



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO MINISTRO PETRÔNIO PORTELA- BAIRRO ININGA  
CEP 64.049-550 - TERESINA PI**



**KARLA SABRINE BANDEIRA DO NASCIMENTO**

**A POTÊNCIA DO OLHAR EM MERLEAU-PONTY E CÉZANNE:  
A expressão criadora entre a filosofia e a pintura**

**Orientador(a):  
Prof.(a)Dr.(a). Solange Aparecida de Campos Costa**

**TERESINA-PIAUI  
AGOSTO – 2022**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ  
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO MINISTRO PETRÔNIO PORTELA- BAIRRO ININGA  
CEP 64.049-550 - TERESINA PI**



**KARLA SABRINE BANDEIRA DO NASCIMENTO**

**A POTÊNCIA DO OLHAR EM MERLEAU-PONTY E CÉZANNE:  
A expressão criadora entre a filosofia e a pintura**

Dissertação submetida à banca examinadora como parte dos requisitos para obtenção de título de Mestre em Filosofia, pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Piauí, sob orientação do Prof.(a)Dr.(a). Solange Aparecida de Campos Costa.

**TERESINA-PIAUI  
AGOSTO – 2022**

**KARLA SABRINE BANDEIRA DO NASCIMENTO**

**A POTÊNCIA DO OLHAR EM MERLEAU-PONTY E CÉZANNE:  
A expressão criadora entre a filosofia e a pintura**

Dissertação submetida à banca examinadora como parte dos requisitos para obtenção de título de Mestre em Filosofia, pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Piauí, sob orientação do Prof.(a) Dr.(a). Solange Aparecida de Campos Costa.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof.(a) Dr.(a). Solange Aparecida de Campos Costa (UFPI)  
Orientador(a)**

---

**Prof. Dr. Gustavo Silvano Batista (UFPI)  
Examinador interno**

---

**Prof. Dr. Plínio Santos Fontenelle (UFMA)  
Examinador externo ao programa**

*A arte não reproduz o visível, ela torna visível.*

*Paul Klee*

## RESUMO

Esta dissertação propõe apresentar as articulações da filosofia de Merleau-Ponty e a pintura de Paul Cézanne. Para isso, faz um percurso por algumas obras do filósofo e do pintor, a fim de investigar o que Merleau-Ponty entende por expressão criadora. Toma-se como ponto inicial a fenomenologia merleau-pontyana que aborda vários aspectos da relação entre arte e filosofia, tais como: corpo, olhar, visibilidade, sensibilidade, visão, percepção, dentre outros. O trabalho analisa a passagem da fenomenologia para a nova ontologia merleau-pontyana tendo por elemento central a pintura de Cézanne. Nesse percurso, apresenta a crítica empreendida pelo filósofo ao racionalismo, principalmente à René Descartes e à ciência moderna, questionando o lugar ocupado pelas dualidades e pelo representacionismo, na tradição filosófica que acabaram por ignorar a expressão originária e criadora proporcionada pela arte. O texto procura mostrar as contribuições do filósofo tanto para a filosofia quanto para a interpretação da pintura como um modo de estender o horizonte do pensamento para além das amarras conceituais, encontrando na arte um forte elemento emancipador de uma outra forma de pensar focada no corpo e na vida. Merleau-Ponty encontra em Cézanne a influência apropriada para instigar a reflexão sobre o fenômeno da visibilidade sem descartar, de certa forma, o mundo da invisibilidade. As obras principais de Merleau-Ponty que guiam a discussão apresentada são: *A fenomenologia da percepção*; *A dúvida de Cézanne*, *Linguagem indireta e vozes do silêncio* e *O olho e o espírito*.

**Palavras-chave:** Fenomenologia, Expressão, Sensível, Visão, Filosofia, Pintura.

## **Abstract**

This dissertation proposes to present the articulations of Merleau-Ponty's philosophy and Paul Cézanne's painting. For that, makes a route of some works by the philosopher and the painter, in order to investigate which Merleau-Ponty understands by creative expression. The starting point is the Merleau-Pontyan phenomenology that approaches various aspects of the relationship between art and philosophy, such as: body, look, visibility, sensitivity, vision, perception, among others. The work analyzes the passage from phenomenology to the new merleau-pontyan ontology, having Cézanne's painting as a central element. In this way, we present the critique undertaken by the philosopher to rationalism, mainly to René Descartes and to modern science, questioning the place occupied by dualities and representationism, in the philosophical tradition that ignored the original and creative expression provided by art. The text seeks to show the contributions of the philosopher both for philosophy and for the interpretation of painting as a way of extending the horizon of thought beyond the conceptual ties, finding in art a strong emancipating element from another way of thinking focused on the body and life. Merleau-Ponty finds in Cézanne the appropriate influence to instigate reflection on the phenomenon of visibility without discarding, somehow, the world of invisibility. The main works by Merleau-Ponty that guide the discussion presented are: *The phenomenology of perception*; Cézanne's *Doubt*, *Indirect Language* and *the Voices of Silence* and *The Eye and the Spirit of the Philosopher* in question.

**Keywords:** Phenomenology, Expression, Sensitive, Vision, Philosophy, Painting.

## **SUMÁRIO**

<b>Introdução.....</b>	<b>07</b>
<b>Capítulo I - CÉZANNE E O CAMINHO PARA A FENOMENOLOGIA.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1 - Pintura de Cézanne: o começo de um novo olhar .....</b>	<b>13</b>
<b>1.2 - Um pintor a frente de um tempo.....</b>	<b>19</b>
<b>Capítulo II - MERLEAU-PONTY E UM PERCURSO FENOMENOLÓGICO</b>	<b>34</b>
<b>2.1 - O início de um legado merleauPontyano.....</b>	<b>34</b>
<b>2.2 - Merleau-Ponty e seu interesse pela pintura.....</b>	<b>46</b>
<b>2.3 - A pintura e seu potencial de visibilidade.....</b>	<b>59</b>
<b>Capítulo III - APROXIMAÇÕES ENTRE A PINTURA DE CÉZANNE E A FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY : A EXPRESSÃO E A NOVA ONTOLOGIA .....</b>	<b>78</b>
<b>3.1 - A expressão como silêncio e possibilidade</b>	<b>78</b>
<b>3.2 - A restituição da expressão pictórica</b>	<b>93</b>
<b>À GUIA DE CONCLUSÃO: A EXPRESSÃO NA PINTURA DE CÉZANNE OU DO ENCONTRO ENTRE O PINTOR E O FILÓSOFO.....</b>	<b>104</b>
<b>Referências.....</b>	<b>111</b>

## INTRODUÇÃO

Esse presente trabalho tem como objetivo principal apresentar a relação entre a filosofia de Merleau-Ponty e a pintura de Cézanne, tendo como base as obras *Fenomenologia da percepção* (com mais ênfase no capítulo “Corpo como expressão e Fala”), *A dúvida de Cézanne*, *Linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O Olho e o Espírito*, todas do filósofo Merleau-Ponty. Também tem como propósito entender o ponto de vista do pintor atrelado ao momento histórico de sua pintura, além de explicar a fenomenologia presente no olhar através do pensamento do filósofo e com isso mostrar elementos conceituais pelos quais podemos aproximar essas duas vertentes: a filosofia e a pintura, a fim de entendermos o que filósofo concebe por expressão. O texto também se ocupa em perscrutar a concepção ontológica de Merleau-Ponty que está mais enfatizada em seus últimos escritos.

As obras escolhidas para explorarmos essa discussão nos permitem compreender, estudar e refletir sobre a potência do olhar evocado pela pintura, com base na fenomenologia, na nova ontologia e na acepção do corpo em Merleau-Ponty. O texto explora o enigma da visão como elemento que permeia a reflexão poética de Merleau-Ponty e que é inspirada pelas obras de Cézanne. Dessa forma, esse debate nos leva a conhecer o enigma da visão proposto pelo filósofo não apenas como uma forma de apreender a arte, mas a própria vida como fenômeno evocado pela visibilidade. O olhar enigmático, nesse sentido, aparece não somente como uma metáfora para o conhecimento da filosofia, traz também a percepção originária e pré-reflexiva do corpo que se manteve à margem do pensamento ocidental.

A obra *Fenomenologia da percepção* abordada aqui, não têm apenas o intuito de nos dar uma base do pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, mas de compreender como a expressão já estava envolvida em seus estudos anteriores, o que levará ao aprofundamento da relação entre filosofia e arte. Desse modo, a expressão em seus primeiros escritos , já indicava a conexão com a arte, tanto vinculada ao aparecimento do fenômeno que se mostra de imediato quanto de uma maneira mais potencializadora, espontânea e originária deles, como na pintura. Partindo dessa premissa, é possível intuir uma passagem de um olhar mais fenomenológico para um mais ontológico, que já se mostrava latente em seus escritos.



Outro texto fundamental para essa dissertação é *A dúvida de Cézanne*, no qual Merleau-Ponty mostra como a vida do pintor e sua obra convergem para criar uma acepção intrigante e única do corpo, da expressão e da vida. Esse texto foi escrito em 1945 para a revista *Fontaine*, e posteriormente republicado em 1948, na obra *Sens et Non-Sens*. O tom ensaístico e poético pelo qual o filósofo aborda a pintura de Cézanne dá ao texto uma certa aura de proximidade e envolvimento do leitor ao longo da discussão. A linguagem, diferente da prosa habitual da filosofia, não busca apenas caracterizar conceitos, mas mostrar através de uma escrita leve e instigante como a obra de Cézanne, e sua verve de criação, deixam entrever elementos do processo fenomenológico tão caro ao filósofo, por meio da qual se apresenta também como expressão.

Cézanne é certamente um dos artistas que mais inspirou Merleau-Ponty na sua concepção estética, pois ainda que o filósofo se refira a outros artistas e obras ao longo de sua produção, Cézanne é o único contemplado com um ensaio específico. Ademais, Cézanne é uma referência constante em outros textos de Merleau-Ponty, sendo citado direta ou indiretamente em obras como *O visível e o invisível* (1964), *O olho e o espírito* (1960), *Conversas* (1948), *Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1952) e em algumas passagens da própria *Fenomenologia da Percepção* (1945).

O texto *Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1952), mesmo que de modo pouco enfatizado, será utilizado para compreender o que o filósofo entende por linguagem falada, e também por linguagem muda enquanto espaço anterior à fala como potencializador criativo e criador do dizer. Nessa perspectiva a fala perde seu caráter meramente representacional e assume uma tarefa criadora e poética.

Abordaremos também um dos últimos ensaios do filósofo, escrito em 1960, intitulado, *O olho e o espírito*. Esse texto nos oferece mais que um ensaio filosófico, mas nas palavras de Tassinari (2004), fornece-nos um “testamento filosófico”<sup>1</sup>, pois ele foi escrito por Merleau-Ponty antes de sua morte em 1961, entre tantos pensamentos e reflexões sobre a pintura que ele fez, assim como o manuscrito *O visível e o Invisível* que ele não pôde concluir, devido ao seu falecimento. Esse texto

---

<sup>1</sup>Testamento filosófico, aqui é a obra que traz uma concepção geral das contribuições do filósofo Merleau-Ponty, sendo este o último livro produzido antes de sua morte. Nele, o filósofo manifesta suas últimas investigações, as quais se tornaram grande referência no âmbito filosófico e um legado de estudos sobre pintura. É constituído como um grande texto em vida, e assim ganha valor de testamento.

é fundamental para nortear a discussão proposta por esta dissertação de uma poética do olhar, estabelecida pela relação entre a vida e obra de Cézanne e a concepção filosófica de Merleau-Ponty.

Merleau-Ponty escolheu o pintor Cézanne para compor suas análises nesses textos, primeiro pela genialidade do pintor, em sua maneira de expressar-se nas pinturas e como sua forma de viver também o tornou tão singular que seria impossível pensar em suas obras sem que ele existisse para torná-las o que são. Mas também pela radicalidade da sua pintura e por seu esforço ininterrupto de alcançar a síntese dos objetos por um método inovador. De fato, Cézanne inaugura na pintura um estilo próprio voltado para apresentação das coisas do mundo tais como elas são, pela pintura, ou seja, como essas coisas aparecem para a percepção no seio da atividade criadora do pintor. Nesse sentido, suas obras encontram a filosofia de Merleau-Ponty, que tem como tema fundamental a percepção e todos os seus desmembramentos. É justamente essa fenomenologia da percepção, ou até mesmo do olhar que percebe as coisas, mencionada pelo filósofo, que pode ser vista na prática de Cézanne, em toda sua nuance, pois pela fenomenologia entramos em contato com o mundo tal qual ele nos aparece.

A possibilidade de descrever o mundo da percepção foi o que Merleau-Ponty encontrou primeiramente nas obras de Cézanne. Aliás, parece que o filósofo recorre à arte sempre que tem que se decidir por algo importante e nos momentos cruciais de seu itinerário filosófico. Próximo ao texto da Fenomenologia da Percepção, de 1945, ele escreveu A dúvida de Cézanne em 1942. (BITENCOURT, 2016, p.1).

