesmo tempo bem-sucedida. Fracassada porque como homem que assume a cultura e produz arte, ele não conseguirá jamais negar sua própria existência no mundo cultural. Contudo, é fugindo da sociedade para se encarcerar na observação da natureza que ele consegue se encontrar inseparável do mundo natural e parte dele, ao ponto de se tornar obcecado pela natureza, que lhe surgia como um visível em eterna expressão. Para Merleau-Ponty, “somente um homem, justamente, é capaz dessa visão que vai até as raízes, aquém da humanidade”⁵¹, e é na vida e na obra de Cézanne que o filósofo encontra a ampla visão que retoma “a definição clássica da arte: o homem acrescentado à natureza”⁵².

Além disso, a expressão artística libera sentidos que nascem por meio da visão humana, e é pela liberdade que interpretamos a obra de Cézanne considerando sua vida – sua existência no mundo vivido. Nas palavras de Merleau-Ponty: “é certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam”⁵³. Pois, quando Cézanne coloca seus quadros no mundo, ele deixa rastros de sua existência para seu futuro espectador, exprimindo sua experiência de estar no mundo e provando-nos que

51 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 132.

52 Idem.

53 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 136.

“a liberdade se manifesta em nós sem romper nossos vínculos com mundo”⁵⁴, sendo o espectador livre para ler a obra tomando emprestados os aspectos da vida do artista ou não, desde que esse sentido lhe seja revelado. O isolamento e a devoção pela natureza também é uma escolha livre que Cézanne faz para elaborar seu modo de expressão artística. Sua conquista como artista moderno será então projetar sua existência no futuro pela sua obra. De acordo com Merleau-Ponty:

Se há uma liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo – esse é o problema. Duas coisas são certas a propósito da liberdade: que nunca somos determinados e que nunca mudamos, retrospectivamente poderemos sempre descobrir em nosso passado o anúncio daquilo que nos tornamos.⁵⁵

Retomando a questão sobre o sentido da obra de Cézanne, percebemos que esse é sempre parte integradora do mundo vivido pelo artista com o mundo dos outros. Mas o sentido lido na obra de Cézanne não o determina, apenas evidencia sua presença no mundo, mostrando para o artista e à humanidade meios que nos ajudam a compreender a existência. Se há uma liberdade expressiva da arte moderna, a nosso ver, consiste na necessidade da expressão na criação, ou ainda, dar existência aos meios de fruição dos sentidos. Refém de seu próprio discurso, Merleau-Ponty nos mostra que a obra de Cézanne é para ele um meio de explorar o mundo dos sentidos e de entender o existir. Portanto, o que o filósofo desenvolve ao longo de *A dúvida de Cézanne* é a prova do caráter expressivo que propicia os elementos da sua leitura acerca da vida e da obra desse artista. Na conclusão merleau-pontyana, “é ao tempo verdade que a vida de um autor nada nos ensina e que, se soubéssemos lê-la, nela encontraríamos tudo, já que ela está aberta para a obra”⁵⁶.

54 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 138.

55 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 137-8.

56 MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 142.

Referências bibliográficas

- ALVES, Fabíola Cristina. *A Filosofia Merleau-pontiana e a Arte*. Revista Palíndromo. UDESC, 2010.
- _____. *Indivisibilidades entre natureza, homem e expressão artística: a reflexão estética de Merleau-Ponty*. (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2013.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1993.
- ARANHA, C. S. G. *Rever Paul Cézanne*. Revista USP, São Paulo, n. 93, maio 2012.
- CANDIDO, G. B. *A arte na filosofia de Merleau-Ponty*. Dissertação de mestrado em Filosofia. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- CARBONE, M. *La Visibilité de l'invisible*. Hildesheim: OLMS, 2001.
- CÉZANNE, P. *Correspondências: Paul Cézanne*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHALUMEAU, J. L. *As teorias da arte*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- CHAUÍ, M. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COLI, J. *A luz do rochedo (um percurso até Cézanne)*. Revista Arte & Ensaios, dez. 2015.
- DUPOND, P. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ESCOUBAS, E. Investigações fenomenológicas sobre a pintura. In: *Kriterion: Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, n. 112, dez. 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

- _____. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. *La Nature ou le monde du silence*. Paris: Hermann, 2008.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LACOSTE, J. *A filosofia da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- MATTHEWS, E. *Compreender Merleau-Ponty*. Trad. Marcos Penchel. Petrópolis: Vozes, 2010.
- MERCURY, J. Y. *Approches de Merleau-Ponty*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- _____. *La Chair du visible: Paul Cézanne et Maurice Merleau Ponty*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- MOUTINHO, L. D. S. *Razão e experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- _____. *A ontologia do mundo vivido: a gênese do sentido em Merleau-Ponty*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.
- MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

Recebido em 05.09.2018.

Aceito para publicação em 20.01.2019.

© 2019 Fabíola Cristina Alves. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).