A fenomenologia aqui apresentada busca investigar a percepção como uma forma de compreender as relações propostas por Merleau-Ponty a partir da pintura de Cézanne. Estas tematizam e distendem as relações como o sujeito-mundo, corpo-alma, sujeito-objeto, aproximando-os, unindo-os, de modo a evocar um caráter não dualista para esses elementos. Ou seja, na esteira teórica de Merleau-Ponty, o homem, aquele que está no mundo, não pensa a realidade para depois experimentá-la, na verdade o corpo ao mesmo tempo que percebe o mundo acessa imediatamente o acontecimento das coisas no mundo. O mundo, então, aparece de forma límpida e pura, selvagem (mais precisamente em sua passagem ontológica), por assim dizer, de modo que, ele acontece bem antes que possamos de fato refletir sobre ele. É essa a chave de leitura pela qual Merleau-Ponty aborda Cézanne, pois para o filósofo o pintor dá a ver em sua obra o caráter pré-objetivo do mundo.

Cézanne, por muito tempo, buscou reconhecimento, tanto de si mesmo quanto dos outros, enquanto pintor. Essa busca o levou a duvidar de sua própria capacidade e de sua visão, questionando se seus quadros não seriam frutos de um problema perceptivo. É verdade que ao longo de sua vida, principalmente nos últimos anos, o pintor passa a deixar muitas partes em branco na sua tela, mas para o filósofo francês, mesmo esse caráter inacabado de suas pinturas aponta para a abertura de um acesso perceptivo original que ali se estabelece.

Desse modo, a expressão está relacionada a essa questão mais original, desenraizada dos discursos racionalistas e empiristas tradicionais, em uma concepção tanto fenomenológica quanto ontológica, se espelhando no movimento da própria realidade.

A filosofia de Merleau-Ponty busca uma outra forma de apreender o mundo. Nas palavras do filósofo: “o que desejo fazer, é reconstituir o mundo como sentido de Ser absolutamente diferente do ‘representado’, a saber, como ser vertical que nenhuma das “representações” esgota e que todas “atingem”, o Ser selvagem” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 229). E é exatamente isso que Cézanne faz também em sua pintura. Ele olha para o mundo de maneira diferente e busca não apenas representá-lo, copiá-lo, mas fazê-lo nascer na tela, tornar suas tintas cores parte da terra que o rodeia. O pintor ousa despir-se de representações e significados, ao abandonar o essencialismo e olha para o fenômeno como ele o aparece, ou seja, a natureza pura, selvagem. Nesse sentido ele sempre está no limite, à beira do abismo para ser capaz de orientar seu olhar de modo autêntico.

Para Cézanne, não havia separação entre o desenho e a cor, pois as cores e os contornos se harmonizam no aparecerdo real. A pretensão dele é atingir a organização da qual nascem as coisas no mundo, expor como essas coisas se mostram através daquilo que vemos e não daquilo que pensamos para poder interpretá-las. Com isso, para Merleau-Ponty, as pinturas de Cézanne parecem revelar, em suas palavras, “o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.135), ou seja, o pintor aponta para a natureza primeira, cuja força coloca em movimento a própria existência humana. Para corroborar com essa ideia, podemos ver um trecho de uma carta a Émile Bernard na qual o próprio pintor fala sobre sua pintura: “Ora, a tese a ser desenvolvida é que – seja qual for a nossa sensibilidade ou força diante da natureza – temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós”

(CÉZANNE, 1992, p. 257). Essa sanha de pintar diretamente o que a visão nos oferece é o que impulsiona o trabalho de Cézanne. De acordo com Merleau-Ponty:

O pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime nos outros. Então, a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa 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 (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.140)

Dentro dessa perspectiva, iremos conhecer a relação que existe entre a filosofia de Merleau-Ponty e a pintura de Cézanne, através da dúvida, dos conceitos, da vida do pintor e da sua forma de pintar que tanto intrigou e instigou Merleau-Ponty. Desse modo passaremos por alguns aspectos, principalmente, no aspecto da visão, mais detalhada no decorrer do texto pelas pinturas de Cézanne, uma vez marcada pelo viés fenomenológico em sua busca pela essência que se move, que se plasma, pela experiência pré-reflexiva.

É importante ressaltar que a vida e a pintura de Cézanne também não podem ser vistas separadamente, mesmo que o foco não seja na vida dele, precisamos conhecê-la para entender o que a tornou tão peculiar, de forma a gerar pesquisas não só na arte, mas em diversas outras áreas de estudo.

Para compreendermos melhor o objetivo proposto pela temática, o presente trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro visa abordar a trajetória de pintura de Cézanne, mostrando-a não só de forma cronológica e histórica, mas enfocando como Cézanne se mostrava enquanto artista, o que interliga sua obra e sua vida. Nesse percurso, descreveremos as características que ele já antecipava de grandes pintores, como acontece com as características de pinturas com deformações, por exemplo, esboçando um jeito peculiar de ver o mundo e de pintar bem à frente de seu tempo. Para isso, faremos uma breve interpretação de algumas de suas obras.

No segundo, faremos uma trajetória da filosofia de Merleau-Ponty a fim de entendermos tanto suas investigações filosóficas e seu legado no seu imbricamento com a arte. Analisaremos o seu interesse por Cézanne e como o caminho de ambos se entrelaçam. Além disso, ainda nesse capítulo, iremos investigar *A dúvida de Cézanne*, não como um mero ensaio biográfico do pintor, mas como uma exegese do olhar, característica que interliga o pintor e o pensador. A partir desse percurso, relacionamos as obras do pintor a alguns conceitos primordiais da fenomenologia, explicando aspectos como a visão, o corpo, a ontologia do olhar, o visível e outros

conceitos que formam esse todo singular na relação entre essas duas vertentes, filosofia e pintura.

No terceiro momento, examinaremos mais detidamente a relação esboçada por Merleau-Ponty entre filosofia, arte e linguagem, em suas potencialidades expressivas e criadoras. Nesse capítulo abordamos a expressão como silêncio e possibilidade a partir do ensaio *Linguagem indireta e as vozes do silêncio*. Ademais, examinaremos o texto *O olho e o espírito* de modo a apontar a ligação que a interpretação merleau-pontyana das obras de Cézanne evoca, principalmente no que tange a relação entre corpo e pensamento; visível e invisível e, a partir, disso diferenciar o olhar e o ver fundamentado pelo enigma da visão, tematizando a crítica do filósofo à ciência moderna, especificamente à Descartes. Ainda que trabalhem com fenomenologia, também abordaremos a passagem à nova ontologia merleau-pontyana a fim de compreender a expressão pictórica como fundamento de sua filosofia. Tal advento não apenas permite uma interpretação original da pintura de Cézanne, mas deslinda o vínculo primordial entre a filosofia e a arte.

Por último, nas considerações finais, apresentamos uma síntese do que foi trabalhado ao longo desta dissertação, mostrando a relevância da pesquisa. Nesse percurso, retomamos as considerações acerca da compreensão da expressão merleau-pontyana traçando um paralelo com a pintura de Cézanne.

# CAPÍTULO 1

## CÉZANNE E O CAMINHO PARA A FENOMENOLOGIA

### 1.1 Pintura de Cézanne: o começo de um novo olhar

As pinturas de Cézanne revolucionaram as artes, a literatura, a história e, nesse caso, a filosofia. O caminho traçado pelo pintor provocou uma censura no conceito tradicional de arte e fez nascer uma visão peculiar para as suas obras. Neste capítulo, iremos caminhar por elas ao encontro do pensamento de Merleau-Ponty e à criação de uma filosofia da visibilidade, que está expresso em suas pinturas. A fenomenologia está intrinsecamente ligada ao pintor, sua vida e a “construção” de seus quadros. Desse modo, julgamos necessário recorrer a alguns aspectos biográficos dele para encontrarmos os elementos que inspiraram a filosofia de Merleau-Ponty.

Paul Cézanne, (1839-1906), muito conhecido por suas pinturas e pelo seu estilo e temperamento, foi um pintor francês que participou do movimento pós-impressionista. Ele influenciou não só artistas como Picasso, poetas como Rilke, mas também filósofos, como foi o caso de Merleau-Ponty. Nascido em Aix-en-Provence, no sul da França, em 19 de janeiro de 1839, Cézanne em sua juventude já mostrava o interesse pela pintura, pela arte, mesmo contrário aos pais, pois eles não o apoiaram em suas decisões. Isso, de certa forma, influenciou em sua carreira, tanto que em 1856 ingressou na *École de Dessin* de Aix-en-Provence, contra a vontade do pai. No ano de 1861, foi para Paris com objetivo de entrar para a Escola de Belas Artes, mas ele não foi aceito e voltou para sua cidade. Ficou mais um período em sua terra natal e logo depois quis voltar definitivamente para Paris, decidido a ser pintor e ingressar na Academia Suíça.

Em Paris, Cézanne conheceu vários outros artistas, incluindo artistas importantes do impressionismo como Renoir, Monet, Sisley e Monet. Logo após a morte dos seus pais, o pintor se isolou e nunca se casou, falecendo em 22 de outubro de 1906, de pneumonia. Apenas depois da sua morte, suas obras foram reconhecidas, exercendo grande influência na história da arte e na filosofia, como por exemplo, no pensamento de Merleau-Ponty.

As primeiras obras de Cézanne tiveram um cunho romancista, com traços tradicionais, buscando primordialmente revelar a "fisionomia moral"<sup>2</sup> do que o fundamento visível. Somente a partir da segunda fase de sua obra, o pintor irá ousar quebrar alguns paradigmas da pintura de sua época, influenciando ainda mais o pensamento merleau-pontyano. Nesse sentido, o presente texto se volta também para o olhar de Merleau-Ponty no que se refere a pintura, na qual a visibilidade pela experiência, tão negada pelo cientificismo, apresenta-se em pincéis e tintas, nos dando a possibilidade de olhar para o mundo de forma diferente, algo que os artistas, especificamente Cézanne, conseguem fazer.

A fase inicial<sup>3</sup> de Cézanne foi o período em que havia decidido ser um pintor e esse período nos dá indícios para compreender não só a sua pintura, mas os conflitos relacionados à sua decisão. Aqui, já podemos indagar sobre a famosa dúvida de Cézanne, que mesmo não podendo afirmar que a vida dele não se reflete em suas pinturas, podemos perceber que o percurso de suas obras o levaram a questionar sua vida enquanto pintor. Nas palavras de Barros:

Ao mesmo tempo em que o pintor luta frontalmente contra a tradição acadêmica, ele também luta para encontrar o seu estilo. Nesta busca inicial de um estilo, aparecem entre os anos de 1867 e 1868 temas intensos e de caráter por vezes violentos, como os quadros *O Rapto* (1867) e *O Homicídio* (1867-1868). (BARROS, 2017, p.79).

Nesse período, o romantismo exercia força e o ideal imaginário se tornou presente, e podemos perceber isso em muitas de suas obras, como: *Paisagem com moinho* (1860); *O beijo da musa* (1860); *As quatro estações* (1861) dentre outras. É uma fase em que suas pinturas trazem muitos traços e referências de elementos do

---

<sup>2</sup>A "fisionomia moral", para Merleau-Ponty, compreende a forma que Cézanne pintava em uma perspectiva interna, na primeira fase de suas pinturas em 1870, como uma espécie de projeção de seus sentimentos. Segundo o filósofo, seus quadros: "São pintados quase sempre em grandes pinceladas e apresentam antes a fisionomia moral dos gestos que o seu aspecto visível" (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 128). Com problemas de relacionamento social, recluso e sem muitos amigos, nesse período o pintor representava uma atmosfera onírica, por vezes violenta e assustadora, sempre usando cores escuras e sombrias. Nesse momento, Cézanne ainda não tinha desenvolvido uma expressão poética da visibilidade, que caracterizará suas obras posteriores. Mais tarde, ele passará a vivenciar o impressionismo e a sua paleta se tornará mais clara.

<sup>3</sup> Segundo Barros: "Apesar de que não podemos enquadrá-lo em uma única fase, pois pela sua complexidade e genialidade de suas pinturas, pode-se dizer que é relativamente difícil dividir a obra de Cézanne em fases bem definidas. A partir de 1870, inicia-se um diálogo mais intenso com o Impressionismo, e é precisamente neste momento que aumentam as dificuldades de continuar a dividir a obra de Cézanne em fases definidas". (BARROS, 2017, p.79). Nesse sentido, adotamos a divisão de períodos na obra de Cézanne apenas como recurso didático para entender como surge na trajetória do pintor um estilo inovador e único, capaz de influenciar de modo incisivo outros pintores e pensadores.

romantismo. Em contrapartida, ele se utilizou muito da tonalidade escura, de cores negras e sombrias, e com isso essa fase foi chamada de “período obscuro” ou “misterioso”. Vale também lembrar que a imagem aqui nesse período era representada pelos pintores da época de forma estática, deixando para o espectador uma tarefa meramente fixa e contemplativa em um único ponto do quadro. Esse paradigma foi quebrado por Cézanne, pois ele pretendia pintar o quadro de maneira que nossos olhos pudessem passear pelos elementos contidos em sua pintura.

Nesse início de sua carreira, até 1870, o pintor foi influenciado tanto pelo romantismo como pelo realismo. Nessa época, seguiu alguns padrões típicos da arte romântica, dedicando-se a temas dramáticos que ainda não representavam toda sua potencialidade artística. As obras aqui, eram carregadas de temas imaginários, sonhos e fantasias com o uso de tonalidades escuras. Uma das quase cem obras situadas nesse início foi “O rapto”, pintado em 1867.

**Imagem 1-** O rapto. Óleo sobre tela, 88 x 170 cm



Acervo: The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge. Disponível em:  
<<https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/the-abduction-1867>>

Na obra acima, nomeada de “O rapto”, o pintor traz um estilo muito próximo das obras romancistas de Delacroix, como “O rapto da Rebecca”. Ainda que o romantismo tenha sido diferente em vários países, a maioria deles manifestaram nas pinturas um clima de angústia e tristeza, causadas por questões de ordem sociais e políticas.

No rapto, assim como em outras obras do mesmo período, o pintor faz uso de cores mórbidas, misteriosas e sombrias, utilizando-se dos tons escuros, sem muito



anseio pela luz. Podemos perceber isso ao olhar para a imagem acima, um aspecto de obscuridade "fúnebre" domina a cena uma vez que sua paleta carregava uma textura pesada, de maneira que pudéssemos sentir as emoções ali envolvidas, o peso de seus desgostos e insatisfações. A obra apresentada, exhibe um acontecimento infeliz, possivelmente um estupro, no qual uma moça de tom pálido é levada por um homem de cor alaranjada, sem muita perspectiva e sem forças, sem muito semblante, opaca e quase sem vida. Ao fundo, uma espécie de escuridão domina a cena, com o verde e o azul se misturando aos tons escuros, uma das características marcante de Cézanne nesse período.

Na *Fenomenologia da Percepção*, o filósofo diz que Cézanne em suas primeiras pinturas, buscou sempre a expressão, a colocava num pedestal, por assim dizer, e dessa forma ele sempre se sentia perdido, pois ela acabava escapando de seus pensamentos. Só mais para a frente é que ele vai entender e aprender que ela é a própria *linguagem da coisa* em si mesma e surge da sua própria apresentação.

O filósofo Merleau-Ponty chama aos quadros pintados por Cézanne nesta fase de "sonhos pintados" (MERLEAU-PONTY, 1975, p.304), e tem motivos bem justificados para utilizar tal expressão. De fato, o que habitualmente motiva e move os pincéis de Cézanne nesta época é a possibilidade de imprimir na tela os seus sentimentos, de criar expressivamente em torno de referências literárias bem definidas, de narrar situações através da pintura. (BARROS, 2017, p.79).

Nessa época, Cézanne tinha o propósito de atravessar seus sonhos e imaginação para esboçar as sensações ali presentes, num clima de violência e dor. Mas, posteriormente, o artista começou a ser bastante influenciado pelo movimento impressionista, ainda sem se afastar radicalmente da arte romântica. Já no final do século XIX, a partir da década de 60, a arte passa por uma renovação.

Os estudos tradicionais realizados desde o Renascimento e repassado pelas escolas de pintura, que tornaram Paris a grande capital cultural de toda a Europa, é questionado por um pequeno grupo de pintores ousados que resolvem sair de seus ateliês e pintar as imagens ao ar livre, retratando a luz natural. Esse movimento impulsiona o surgimento do Impressionismo, que se torna um marco da inicialização da Arte Moderna, provocando uma quebra com o academicismo.

Conseguimos captar o olhar de Cézanne através do seu afastamento dos pilares estabelecidos pelo Renascimento, uma vez que, autores como Rafael, Michelangelo, Leonardo da Vinci, por exemplo, criaram estratégias para representar

noções de profundidade e perspectiva, tais como a expressão linear e o escorço, construtos pelos quais Cézanne não se interessava.

Os pintores impressionistas se recusavam a utilizar técnicas como, por exemplo, *trompe-l'oeil*, muito utilizada pelos renascentistas e barrocos. De acordo com ALVES (2016), *trompe-l'oeil* é uma técnica que faz o uso de artimanhas com relação a perspectiva, que trabalha com efeitos ilusórios e nos faz acreditar que há formas com mais de duas dimensões. A expressão pode ser traduzida como “engana o olho”, que tem por objetivo confundir a sensação de quem observa esses objetos e essas formas. Os artistas clássicos utilizavam dessa estratégia para confundir os olhos do observador, garantindo mais veracidade às formas retratadas. A ilusão criada por essa técnica é tão perfeita que é difícil diferenciar se a representação era uma pintura ou algo tão real que pudesse ser tocado na pintura. Artifícios como esses eram criados no intento de tornar a pintura mais próxima do real, na verdade derivavam de uma aspiração idealista e ilusória, contra as quais os movimentos da modernidade irão se insurgir.

A necessidade da arte acadêmica da mimesis do real foi o que sustentou a formação das escolas de arte e dominou grande parte da pintura ocidental até a modernidade. A ruptura provocada por movimentos como o dos impressionistas irá influenciar a pintura de Cézanne, que não almeja criar em seus quadros apenas reproduções da realidade. Merleau-Ponty comungava de tal aceção, pois para o filósofo a pintura não é uma mera ilusão do real.

A arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, capta em sua natureza e põe diante de nós, a título de objeto reconhecível, o que aparecia confusamente, o pintor, como diz Gasquet, “objetiva”, “projeta”, fixa. Assim como a palavra não se assemelha aquilo que designa, a pintura não é um *trompe-l'oeil*, uma ilusão de realidade (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.137)

A arte para Merleau-Ponty, ou melhor, a pintura, não seria sinônimo de cópia ou ilusão do real, e tão pouco lhe preocupava o caráter estético das coisas. “A aproximação das coisas não se destina à pretensa cópia perfeita da natureza, mas à possibilidade de se experimentar sensivelmente o que é exterior.” (FONTENELLE, 2015. p. 114). O que interessava ao filósofo na arte era, portanto, a sua capacidade de expressão, esse poder de apreender a primordialidade da natureza e fazer ela se mostrar aos nossos olhos por meio da obra.

A liberdade no domínio do uso da forma, a inerente potencialidade de criação, essas são algumas características, para além dos cânones, que possibilitam ao artista o encontro com a originalidade da natureza. É importante ressaltar, que Merleau-Ponty não aborda essa revelação como uma essencialidade das coisas, mas sim, o artista consegue ver a natureza sem intermediários, despojado dos vícios do hábito e dos conceitos.

Cézanne, com esse rompimento proporcionado pelo impressionismo, muda por completo a atmosfera de suas obras. Segundo Júnior (1997), a busca de Cézanne em se encontrar na pintura e na criação das suas obras acabou ocorrendo juntamente com o enfrentamento dos impressionistas em tentar ocupar um lugar na arte daquela época, de desconstruir a tradição que se tinha de pintura tais como neoclassicismo, naturalismo e o romantismo, por exemplo. Mas, assim como o impressionismo contribuiu para a forma de pintar de Cézanne, este também trouxe uma nova perspectiva ao impressionismo.

Cézanne não pretendia criar uma ilusão na pintura, mas sim uma nova natureza, nos proporcionando um olhar singular para as coisas, não como uma representação ou idealização, mas como uma apresentação das coisas tais como elas são. É preciso considerar que os nossos olhos não são capazes de captar completamente as coisas, em todos os seus ângulos e de modo perfeito, o que não o torna ineficiente ou falho, dado que ele pode revelar uma experiência mais originária e pura, não submissa aos ditames da razão ou a qualquer padrão óptico que lhe seja imputado externamente. E é aqui que Cézanne se mostra à frente de seu tempo, esse olhar de vanguarda se constrói dentro de suas pinturas, no decorrer delas e com elas. Por mais que ele sofresse influências desse contexto que a arte reivindicava, não se limitou a romper com padrões acadêmicos ou exigências da época, mas criou uma nova possibilidade para o visível, mais espontâneo e verdadeiro. O seu modo de ser e essa busca por uma renovação do olhar, foi segundo Merleau-Ponty (2004a, p.120), para o pintor “uma única emoção é possível, o de sentimento de estranheza, um único lirismo e o da existência incessantemente recomeçada”.

A partir da década de 1870, Cézanne será influenciado pela ruptura causada pelo impressionismo na pintura, mas a partir de uma apropriação muito original das premissas do movimento como poderemos observar no tópico a seguir.

## 1.2 Um pintor à frente de um tempo

O termo impressionismo teve notoriedade e ganhou essa derivação a partir de um crítico de artes chamado Louis Leroy, que no ano de 1874, em uma exposição na França, que teve diversos artistas como Claude Monet, fez uma crítica muito sarcástica a pintura do artista, *Impressão, ao nascer do sol*, em um dos seus artigos. Essa crítica contribuiu para a nomeação do movimento. Monet buscou pintar o sol enquanto nascia, ou seja, o movimento da natureza, expondo toda relação de luminosidade dispersa e quente que lhe é própria. O pintor destaca a luz forte que incide sobre os olhos, demonstrando um horizonte na água e o sol que “tocava” nela. Na obra ele se utiliza da luz e das cores para criar a ambiência do alvorecer, transmutando as tonalidades entre elas.

Os pintores deste movimento faziam suas obras ao ar livre e tentavam encaminhá-las para exposições nos salões na França. Porém, na maioria das vezes eram renegados pelos observadores, pelos críticos e por outros artistas. No entanto, acabaram se utilizando dessa rejeição para fazer seus próprios salões. Cézanne, foi a um desses salões para colocar algumas de suas obras para exposição. Ele se identificava com aquela rebeldia, porém, ele ainda não se identificava por completo com o impressionismo, havia algo ali que não lhe era suficiente. O olhar e o modo de ser de Cézanne não o deixavam pertencer a um único movimento da pintura, ele transita com seu estilo único entre vários contextos da arte. Até então ele não havia se encontrado ali, estava em transição para se encontrar na pintura, e não poderíamos designá-lo como um mero discípulo deles. Ele já se encontrava, nessa época, à frente de seu tempo.

Esse período traz como marco a questão da luz, tanto que tem influência bastante forte na fotografia, pois as imagens fotográficas possuem como base também a luz, como ela forma cores e compõe uma imagem. Nesse período, os impressionistas não pretendiam fazer uma representação exata da realidade, mas sim como eles percebiam as cenas. Esses artistas tentavam captar a incidência da luz natural em diferentes situações, sem atentar aos padrões técnicos que eram exigidos nas escolas da Europa. Assim, a pintura amplia a visão, para além da imitação, da mesma forma que o olhar de Cézanne amplia a forma de pintar.

Os artistas impressionistas, por sua vez, lançaram mão do uso das cores complementares e evitavam o preto. Preferiam usar a mistura das cores

complementares para o “escurecimento”, que formava tons de cinzas ou marrons e, com isso, privilegiavam a opacidade, que esteticamente estava mais de acordo com a proposta do impressionismo. Afinal, temos de lembrar que este estava voltado para o estudo da luz natural. (SCOVENNA, 2020, p.8.)

Havia aqui, em um primeiro momento, um propósito de valorização das sensações visuais e também de se afastar de conteúdo poético, principalmente do romantismo. Pois, a ênfase era dada principalmente nas vivências visuais<sup>4</sup>, representavam a mudança da luz incidindo nos corpos e na própria natureza. O impressionismo está preocupado com o visível, isso é o que influenciará Cézanne. É a relação da luz que interessa a esses pintores. Esse visível, no olhar de Cézanne, era experiência pura, a relação primeira com o mundo.

De acordo com Than (2017, p.24 ), alguns pintores optaram pelas paisagens e pela natureza morta, as quais poderíamos perceber a predominância da luz nessas obras. Muitos deles se afastaram daqueles hábitos clássicos de pintarem em ateliês, em um ambiente fechado e com modelos e objetos parados, e só depois lançar a luz e colocar onde os desejassem e, por último, inseriam a cor. Para os impressionistas, as cores deveriam chegar primeiro aos olhos, sendo por elas que teriam que iniciar suas obras. Vemos aqui, que mesmo passando por um contexto histórico específico da renovação da pintura, a questão do olhar, do visível permanece, e sobre ele iremos nos aprofundar mais adiante, pois é o elemento que une Cézanne a Merleau-Ponty.

Merleau-Ponty, em *A dúvida de Cézanne* (2004a), diz que os impressionistas queriam expor em suas pinturas a forma como os objetos afetam nossa visão e nossas sensações. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 128). Ou seja, não delimitavam as linhas e contornos de suas obras, pelo menos não com tanta nitidez, fazendo como se tudo estivesse entrelaçado e os contornos fossem barreiras e, de certa forma, a luz não pudesse atingir as cores e nem o objeto pintado, por isso evitam o uso destes.

Os artistas desse movimento utilizavam-se de todos os instrumentos que pudessem transportar a luz para a tela. Buscavam encontrar o equilíbrio do jogo entre claridade e sombras naturais que dominavam a paisagem, criando uma atmosfera normalmente vibrante. Cézanne, desejava com sua pintura dar forma tátil

---

<sup>4</sup> Vivências visuais seria o que chegasse primeiro em nossas visões e mostrassem o mundo pela visibilidade. O que o olho pudesse perceber e alcançar de modo mais imediato.

aos objetos, que eles pudessem corresponder a sua existência real. De certa forma, ele queria devolver ao impressionismo aquilo que eles o haviam tirado, a estrutura dos objetos, a matéria de forma mais sólida, a textura e maciez em contraste com a dureza dos objetos, com a profundidade pela geometria, um toque aveludado, uma mistura de sensações do mundo que fossem evocadas pelas cores de sua paleta.

Nesse cenário, iremos notar em algumas das obras de Cézanne uma transição de uso das cores e da valorização de uma luminosidade, como na obra “A casa e a árvore” de 1874. Posteriormente o pintor irá se desprender da influência do movimento, pois ele não limitava o visível aos efeitos de variação de luz, como já afirmamos anteriormente. Não se satisfazia apenas alcançando esse interesse. Cézanne buscava uma nova forma de olhar que fosse ao mesmo tempo corpóreo, inteligível e de conhecimento do que é pintado.

**Imagem 2-** A casa da árvore. Óleo sobre tela, 66 x 55.5 cm



Acervo: Coleção privada.

Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/the-house-and-the-tree>>

Na pintura acima podemos notar o fundo mais claro, tons mais suaves. Mesmo que, por exemplo, algo passe ou faça parte de alguma penumbra, ele não intensifica o escuro, pelo contrário, ele deixa o alaranjado mais aberto, demonstrando a luz do sol, dando um ar mais natural ao ambiente. Com o propósito também, de alguma forma, interligar com a ideia de que estava pintando do lado de fora, com uma visão mais ampla do mundo empírico, que anteriormente estava diminuída pelos tons sombrios de suas primeiras pinturas. Cézanne carrega uma

concepção de movimento dessa natureza, de modo espontâneo, assim como extraímos da fenomenologia o trabalho com uma percepção imediata das coisas, não mediada pelos construtos lógicos da razão, na qual a espontaneidade é fruto disso.

O pensamento ocidental conduziu nosso olhar a primeiro pensar para depois ver as coisas, a fenomenologia na verdade restaura uma relação original com as coisas. Nas palavras de Merleau-Ponty (2004a, p. 131):

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.

Percebemos isso na imagem, pois ainda que ele use uma paleta mais clara, típica da usada pelos impressionistas, Cézanne já traz vestígios de um afastamento do movimento e dos padrões daquela época. Não buscava pintar de forma tão perfeita e linear os elementos representados, ou seja, demonstrava deformações que são típicas da nossa própria percepção. Essas distorções dão dinamicidade à cena na medida que conduzem nosso olhar a passar pelos galhos da árvore e também acompanhar as pinceladas que garantem os diferentes tons à casa. Segundo Merleau-Ponty (2004a, p. 128-129):

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 ocres, 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 e um preto. O uso das cores quentes e do preto mostra que Cézanne quer representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 129)

Cézanne não estava preocupado em captar o aspecto efêmero que a variação da luz provocava em um momento, como faziam os impressionistas. Ele não abandonou ou rompeu com essa corrente, mas a aprimorou, por se sentir limitado e insatisfeito, ele buscou uma relação mais próxima da natureza. Ele rompe com a estética da época, que por mais que ele fizesse uso da cor amarela acastanhada e mais cores em sua paleta do que as sete do prisma, já encontramos traços de uma geometria e deformações com cores quentes e o uso do preto para representar os objetos.

Os impressionistas se voltam para a natureza, mas Cézanne tem dela uma visão muito singular, segundo Müller, seu olho é mais incisivo, 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”. (MÜLLER, 2001, p. 230). Conforme isso, uma das diferenças presentes, é que ele buscou diversificar no uso das cores, aumentando até sua paleta de cores. Diferente dos impressionistas, ainda que ambos olhassem para a natureza e pintassem o que atingisse aos nossos olhos, Cézanne fazia um tipo de direcionamento diferente, olhar esse que captava as cores em sua continuidade como uma espécie de “escalas” misturadas entre si em uma transição que precisasse estar ali, que fosse necessária para demonstrar a materialidade dos objetos. Cézanne almejava mostrar as cores se entrelaçando diretamente no olhar, como nascendo à nossa frente.

Nas palavras de Bitencourt (2008, p.76) “Em última instância, tanto Merleau-Ponty na sua filosofia quanto Cézanne na sua pintura buscam a natureza primordial, o solo comum de toda a significação”. Dentro dessa perspectiva, Cézanne já chamava atenção de Merleau-Ponty, pela sua inquietação, pelo seu anseio, pelo "desespero" em pintar o que via, sem se preocupar tanto com a luminosidade das cores, mas mais com o volume dos objetos, a massa que os compõem. Foi no período de transição pelo impressionismo, que o olhar do filósofo ficou mais atento a Cézanne, quando ele começa a buscar outras mudanças.

Merleau-Ponty criou uma filosofia baseada no nosso modo de ser e existir no mundo, sem desprezar as percepções que para o filósofo se dão ao mesmo tempo que o pensamento. Ele viu em Cézanne esse mesmo apelo fenomenológico, que reintegra a reflexão à percepção, que concebe a ordem natural das coisas sem necessidade de estabelecer uma hierarquia entre elas. Ainda que Cézanne pinte a modificação humana encravada na paisagem, ela como que se incorpora à natureza, se torna parte dela. Por isso que a casa não contrasta com a árvore que lhe está à frente na imagem acima, pois elas comungam e jogam entre si, e fazem parte do mesmo lampejo inaugural. Há entre elas não apenas um equilíbrio no uso das cores que se complementam, mas na atmosfera que lhes dá cadência e harmonia, e as deformações fazem, portanto, parte dessa impressão que garante a casa e a árvore o mesmo pertencimento.

Nas palavras de Merleau- Ponty (2004a, p.132):



Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”, mas colocar a inteligência, as idéias, 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”.

Justamente essa inquietação, esse anseio em pintar, junto ao fato dessa tentativa de pintar a natureza no seu estado primitivo, é que o filósofo percebe ali sua filosofia, no resgate do estado original, feito por Cézanne e defendido por ele na sua fenomenologia, a recuperação de um mundo primordial, anterior a todo e qualquer elaboração de pensamento reflexivo.

Esse movimento pictórico, do qual Cézanne fez parte, foi de grande importância para ele, despertou nele um anseio além do que os impressionistas propiciavam, pois não bastava para ele reproduzir a fisicalidade da luz, mas redirecionar seu olhar para o nascimento das coisas. Embora a luz também fosse importante para ele, esse não era o seu foco.

Essa influência fez com que Cézanne descobrisse a relevância da visão na constituição da pintura, não era mais a luz sobre os objetos, mas a inter-relação e inter-penetração da realidade acontecendo na tela, naquele ato e naquele momento que estivesse pintando, partindo dos atributos mais primários e simples daquilo que ele estivesse trabalhando. Aperfeiçoando suas técnicas e seus traços mais próximos do originário, até seu elemento mais básico. De acordo com a filosofia de Merleau-Ponty (1999), podemos atribuir que ele estaria renunciando “a sensação pela impressão pura”<sup>5</sup>.

Vários artistas da modernidade fizeram parte de um movimento de pintura também chamado de pós-impressionista, como Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh e o próprio Cézanne. Esses pintores, buscavam ousar em suas pinturas, em suas abordagens e em suas perspectivas. A França passava por várias transformações, logo, o contexto histórico contribuiu para que esses artistas também fizessem transformações na pintura. Como por exemplo, Gustave Eiffel, com sua projeção arquitetônica, criando entre janeiro de 1887 e março de 1889, a torre dos 300 metros que, mais tarde, viria a ser batizada com o seu nome. Ele ganhou uma premiação por esse projeto. Essa estrutura chamou a atenção de muitos artistas como: Paul Gauguin e Georges Seurat, dentre vários outros. Era a modernidade que

---

<sup>5</sup>Segundo Merleau-Ponty (1999), essa sensação acaba sendo delimitada, logo, essa renúncia se atribui a uma direção da própria vivência e experiência revelada em si.

configurava um novo mundo e abria um caminho ainda por ser feito para os artistas de sua época.

Muitos desses pintores transitaram pelo impressionismo, mas buscaram de alguma forma se reinventar ou mudar por completo suas abordagens. Cézanne foi um dos insatisfeitos com os padrões estabelecidos para a arte. "A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica" (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 129). De acordo com o filósofo, a arte subversiva da modernidade se volta para a primeira percepção, que não é pensada, mas vivenciada naquele momento, anterior a quaisquer formas geométricas e mesmo sua representação fotográfica. Não queria para sua pintura uma reprodução mimética do real, isso a fotografia já poderia lhe dar. Cézanne, ao pintar, busca abstrair essa anterioridade das coisas e do mundo. Queria alcançar o primeiro movimento das coisas, a natureza e os objetos em via de acontecer diante dos seus olhos, como que florescendo a partir do jogo de cores e formas. Com isso, percebemos a complexidade das obras de Cézanne.

Muito antes de ser considerado um pós-impressionista, Cézanne de alguma forma já o era, pois visava o que os outros artistas não se atentaram. Cézanne foi um pintor visionário e ele não estava preocupado em detectar a luz nos objetos, mas como se dava volumosidade desses objetos e como ocorria isso e como a cor (através da sua abordagem) seria capaz de dar vida para aquela pintura de forma mais sintética possível. Isso foi uma consequência de suas dúvidas e questões com relação a sua pintura. Fatos estes também demonstravam que ele estava muito à frente de seu tempo, inclusive as características das formas geométricas e síntese de abstração das imagens já adiantava a arte moderna, como o cubismo, por exemplo, que será lembrado por Picasso mais adiante como "o pai de todos nós".

A trajetória de Cézanne sempre chamou a atenção de Merleau-Ponty, pelo fato de que Cézanne tinha muitas preocupações com relação à pintura, da maneira como ele se relacionava e existia com ela e para ela. Desde que começou a entender que ele não podia viver sem a arte, Cézanne sentia que lhe faltava sempre alguma coisa. Como se ele ainda estivesse na superfície e sentisse que por baixo dela existia algo muito maior e profundo, como nas próprias palavras de Merleau-Ponty: "penso que Cézanne buscou a profundidade durante toda a sua vida" (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 35). Com isso, ele buscou algo para além dessa dimensão, ainda mais profundidade, e tentou nos propiciar isso em suas telas,

durante toda sua trajetória. Logo, Merleau-Ponty tanto se interessou pela arte de Cézanne, por romper com os padrões da perspectiva, da pintura de sua época e da estética que lhe precedeu, como também foi atraído pela sinceridade de sua pincelada, pela devoção à visibilidade das coisas.

Essa forma visionária de ser de Cézanne, desde suas primeiras pinturas, em si já nos leva a uma sensação de amplitude do visível. E junto a sua dúvida e ao seu redirecionamento do olhar, também nos leva questionarmos sobre o que nosso olhar pode estar captando ou não, e de como isso influencia em nossa forma de nos relacionarmos com o mundo e de pensar sobre ele. Com essa busca insaciável, Cézanne, instaurou um novo uso da perspectiva, inovou técnicas desde essa mudança, utilizou da variação entre luz e sombra, gerando composições diferentes das que já existiam. Mudando junto a esses elementos o seu olhar para com o mundo e com ele mesmo.

Até o início do século XVI, a natureza morta não era valorizada como obra de arte, apenas como exercício de composição, meramente reprodutivo e para fins de estudo. Por conseguinte, passou a ser vinculada a imagens relacionadas à religião como forma de simbolizá-las. Devido a essa relação com a religiosidade, como por exemplo, frutas que ganharam um significado específico, como representação de beleza, traição, ódio, amor e etc, a natureza morta ganhou um pouco mais de atenção, no entanto, nenhum grande artista considerava realmente fazê-las como primeira opção. No entanto, Cézanne se dedicou bastante a pintar naturezas-mortas, o que já demonstra sua fidelidade à tarefa de pintar e não ao reconhecimento de suas obras. Cézanne ressignificou o sentido desse tipo de pintura, pois para ele, ela não era apenas um exercício inicial de pintura, mas fonte de um novo olhar sobre as coisas.

Vejamos a seguir um dos quadros de Cézanne que demonstra a natureza morta, um dos temas trabalhados por ele em toda sua vida, ainda que possuísse pouco prestígio como tema a ser pintado.

**Imagem 3-** Cesta de Maças. Óleo sobre tela. 62 x 79 cm.



Acervo: Art Institute of Chicago, Chicago, IL, US.

Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/still-life-with-bottle-and-apple-basket-1894>>

Este quadro, denominado “Cesta de Maças”, foi feito em 1895. Ele faz parte de um conjunto de obras também de naturezas-mortas, no qual ele era mestre em compor. Essa é uma das tantas reconhecidas nesse acervo de naturezas mortas, entre aproximadamente 180 pinturas pintadas por ele, nos últimos períodos de sua vida. Todos eles possuem elementos em comum, como na imagem exposta, a forma das frutas em um objeto mais esférico, mesmo que seja em um espaço pequeno para comportar essas frutas, ele consegue justapor todos os elementos no espaço. Além disso, podemos ver as cores vivas das maçãs destacadas sobre o pano branco da toalha, o que demonstra um dinamismo nessa relação construtiva. A concepção pictórica dele enfatiza as cores e os volumes e não os contornos, ou seja, a cada elemento de natureza-morta vemos um investimento na materialidade total das frutas e objetos representados, mesmo com o caráter inumano já pressuposto nesse tipo de composição. Cézanne abandona os artifícios ópticos utilizados desde o Renascimento para nos dar a falsa impressão de tridimensionalidade. Antes seus contornos nas frutas nos deixam entrever, imaginar a sua profundidade e o volume e a matéria de que são feitas.

A sobreposição delas atenta para isso; uma visão que incomoda porque abandona os paradigmas da “boa pintura”. É possível perceber isso na toalha sobre a mesa, na ondulação simétrica do planejamento sem o curvilíneo harmônico que lhe fora característico, na garrafa torta como que prestes a cair, na luminosidade insinuada pelos diferentes tons claros nas frutas. Tudo enseja não uma cena construída milimetricamente para ser pintada, mas a vibração disforme e caótica da própria vida. Não há uma visão idealizada dos objetos, mas peso e simetria que de certa forma constroem o olhar. Recorrendo novamente à mesma citação já utilizada anteriormente: “A arte não é nem uma limitação, nem uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão.” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 137.). E é justamente essa expressividade que Cézanne evoca na sua pintura.

Essa é uma das obras de Cézanne que antecipa de certa forma o cubismo. Ainda que possamos notar o uso da perspectiva com o uso de deformações, há, por assim dizer, uma harmonia com todos os elementos expostos. Ao mesmo tempo, parece que está sendo vista de frente e de cima, em outro momento só de cima ou de frente. Embora a mesa esteja inclinada para um lado, a garrafa parece estar desajustada nesse “plano”.

A imagem tem um grande destaque pelas maçãs em cima da mesa e sobre o pano, longe das outras, como se estivessem deitadas ali. A forma como ele compõe o uso das cores é bastante ousada, as cores laranja e vermelho fazendo parte das duas frutas e misturadas entre si, é ressaltada pelas formas geométricas. Suas obras, na maioria das vezes, possuem jarras, garrafas, pratos, frutas sobre os pratos colocados desordenadamente, algum ítem sempre aparece fora ou em cima da mesa em uma espécie de inclinação desajustada. Cézanne não tinha o propósito de pintar os objetos em sua realidade, de forma mais natural possível, ele buscava fazer um tipo de geometrização, como se fosse desvelar a “geometricidade” por trás desses objetos, ou seja, a sua formação primeira a partir de um contraste de cores, assim, também dado a própria cor a materialidade.

Não é o desenho que cria a cor, que delimita os espaços ocupados pelas frutas ou pela toalha na imagem anterior, é a própria cor que antecede o desenho. São os jogos de cores que garantem a materialidade dos objetos. Isso acontece na pintura não porque falte a Cézanne qualquer habilidade técnica no uso do desenho e das formas, mas porque ele vê que a realidade não possui contornos definidos, são

as modulações de cores brincando com o espaço que circunda os objetos que especificam sua forma. Segundo Merleau-Ponty (2004a, p. 133):

(...) o contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertencem ao mundo visível, mas à geometria. Se marcamos com um traço o contorno de uma maçã, fazemos dela uma coisa, quando ele é o limite ideal em cuja a direção os lados da maçã fogem em profundidade.

Dessa forma, Cézanne começa por mudar a noção clássica de pintura, partindo de objetos, nesse caso, de natureza morta típica dos ateliês e escolas de pintura, mas dando a elas outro sentido.

Cézanne já parece almejar superar a abordagem impressionista que lhe havia apresentado um novo tipo de arte, e isso começa a ficar cada vez mais claro a partir de 1875, de modo que vemos gradualmente se consolidar um estilo mais singular que é habitualmente classificado como Pós-Impressionista. A partir de 1890, e até a sua morte em 1906, Cézanne desenvolve uma pesquisa pictórica ainda mais radical em direção à abstração e ao uso da cor em termos cada vez mais modernos. (BARROS, 2011. p.13)

Com sua mudança de perspectiva, ele busca transcender o objeto através da pintura, além da representação da luz. Paul Cézanne, foi e é importante para diversas áreas, principalmente na arte, pela inovação na representação das formas e pela geometrização do espaço pictórico, bem como pelo abandono do uso do contorno. (CARVALHAIS, 1997). Aspectos estes que o vemos transitar e inovar.

Segundo Merleau- Ponty:

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 é olhado globalmente” contribuindo apenas como acontece na visão natural, “para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos. (2004a, p. 129)

Cézanne queria pintar tudo em sua originalidade, não de forma idealista como muitos artistas faziam, mas com sua forma de ver o mundo, de torná-lo concreto e objetivo. Sua sede de captar a origem dos objetos, a aurora do mundo à sua volta determinou sua vida. Ele pintava várias e várias vezes o mesmo motivo, a fim de, através das pinturas nos proporcionar as coisas em seu nascimento, que isso pudesse atingir aos nossos olhos, que eles pudessem captar todo esse movimento auroral. Assim, não esboçava preocupações com as deformações que imprimia em seus objetos pois estas faziam parte da relação corpórea do nosso olhar com o mundo e nosso olho deforma e inscreve a percepção das coisas, não porque ela seja falha, mas porque, de certo modo, recria a cada passo nossa conexão com os objetos.

No “afastamento” para com os impressionistas, Cézanne ainda deixou o uso dos contornos dos objetos e muitas das cores utilizadas por eles. Quando ele se voltou mais para a natureza, para as paisagens, ele também renova o uso das cores, embora também ainda tenha ficado vestígios do Impressionismo. Bem antes da sua maturidade, já havia sido bastante radical com uso da perspectiva, por isso.

Anterior a essa espécie de última transição de sua pintura, podemos atribuir a fase de síntese de Cézanne. Pois, ele buscou a partir das formas geométricas pintar a natureza, se preocupando também com a perspectiva na organização pictórica.

Embora busquemos fazer uma espécie de linha do tempo, nos parece que Cézanne estava sempre transitando fora do tempo, não especificamente entre as fases da pintura, mas também em aspectos existenciais dela. Como por exemplo, antes do cubismo propriamente dito, Cézanne parece o pressupor em suas pinturas.

A geometrização inerente às imagens dos objetos pintados por Cézanne pode ser configurada como pontapé inicial para uma nova trajetória para da Arte Moderna que se baseava justamente nessa abstração.

Apesar desse movimento, historicamente, ter sido também dividido<sup>6</sup>, não é foco aqui adentrar nessa divisão. Porém, é de extrema relevância apontar a ideia geral da forma geométrica construída por Cézanne, no qual ele mesmo diz que “A natureza deve ser vista como cone, cilindro e esferas”. E foi a partir disso que as imagens conceituais começaram a ser expostas em tela, ou seja, a natureza era estruturada como se fosse uma decomposição geométrica, com acentuado volume, espaço e peso. Chipp se refere a fala de Cézanne durante uma entrevista dada a Émile Bernard, em 15 de abril de 1904:

Permita-me repetir aqui o que eu lhe dizia: abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de forma que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que o Peter Omnipotens Aeterne Deus expõe diante de nossos olhos (1999, p.15-16).

A ideia principal aqui, foi a de fragmentar uma imagem de um mesmo objeto a partir de inúmeros pontos de vista. Como por exemplo na imagem a seguir, na pintura chamada de “As banhistas” (1900-1906).

---

<sup>6</sup> Segundo Argan: “O cubismo passará da fase analítica à fase sintética, que será um prelúdio das investigações em torno da abstração formal, o futurismo se dissolverá com o esgotamento das suas motivações revolucionárias; novas correntes, como o dadaísmo, defenderão a revogação de toda experiência histórica e de todas as premissas estéticas” (ARGAN, 1987, p.56).

**Imagem 3** - As banhistas. Óleo sobre tela, 136 x 191 cm



Acervo: National Gallery, London, UK.

Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/paul-cezanne/large-bathers-1906>>

Cézanne tinha uma insaciável busca para simplificar a natureza e suas formas originárias em seu ritmo de geometrização, por exemplo: pelo cilindro, pelo cone e pela esfera. No caso nesta dessa obra acima citada, “As banhistas” de 1900-1906), as cabeças das modelos em formato esférico, os corpos em cilindro por exemplo, o céu numa espécie de fragmentação, em vários formatos.

Para Barros (2011), essa obra faz parte de uma série de pinturas, que se concentram nos últimos anos de vida de Cézanne, que começou a partir de 1888 e foi até seu último ano de vida. É evidente que a utilização das cores ainda tem uma grande importância em suas últimas pinturas, mas aqui ele beira à abstração no uso das formas.

Esse período, podemos chamar de lírico, nele Cézanne se utiliza das cores a fim de criar formas para ela, ou melhor, dar a elas a independência de criarem suas formas. Nesta obra em específico, podemos notar a prevalência do tom azul transitando em todo o quadro, como se o unissem de um canto a outro, mas que também estivesse fragmentado pela cor alaranjada nessa transição. É bem nítido a espessura desta obra, mas não pelo contorno. A pincelada demonstra um movimento de relevos sofisticados e muitos expressivos. Sendo esta umas das formas que Cézanne encontrou para exprimir, ou melhor, expressar o mundo em formatos geométricos a partir das cores. Nas palavras de Merleau-Ponty:



Sua pintura não nega a ciência e não nega a tradição. Em Paris, Cézanne ia diariamente ao Louvre. Pensava que se aprende a pintar, que o estudo geométrico dos planos e das formas é necessário. Informava-se sobre a estrutura geológica das paisagens. Essas relações abstratas deveriam operar no ato do pintor, mas reguladas com o mundo visível. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.136)

Segundo o filósofo, embora ele estivesse à frente de seu tempo, estudava a partir da tradição pictórica, aprendia mais sobre pintura vendo-as em museus e salões. Ainda que autodidata, era um observador atento e incansável do que já fora produzido antes dele. Seus estudos e o pioneirismo na reprodução dos elementos geométricos aos quais atribui uma grande relevância, por muito tempo não foi reconhecida, por não estar nos padrões estéticos daquele período. Buscava captar o aspecto primordial da natureza, as deformações, por assim dizer, seriam geradas e organizadas no próprio ato de ver.

Ao observarmos todas essas pinturas aqui expostas, as cores, as pinceladas, os contornos, as formas geométricas distorcidas ou não, podemos afirmar que as pinturas de Cézanne não se tratam apenas de imagens copiadas, mas sim de uma demonstração da fenomenologia que acontece na percepção, no olhar, no corpo, na visão, nos gestos, na linguagem e em tudo o que nos é dado pela experiência sinestésica, ou seja, por uma associação que entrecruza diferentes percepções corpóreas ao mesmo tempo. Nas palavras de Merleau-Ponty:

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico 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 (MERLEAU-PONTY, 1994, p.308)

Para além de uma cronologia, o que podemos saber é que para Cézanne a questão da visão perpassa toda a trajetória de sua pintura. Assim, essa abordagem de suas fases que destacamos nos tópicos precedentes nos auxiliaram na tarefa de compreender como essa questão se desenvolve para o pintor.

O que Cézanne fez ao longo de sua vida foi abrir questionamentos para a visão, ou como podemos chamar o enigma da visão<sup>7</sup> tão comentado por estudiosos, um deles, o filósofo fenomenólogo Merleau-Ponty, que também se interessa por esse enigma<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Para Merleau-Ponty (2004a), esse enigma consiste no sentido de que meu corpo, ele é tanto vidente quanto visível. E a minha visão é recíproca ao outro vidente. Ou seja, quem percebe também é percebido. Com relação a pintura, ela não pode ser consagrada se não por meio da visibilidade. Aprofundaremos melhor essa questão em tópicos posteriores.

<sup>8</sup> Segundo Mercury: "Entre Paul Cézanne e Maurice Merleau-Ponty opera-se um encontro cuja orientação essencial se cruza, no coração do visível, do tangível e do sensível em geral. Ambos

A maneira pela qual Cézanne existia e pintava intrigou Merleau-Ponty, e este dedicou alguns de seus textos e ensaios a ele. Nesses textos, o olhar do filósofo e alguns conceitos de sua filosofia, são trabalhados através do pintor em sua peculiaridade de ver, sentir, viver e pintar o mundo. Tal abordagem iremos trabalhar a seguir, já embasados pelas descrições dos principais aspectos que vimos nos quadros aqui selecionados, com o intuito de compreendermos os elementos essenciais desse caminho.

---

permanecem "obcecados" pela interrogação do enigma da visão, do ver em ato, do ver mais longe, do ver de outra maneira o que está posto, silenciosamente." (MERCURY, 2005, p. 15-16).

## CAPÍTULO 2

### MERLEAU-PONTY E UM PERCURSO FENOMENOLÓGICO

#### 2.1 O início de um legado merleau-pontyano

Ao analisarmos o percurso do filósofo Merleau-Ponty podemos dizer que há certo consenso entre os comentadores que seu pensamento pode ser concebido em duas fases. O primeiro se caracterizaria para a fundação de sua fenomenologia e o segundo estaria mais direcionado para uma investigação ontológica da realidade, tal divisão acena para a formulação de perspectivas diferentes nos problemas filosóficos do autor. Dessa forma, há comentadores que divergem e convergem com relação a esses momentos de Merleau-Ponty, seja dizendo que o filósofo apresenta uma ontologia, mas que estaria de forma mais tímida, ou, que ela não existia no início, mas sim em seus últimos escritos. Eles contribuem e nos ajudam a compreender o pensamento merleau-pontyano e trazem um certo tipo de esclarecimento do interesse do filósofo pela arte e pela pintura, através de linhas cronológicas das suas obras .

Barbaras (2004), ao fazer um rastreamento da filosofia merleau-pontyana desde o início dos escritos até sua última obra inacabada, o *Visível e o Invisível* (1964), acredita que já existia uma espécie de condução de seu pensamento para uma ontologia, mas que só se efetiva em sua última obra. O visível estaria voltado para a questão do sensível e o invisível voltado para a questão dos sentidos, ambos de forma primordial. De acordo com Barbaras, a última obra não se concentraria na experiência da visão, ou pelo menos o filósofo não se prende a isso, pois o que Merleau-Ponty nos sinaliza, é para a qualidade dessa experiência. Dessa forma, somente nesse último escrito, pode-se afirmar com mais ênfase, que existe uma ontologia. No entanto, há outras interpretações, diferentes de Barbaras. Para Dillon (1998), por exemplo, ainda que alguns termos e conceitos de Merleau-Ponty estejam de forma diferente em seus primeiros escritos em relação aos seus últimos, existe sim já reflexões ontológicas em seus primeiros passos, principalmente na sua obra mais conhecida que é *Fenomenologia da Percepção* (1945). Para o comentador, ainda que seja enfatizada essa ontologia em o *Visível e o Invisível*, ele

não rompeu com o primeiro posicionamento, pelo contrário, se fundamentou nele para produzir a nova ontologia.

Ferraz (2008), busca fazer uma interpretação e uma mediação das opiniões acerca dessas “divisões” (fenomenológica e ontológica) de Merleau-ponty, embora ele também reconheça e defenda que nas primeiras obras de Merleau-Ponty existe uma “doutrina ontológica autônoma”. Mas, podemos notar que de certa forma, a postura de Merleau-Ponty em sua produção teve alguma relevância para esse debate, pois no decorrer de suas obras ele buscou até fazer suspensão de alguns conceitos próprios, e há até mesmo uma certa mudança na forma de escrever, como podemos notar na leitura do *O olho e o espírito* (1961), que tem um teor mais poético, mas sem abandonar totalmente o fundamento fenomenológico.

Entre se há ou não divisões incisivas no pensamento de Merleau-Ponty, ou mesmo que os enfoques sejam diferentes ao longo do tempo, permanece em sua produção uma indelével unidade. E, para compreendermos melhor a trajetória merleaupontyana, e as discussões acerca das diferentes dimensões de seu pensamento, apresentamos uma cronologia pautada nas principais discussões e abordagens a respeito de seus estudos, não com o propósito de limitar as concepções do filósofo, mas de tentar rastrear o movimento dele, acompanhando a produção de seu próprio pensamento. Assim, independente de concordarmos ou não com a divisão clássica do pensamento merleau-pontyano em duas fases, é certo que a fenomenologia impele e inaugura as suas primeiras obras tal como veremos a seguir.

A fenomenologia é um termo bastante conhecido na filosofia, e que ao longo dos anos e de vários estudos aprofundados veio tendo ainda mais notoriedade, não só na filosofia mas em diversos espaços dentro e fora da academia. Estudos sobre ela, por exemplo, anteriores a Merleau-Ponty, podem ser verificados com as pesquisas e investigações de alguns autores, como por exemplo o matemático Lambert (1728-1777) e o filósofo e psicólogo Brentano (1838-1917), dentre outros. Porém, foi com o filósofo Husserl (1859-1938) que seu conceito se aprofundou e se modificou, tornando-se mais próximo do mundo que nos cerca e no qual estamos inseridos, sendo um dos motivos para Merleau-Ponty estudá-lo e desenvolver sua teoria.

Husserl entendia a fenomenologia como uma forma de conhecimento através da descrição dos fenômenos e as especificidades pela experiência da consciência

intencional<sup>9</sup> ao se relacionar com o mundo, pela pré-reflexão dada pela intencionalidade em direção ao objeto. Husserl concebia os dois como um só (fenômeno e consciência), de certa forma, no qual um só existiria na presença do outro. Essas reflexões de Husserl irão influenciar o surgimento das concepções merleau-pontyanas. No entanto, Merleau-Ponty não é apenas um mero sucessor de Husserl, mas também seu interlocutor, que adiciona à fenomenologia reflexões que extrapolam e radicalizam as interpretações de Husserl.

De acordo com Pires (2012), a fenomenologia de Husserl teve um cunho bastante radical para com o debate a respeito do conhecimento que à época ainda tinha uma disputa muito cerrada entre o idealismo ou intelectualismo e o empirismo. Além disso, ele estava presente em um contexto em que tanto a filosofia quanto a humanidade estavam em crise. Nesse período, o empirismo (que grosso modo, pode-se afirmar que era a corrente em que os sentidos estavam restritos à empiria) e o positivismo (que tentou reduzir o conhecimento àquele certificado pelas ciências), começaram a ganhar uma grande força a fim de tentar se sobrepôr ao racionalismo e ao idealismo. Dentre essas ciências, a psicologia ganhou grande notoriedade, principalmente no âmbito do psicologismo, que tentava dominar os círculos acadêmicos, filosóficos e literários da época. O psicologismo foi duramente contestado tanto por Husserl, como por Merleau-Ponty em sua primeira fase.

Husserl lança como proposta a fenomenologia como método e atitude rigorosa de conhecimento e como visão de mundo, a fim de restaurar a filosofia como a única forma possível de trazer a verdade pura e, para isso, ele instaura a

---

<sup>9</sup> “A filosofia elaborada por Merleau-Ponty em seu “primeiro período”, nos anos 1940, que pode ser ilustrada por duas importantes obras, a saber, a *Estrutura do Comportamento* (1942) e a *Fenomenologia da percepção* (1945), além de alguns ensaios posteriormente publicados em *Signos* (1960), inaugura um “sentido filosófico inédito” (ANDRADE, 2019, p.10). Esse primeiro período traz essa concepção de consciência como influência de Husserl, e mais tarde a mesma autora explica (...) “observa-se ainda, na passagem da Fenomenologia da percepção para os ensaios de maturidade dos anos 1950, um prejuízo intelectualista calcado na “determinação” do “ser” ali presente, que pode ser ilustrado pela ideia, que mostraremos, defendida naquela primeira ocasião, de que a “consciência” seria a portadora das significações do mundo” (ANDRADE, 2019, p.11). Esses primeiros textos (*Estrutura do comportamento* e *Fenomenologia da percepção*), são os quais Merleau-Ponty demonstra mais a influência de Husserl na sua fenomenologia. De um modo geral, são textos nos quais ele critica também o psicologismo, assim como Husserl. E já no prefácio da fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty sinaliza inicialmente para a concepção de Husserl, que é do retorno das mesmas. E se tratando dessa influência a respeito da consciência, para Merleau-Ponty, o que Husserl abordou sobre consciência, quando alemão traz essa noção de intencionalidade própria, muito chamou a atenção de Merleau-Ponty. Mas para o francês, isso ainda não era suficiente, pois ainda se distanciava muito da sensibilidade, que seria voltada mais para a passagem da “fase” ontológica do filósofo.

*intencionalidade da consciência*<sup>10</sup>. Segundo SILVA (2009, p.4), “para Husserl, o caráter essencial da consciência é ser consciência de alguma coisa e, como vimos, é somente neste estado intencional que os sentidos dos objetos são formados.” Ou seja, a própria consciência visa o fenômeno, e o sentido apreendido só irá ter sentido na própria consciência, nessa relação intencional.

Na concepção husserliana, essa intencionalidade da consciência deve ter um papel de conhecimento seguro, pois nela está a verdade das essências. Além de que ela também viabiliza a suspensão do pensamento, a cada momento que ela toma consciência de algo, o olhar também é alterado. Dessa forma, de acordo com Pires (2012), a intencionalidade é um dos conceitos mais fundamentais nas propostas de Husserl e possibilita uma fundamentação radical do conhecimento. Nas palavras do filósofo:

Toda intuição que apresenta originariamente alguma coisa é, por direito, fonte de conhecimento. Tudo o que se apresenta a nós originariamente na intuição se nos oferece em carne e osso, deve ser assumido como se apresenta, mas também apenas nos limites em que se que se apresenta. (HUSSERL, 1992, p. 32).

Para Husserl, esta intencionalidade é um primeiro ato para percepção do mundo, digamos assim, e por ser um primeiro ato, ela manifesta a primordialidade de algo ou alguma coisa, sendo sim uma forma de conhecimento válido. E aqui podemos notar a semelhança com Merleau-Ponty, embora ele vá pelo caminho da percepção, pois partindo dessa validade, para ambos, como o objeto se mostra a nós é como ele deve ser visto e apreendido .

Na fenomenologia de Merleau-Ponty, essa intencionalidade virá com um direcionamento para o corpo, corpo este que se relaciona com mundo e o percebe, sendo um movimento anterior a qualquer pré-reflexão. E que depois Merleau-Ponty irá tratar essa intencionalidade do corpo e não mais da consciência, mais voltado para a expressão. Mas antes de nos direcionarmos para isso, vamos entender um pouco do percurso do filósofo.

Merleau-Ponty (1908-1961), foi um filósofo e fenomenólogo francês que trilhou seu próprio caminho acerca da fenomenologia. Foi um explorador do conhecimento, embora tenha sido bastante influenciado por Husserl, ele cunhou seu

---

<sup>10</sup>(...)a palavra "intencionalidade" não significa, então, outra coisa senão esta propriedade universal e fundamental da consciência de ser consciência de qualquer coisa, de transportar em si, enquanto cogito, o seu próprio cogitatum . (HUSSERL,2013,p. 71). A intencionalidade teria sempre o princípio de captar algo de imediato, que faz em si mesma ter consciência desse algo.

próprio entendimento acerca da fenomenologia. Para ele, ela não seria um método que somente descreve os fenômenos no sentido de construção já refletida, ele não nega a descrição husserliana, mas a insere dentro de uma concepção mais ligada ao nosso contato corpóreo com o mundo. A intencionalidade nos deixa entrever uma forma de existir, com e nos fenômenos, e de como nós os percebemos perante esse mundo. Tenta nos mostrar que através da percepção é possível essa relação sujeito e mundo, que para ele, a percepção é a própria relação.

A fenomenologia é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua "facticidade".(...) É a ambição de uma filosofia que seja uma 'ciência exata', mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo "vivos". (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 5).

Ele aborda essa questão da essência, porém, não por meio de algo transcendente, mas sim, por meio da forma imediata de como o fenômeno se apresenta à nossa percepção. Dessa forma, ele estaria voltado para a questão existencial, viabilizando a compreensão do sujeito, por meio da realidade do mesmo, não como ser separado do mundo. A qual também possibilita a descrição de nossa experiência com o mundo e suas naturezas. Assim como Husserl, ele não nega a ciência de forma que haja totalmente uma ruptura com ela, mas do que foi perdido ou deixado de lado por conta do objetivismo científico exagerado.

Merleau-Ponty, a princípio, foi adepto também da filosofia que destaca a importância da consciência inaugurada por Husserl, mas dela se afastou posteriormente. Ele percebe, pela filosofia husserliana, que a relação corpo e mundo se apresenta e faz surgir o sentido da experiência de forma que não seja apenas uma experiência fincada nos sentidos, ao resgatar e inserir a percepção como uma forma válida de conhecimento humano. Assim, ele traz para a filosofia e se firma como um dos filósofos mais importantes para contemporaneidade e que muito contribuiu em diversos campos de conhecimento, principalmente, para a filosofia. Para Merleau-Ponty (1999, p.5), essa percepção não pode ser estabelecida como uma "ciência do mundo", nem um ato e nem como forma de deliberação do sujeito, mas como o "fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles". Ou seja, é por meio e depois dela que as escolhas podem ser feitas e não o contrário.

A compreensão dessa fenomenologia da percepção nos fornece também a base para entender a arte, tal como Merleau-Ponty irá apresentar no início de sua produção filosófica. Será nessa perspectiva que abordará em um primeiro momento, especialmente a pintura de Cézanne e pontualmente outros pintores modernos. A *dúvida de Cézanne*, texto de 1945<sup>11</sup>, mesma época em que Merleau-Ponty escreve sua fenomenologia, apresenta na pintura do artista aproximações com o fenômeno perceptivo. Merleau-Ponty percebe em Cézanne a mesma sanha de alcançar o fenômeno da visibilidade, que ele intencionava ainda de modo preambular na década de 40.

Cézanne, anterior à filosofia de Merleau-Ponty, já fazia e se questionava com relação à percepção e a sensação provocada por suas obras. E no que se refere a essa compreensão fenomenológica de Merleau-Ponty, é através dessas obras que nos pode ser oferecida essa sensação perceptiva<sup>12</sup> e não só empírica, pois é intenso e vai muito além do que somente a experiência do contato, que para o filósofo, somente Cézanne foi capaz de propor.

A arte que aborda essa expressividade, no caso para o filósofo, está muito à frente de um mero *juízo estético*<sup>13</sup> e uma realização empírica (material e objetiva), mas deixa entrever o processo de acontecimento do mundo que se instaura por meio da visibilidade da pintura. Assim, como para ele a filosofia não é uma verdade absoluta, a arte também não é advinda de uma explicação já estabelecida, ela já é em si, principalmente quando ele se refere a pintura de Cézanne, o próprio fato e realidade, de onde podemos abstrair conhecimento.

Ainda nesse caminho traçado sobre o filósofo, Caminha (2019), afirma que um dos primeiros escritos e publicações do pensador, foi um texto a respeito de uma obra chamada *Être et avoir (Ser e ter)* de 1935, de um filósofo francês chamado Gabriel Marcel, para um jornal denominado *La vie intellectuelle*. Nele podemos notar já um engajamento sobre a questão da subjetividade de um corpo encarnado e suas

---

<sup>11</sup> Iremos abordar mais adiante essa obra em um subtópico específico .

<sup>12</sup>A compreensão mencionada aqui dessa “sensação perceptiva” seria justamente para não diferenciar as sensações da percepção, no sentido da apreensão das coisas e na relação com estas. E no que se refere às essas obras de Cézanne, não seria apenas um estímulo do contato que tivesse com suas obras, mas de que a percepção estaria nesse movimento também das sensações.

<sup>13</sup>Segundo o filósofo: “Mas, se existe uma natureza do sujeito, então a arte escondida da imaginação deve condicionar a atividade categorial; não apenas o juízo estético, mas também o conhecimento repousa nela, é ela que funda a unidade da consciência e das consciências”. (MERLEAU-PONTY,1999, p.15).



primeiras inquietudes sobre esses problemas. Elementos estes que serão aprofundados no decorrer dos próximos capítulos.

Embora todas as obras merleau-pontyanas tenham grande importância para a história da filosofia, sem dúvida, a obra *Fenomenologia da percepção* (1945) é conhecida como sua principal obra fenomenológica, por assim dizer, pois ela apresenta vários conceitos básicos que são o princípio da sua fenomenologia e lhe trouxe um grande reconhecimento acadêmico e profissional. Entre 1942 e 1945 o pensador publica duas importantes obras: *A Estrutura do comportamento* e *Fenomenologia da Percepção*, ambas voltadas para a reflexão sobre o corpo e a consciência. Apesar de seu livro *Fenomenologia da percepção* (1945) tenha sido posterior *A estrutura do comportamento* (1942), nessa primeira obra já apresentava elementos fenomenológicos, o que revela uma ligação entre ambas, com relação por exemplo, a questão do corpo, este que por muito tempo estava apenas direcionado para o campo fisiológico do conhecimento. Os dois textos abordam sobre as dicotomias que se estabeleceram ao longo do pensamento filosófico, questionando sua existência e efetividade. Nesse sentido, visa redefinir a concepção do corpo, tirando o papel coadjuvante que lhe foi atribuído pela filosofia clássica para lhe dar o papel principal, propondo uma concepção harmônica e indissociável entre o corpo e o intelecto, desde sua origem.

Assim, ele faz uma crítica ao psicologismo, que limitava o comportamento e as funções e respostas do corpo à fisiologia, pois para o filósofo, o corpo não poderia ser reduzido a somente a isso. Ainda neste texto, sobre a questão da estrutura do comportamento, ele busca também entender a relação da consciência com a natureza. A fim de fazer uma espécie de revisão do pensamento moderno a respeito de “interior” e “exterior” que havia fincado as bases da subjetividade humana, Merleau-Ponty provoca uma rasura nas noções de sujeito e objeto. Para o filósofo, o comportamento não se prende a uma dicotomia fundante, pois para ele acontecimentos interiores e exteriores estavam conectados. Podemos dizer que, a aproximação da fenomenologia de Merleau-Ponty com a de Husserl, derivou por conta da ligação com a abordagem Gestalt e de outros filósofos como: Gelb, Khol, dentre outros e podemos notar na obra de 1942 (*A estrutura do Comportamento*).

Além de trazer fundamentações para fenomenologia da percepção em sua tese, ele também faz uma crítica à concepção de que se tinha acerca da percepção, através de um resgate dos sentidos, ou melhor, de sensações corpóreas e os

movimentos envolvidos. Durante muito tempo, fazia-se uma distinção, entre percepção e sensação, como se essas sensações estivessem apenas no âmbito dos estímulos, em um nível inferior ao da percepção. Merleau-Ponty, eleva a percepção de forma radicalizada, ao propô-la como único meio pelo qual o corpo-próprio se relaciona ao mundo e o conhece e significa, que vai além de qualquer sentido corpóreo, pois não se limita, mas se expande no contato com o mundo e o próprio corpo. O domínio do corpóreo, a efetividade e não um intelecto puro é o que corresponde ao verdadeiro conhecimento.

Nas palavras de Nóbrega:

O conhecimento não se deixa apreender pela perspectiva reducionista da inteligência, emergindo dos processos corporais. No movimento dos corpos, podemos fazer a leitura, com lentes sensíveis dos aspectos visíveis e invisíveis do Ser, do conhecimento e da cultura. As significações que surgem, o sentido, são, em última instância, significações vividas e não da ordem do eu penso. (NÓBREGA, 2008, p. 147)

Esta é uma das críticas que ele faz ao psicologismo, pois para o filósofo o corpo não é apenas um composto de partes que vamos percebendo em etapas que sobressaem, mas uma relação complexa de sensações, percepções e inteligências que se dão no mundo vivido, na efetividade. Pois, a percepção é o meio pelo qual absorvemos os elementos das coisas, e isso ocorre pela via das sensações.

Segundo Caminha (2019, p.16),

A gênese do pensamento de Merleau-Ponty é marcada pela procura sempre renovada pela verdade, fundada na perplexidade e no desejo constante de sempre retomar a experiência do mundo percebido. Para o pensador francês, há uma impossibilidade radical de o filósofo alcançar qualquer tipo de superação definitiva das contradições humanas. Ele deve sempre adotar a postura do não-saber.

Vale ressaltar, ainda que a filosofia merleau-pontyana seja também reconhecida como uma busca por essa verdade, essa busca não é para definir e estagnar determinado objeto ou fenômeno, é justamente uma procura de cada verdade que esse objeto pode nos oferecer e de como essa busca possa ser sempre restaurada e renovada. Para isso é preciso suspender as prévias concepções da facticidade que lhes tínhamos atribuído. Dessa forma, fazer sempre um retorno de nossas vivências e experiências. A partir do momento em que buscamos abdicar de nossos juízos e pré-conceitos e mergulhamos em uma experiência perceptiva, captamos o objeto em seu surgimento, no seu puro acontecer.

Será para o filósofo justamente esse mergulho na experiência vivida que encontrará na obra de Cézanne. A entrega de Cézanne à expressão propiciada pela percepção, que tanto chamou o olhar de Merleau-Ponty para sua pintura e para sua vida, se revela quando o artista tem essa atitude de pôr em seus quadros a emergência do mundo e sua natureza.

No que diz a respeito de uma experiência primordial, que seria essa experiência sensitiva e perceptiva, Cézanne havia feito essa busca para expressar em suas obras essa primordialidade, ou seja, um retorno à essa experiência de nascimento das coisas. Assim, ele não só abandonou um padrão pictórico, como também se afastou dos pensamentos classicistas. Pensamentos esses, os quais Merleau-Ponty também questionava na filosofia, como: a separação metafísica de corpo e consciência; visão e pensamento; percepção e sentidos, etc. Sendo assim, conforme a concepção merleau-pontyana, tudo que temos acesso e tudo que descrevemos e sabemos, é pela experiência, pela visão, pelo corpo e, não menos importante, pela percepção. Essa nova concepção de corpo em movimento, que se reconhece a partir de sua relação “tocante-tocado” infere e provoca a nossa materialidade em sua existência fática, tal como nos ilustra o filósofo ao falar da carnalidade de nossos movimentos:

Quando pressiono minhas mãos uma contra a outra, não se trata então de duas sensações que eu sentiria em conjunto, como se percebem dois objetos justapostos, mas de uma organização ambígua em que as duas mãos podem alternar-se na função de ‘tocante’ e de ‘tocada’. Ao falar de ‘sensações duplas’ queria-se dizer que, na passagem de uma função à outra, posso reconhecer a mão tocada como a mesma que dentro em breve será tocante — neste pacote de ossos e de músculos que minha mão direita é para minha mão esquerda, adivinho em um instante o invólucro ou a encarnação desta outra mão direita, ágil e viva, que lanço em direção aos objetos para explorá-los. O corpo surpreende-se a si mesmo do exterior prestes a exercer uma função de conhecimento, ele tenta tocar-se tocando, ele esboça ‘um tipo de reflexão’, e bastaria isso para distingui-lo dos objetos, dos quais posso dizer que ‘tocam’ meu corpo, mas apenas quando ele está inerte, e, portanto, sem que eles o surpreendam em sua função exploradora (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 137).

Essas noções, tiveram em grande parte, influência da filosofia de Edmund Husserl, pois ele, dentro da teoria fenomenológica trouxe uma perspectiva de *retornar “às coisas mesmas”*, e por mais que essa frase tenha sofrido muitos ataques, ela também trouxe um novo olhar tanto para filosofia quando para a concepção do método. Ele propôs isso tanto em relação ao caminho do conhecimento quanto ao caminho da humanidade, pois a ciência durante muito tempo tinha tido muito poder com relação a tudo, por achar que podia dar conta e

respostas para tudo de forma exata e incontestável, e não só acabou deixando de lado o mundo-da-vida (Lebenswelt)<sup>14</sup>, como acabou o condenando a um lugar inexistente. Esse é um dos pontos que Merleau-ponty leva para seus estudos, apesar que de outra forma, quando se remete a questão da percepção, a fim de resgatar também o que foi perdido e deixado de lado pela ciência moderna.

Conforme Tourinho (2017), Husserl estaria também brigando, assim como Merleau-Ponty aponta em algumas de suas obras, contra o tradicional psicologismo e em trazer a racionalidade pro âmbito da experiência, através da *redução fenomenológica*<sup>15</sup>, para que pudéssemos ter acesso às coisas do mundo de forma mais espontânea possível, pela consciência intencional. Dessa forma, seguindo essa concepção husserliana, segundo Zilles (2007,p. 218), essa redução também viabilizaria o eu de forma subjetiva, de forma que tornasse esse eu como a principal matriz de conhecimento e certeza do mundo.

Como ele mesmo menciona no prefácio da *Fenomenologia da percepção*, “o maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.10). Para Merleau-Ponty, essa redução ainda não poderia ser completa, pois ainda estaria muito no âmbito de uma interioridade ou

---

<sup>14</sup>O mundo da vida (Lebenswelt) é dado ao sujeito como horizonte de experiência, centrada no seu eu. Está fundado fisicamente, constituindo-se em camadas desde o animal até o cultural, podendo desenvolver-se ontologias regionais das diferentes camadas. Assim, em última análise, Husserl entende por mundo da vida algo espiritual. Como o conceito mais amplo de mundo, também o conceito de “mundo da vida” é, para ele, um fenômeno dado na consciência. É dado ao sujeito: “Consciência do mundo é consciência no modo da certeza da fé” (Experiência e juízo).(ZILLES,2007, p.220)

<sup>15</sup>Segundo Missaggia: “O primeiro passo do método fenomenológico, tal como formulado por Husserl, consiste nas chamadas epoché e redução fenomenológica (também conhecida como redução transcendental). Embora muitas vezes sejam tomadas como sinônimos e, grosso modo, façam parte de um sistema metodológico unificado, para uma análise mais precisa devemos diferenciar epoché e redução: a primeira seria um momento da segunda, pois diz respeito ao primeiro passo da redução, que é a suspensão de juízo sobre a existência dos objetos do mundo. O segundo passo, que é o que podemos entender por redução fenomenológica propriamente, diz respeito a, partindo de tal suspensão de juízo, passar da atenção dos objetos de nossa experiência para o modo como eles são experienciados.”(MISSAGGIA, 2015, p.38), Ou seja, ainda que a atitude inicial do método fenomenológico seja a partir da epoché e redução fenomenológica, elas devem ser diferenciadas em certo ponto, mas não de forma separadas, para que não ocorra uma confusão no entendimento destas e de todo processo do método. No caso a epoché, que é justamente quando nos referimos a suspensão dos juízos, quando falamos por exemplo em suspender os juízos, imediatamente nos remetemos a redução fenomenológica, sendo esta o segundo ato do método, que é atingir e assumir os objetos da forma que eles estão nos aparecendo. Também poderíamos dizer em outras palavras, fazer a suspensão de como a consciência vê o mundo, como se fosse um intuito de purificá-la, e posteriormente quando experienciarmos o fenômeno ou objeto, notar como ele realmente é e se apresenta.

ainda com muitos vestígios intelectualistas. Além de que ele não queria deixar de lado essa questão do mundo a fim de obter uma consciência que fosse totalmente pura. Pois, para ele não tem como dicotomizar sujeito e mundo. De acordo Braga, a partir da concepção de Thévenaz (2017), Merleau-Ponty apresenta essa *radicalidade da redução* de forma oposta. Para o filósofo, a redução faz com que tomemos conhecimento do nosso movimento relacional com o mundo, sendo essa relação *indestrutível*.

Seguindo essa noção merleau-pontyana, há ainda mais elementos que estão interligados nessas relações com o mundo como por exemplo, o corpo e todo seu movimento, ele faz parte desse conhecer e apreender do mundo e não pode ser deslocado para um olhar exterior, pois ele existe nesse mundo. O corpo vê, sente, experiencia e se expressa, ele não é só um objeto no mundo, ele é o *veículo do ser no mundo*, outro legado dele para o conhecimento e para o mundo.

Merleau-Ponty, de certa forma, radicaliza ainda mais a compreensão fenomenológica de Husserl em seus últimos textos e propõe no lugar do idealismo transcendental da consciência husserliana, acentuar a experiência vivida como corpo no mundo de onde parte toda e qualquer reflexão. E para ele, nosso corpo nos permite fazer a compreensão de nossa experiência enquanto experiência vivida. E também é por esse viés que ele também tenta compreender a relação entre arte e filosofia, pois a arte também, principalmente a pintura, faz com que busquemos a compreensão do sentido da obra através da nossa experiência vivida com ela, ou melhor, a experiência vivida em nosso corpo. Além de que o corpo também não só compreende mas também intenciona o sentido dessa relação.

Não é à toa que Merleau-Ponty foi um amante das artes, pois o carácter expressivo, especialmente de Cézanne, lhe atenta para uma espontaneidade de suas pinturas. Pois Cézanne acentua a contingência corpórea da realidade, no uso das cores, nas distorções das formas, ele celebra a materialidade da percepção.

Segundo Fontenelle:

Merleau-Ponty é reconhecidamente o filósofo que confere a maior referência à questão do corpo no século XX. Em todo o seu pensamento, o corpo aparece como condição decisiva em vários aspectos, da fenomenologia à ontologia carnal, como o lugar irrevogável de questões que aproximam arte e pensamento de modo característicos. Aproximações que também servem de base ao projeto crítico das dicotomias clássicas da modernidade. (FONTENELLE, 2014, p. 30-31)

O corpo é sem dúvida uma das linhas mestras da compreensão merleau-pontyana de mundo, isso desde suas primeiras obras. O filósofo não só fez críticas à metafísica clássica, como por exemplo, à dicotomia entre mente e corpo, mas vai muito além, também busca fazer um resgate da noção de corpo e o coloca em posição de centralidade e destaque na questão do conhecimento do mundo. Nas filosofias precedentes o corpo era compreendido como elemento secundário, que não poderia conhecer, não podia dar significados e muito menos era visto de forma que expressasse alguma espécie de saber sobre as coisas. O corpo era tratado como um mero mecanismo fisiológico.

Em se tratando de expressão, esse também é um dos pontos mais conhecidos nos aspectos filosóficos de Merleau-Ponty. De acordo com a concepção merleau-pontyana, quando nos remetemos a essa expressão do corpo, não só estamos nos remetendo a noção gestual dele, mas também ao caráter da sensibilidade. Conforme Fontenelle (2014), será por esse trajeto que ele fará a passagem para a “fase da nova ontologia”, onde ele busca fazer uma reabilitação da sensibilidade. Será em seus últimos escritos que Merleau-ponty se debruça mais sobre a arte, especialmente sobre a pintura, a qual atribui um caráter mais ontológico .

Esse tópico tratou de abordar brevemente o início da produção do filósofo Merleau-Ponty. Apresentamos a importância da fenomenologia de Husserl na chamada primeira fase do pensamento merleau-pontyano, que ficam mais explícitas nas obras *Estrutura do Comportamento* (1942) e *Fenomenologia da Percepção* (1945) e tratamos de mostrar a proximidade de suas investigações com a arte. Expusemos a divisão de duas fases em seu pensamento, geralmente atribuída por alguns comentadores, que destacam a primeira fase como fenomenológica ou filosofia da consciência e a segunda fase como ontológica, na qual a presença da arte se faz mais constante. Ainda que essa divisão não seja consensual, nos ateremos a ela para delinear como a arte, sobretudo, a pintura de Cézanne impulsionam o filósofo em suas reflexões tanto na sua fenomenologia, como na sua ontologia.

No próximo tópico veremos que mesmo no início de sua produção filosófica, Merleau-Ponty recorre a arte, especialmente a pintura, para embasar algumas de suas afirmações, para isso recorreremos especificamente a algumas passagens da *Fenomenologia da Percepção*. Além de contextualizar um pouco da relação entre

pintura e filosofia, na qual o foco não é na história da arte, muito menos na estética, mas em como a pintura foi alvo de interesse da filosofia, mais especificamente, como para Merleau-Ponty as obras de Cézanne se tornaram um exemplo da própria fenomenologia.

## 2.2 Merleau-Ponty e seu interesse pela pintura

Dentro deste itinerário fenomenológico da filosofia merleau-pontyana podemos acompanhar sua originalidade ao propor um resgate da construção do conhecimento a partir da vida, do mundo vivido. Além disso, ele nos fundamenta questões filosóficas, por meio da percepção, rompendo com modelos tradicionais e racionalistas.

Quanto à aproximação do pensamento do filósofo com a arte, não cabe aqui recorrer a historicidade da arte, mas sim a compreensão de como a filosofia desse filósofo contempla a pintura e esta, por sua vez, se torna um exemplo concreto de uma fenomenologia e, posteriormente, uma ontologia. Isso é tão certo que em suas principais obras há sempre menção a pintura, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1952), *Visível e Invisível* (1964), assim como no ensaio estético *A dúvida de Cézanne* (1945), *O olho e o Espírito* (1961) – estes dois aprofundados posteriormente neste trabalho. Aqui, abrimos um recorte do livro *A Fenomenologia da Percepção* com o objetivo de aprofundar especificamente algumas das passagens que Merleau-Ponty faz à pintura e à Cézanne, ainda que não seja tão evidente sua alusão à arte quanto nas suas obras posteriores. Para isso, nos concentraremos principalmente no capítulo VI intitulado: “Corpo como expressão e Fala”.

Para Lacoste (1986, p. 96)

Talvez a cumplicidade entre a filosofia e uma arte jamais tenha sido tão grande quanto entre a pintura (em particular a de Cézanne) e o pensamento de Merleau-Ponty . O fenomenólogo da percepção reencontra, com efeito, no pintor da montanha de Sainte-Victoire uma preocupação idêntica à sua: para além da distinção entre alma e corpo, entre pensamento e visão.

O filósofo, já notava em Cézanne sua genialidade e elementos que poderia ocupar em sua própria filosofia, principalmente o caráter perceptivo das pinturas de Cézanne. Tal aproximação pode ser percebida já na *Fenomenologia da percepção*, quando Merleau-Ponty se refere várias vezes ao pintor como aquele capaz de reunir os sentidos, propiciando uma experiência perceptiva integral e imediata do mundo.

Nas palavras do filósofo:

Se um fenômeno — seja por exemplo um reflexo ou um sopro leve do vento — só se oferece a um de meus sentidos, ele é um fantasma, e só se aproximará da existência real se, por acaso, ele se tornar capaz de falar aos meus outros sentidos, como por exemplo o vento quando é violento e se faz visível na agitação da paisagem. Cézanne dizia que um quadro contém em si até o odor da paisagem. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 427)

Merleau-Ponty encontra nas obras de Cézanne a restituição da experiência vivida, o odor e sabor do mundo outrora perdido pela visão mecanicista das coisas. A pintura permite então a redescoberta do desabrochar da realidade provocada pelos sentidos, acorda ao mesmo tempo o corpo todo para experienciar o entrecruzamento fenomenológico da própria vida. Assim, um sentido nunca é pensado isoladamente, separado abstratamente das coisas e dos outros sentidos corpóreos, antes é na junção entre eles que o mundo é percebido. A pintura possibilita, desse modo, perceber o entrelaçamento dos sentidos, que emergem associados, interligados pelo mão do pintor, que une a pintura à sua experiência perceptiva.

A arte, assim como a vida, não é fruto de um desenvolvimento evolutivo histórico e linear, antes é a retomada sempre necessária da abertura inaugural da realidade. Portanto, seu apelo é sempre pela inauguração reiterada do fenômeno.

De modo geral, o filósofo não crê num progresso em que as obras do passado sejam inferiores às do presente, pois se assim fosse, os problemas inaugurados pela primeira pintura - e retomados por todos os artistas - se resolveriam por acumulação de conhecimento. A cada dia o pintor terá de recomeçar seu trabalho como se fosse pela primeira vez. Não há progresso por acumulação (BITENCOURT, 2008, p.47).

Esse recomeço do trabalho como se fosse a primeira vez, é justamente o princípio da fenomenologia, do contato primeiro e puro, isento de interferências, do pintor com o mundo. Tal é o trabalho do pintor, neste caso aqui o pintor Cézanne, que busca pintar a natureza em sua forma primeira. Cézanne não a via de fora como um objeto separado da sua cognição, esse é um dos pontos importantes tanto na filosofia merleau-pontyana quanto na pintura de Cézanne. O artista ao sentir que faz parte deste mundo, busca também colocar em suas obras o olhar de quem está inserido nele. No caso de Merleau-Ponty, é com o corpo que se faz, ou melhor, que se expressa esse mundo, é essa a sua natureza. O corpo percebe o objeto em relação à experiência. Dessa forma, a arte também é uma experiência pré-reflexiva,



movimento perdido pela ciência racionalista e resgatado pela fenomenologia, onde o mundo visível seria o ponto de partida.

Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, através delas, vamos direto às coisas que apresentam. O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. (MERLEAU-PONTY apud FURLAN; ROZESTRATEN, 2005 , p.79).

Cézanne, quando estava no movimento de pintar, perceber o que chegava até sua visão, ele se sentia inserido com seu corpo nesse movimento. Com sua forma de se expressar, a cada pincelada, a paisagem se fazia também em sua consciência de forma simultânea. A arte não é uma cópia ou representação da realidade ou uma fábrica de realização dos desejos. Na concepção de Merleau-Ponty, não basta copiar o que atinge nossa visão, a pintura faz nascer, ou melhor, faz surgir o visível, faz o visível se mostrar nas obras, nos quadros. E tudo isso ocorre por meio de um corpo que se expressa e se modifica. E aí ele faz uma comparação com a fala, de que tanto ela quanto a pintura, não são somente um “motor” automático, há uma expressividade ali, e que não está fixa, se movimenta de vários modos junto a experiência do mundo.

O pensamento de Merleau-Ponty é provavelmente a primeira ontologia baseada na pintura. Embora muitos filósofos olhem para a pintura como cópia ou representação do real, ou apenas como um símbolo da manifestação mecânica, Merleau-Ponty, se volta para ela tanto com um olhar fenomenológico como ontológico. Para isso, ele aceita a forma expressiva que a pintura se mostra ao nosso olhar, colocando o corpo como autêntico nesse processo de apreensão.

Então, a forma de pintar de Cézanne lhe foi muito instigante por retornar o olhar do artista para o mundo. Ele não se separou de si para pintar, mesmo com muitos questionamentos, justamente sua percepção sensorial revolucionou a sua arte. Em *Fenomenologia da Percepção* Merleau-Ponty já começa a se interessar pela interação do pintor com o mundo. E nas obras futuras, ele irá recorrer ainda mais à Cézanne para nos mostrar como a forma de pintar dele é mais do que relevante para sua noção de percepção do mundo.

Na visão merleau-pontyana, na busca de resgatar a percepção, a sensibilidade também se diferencia do empirismo tradicional, que não é somente a

experiência por meio dos sentidos, mas uma experiência total que traz uma manifestação ou uma expressão de forma simultânea à percepção.

Merleau-Ponty, no capítulo VI da sua fenomenologia “Corpo como expressão e a fala”, também volta sua atenção para percepção e para o corpo, mas ele se volta para a carnalidade do corpo em sua relação com a linguagem. De que ambos não podem ser vistos de forma limitada ou mecânica. Pois, tanto o corpo como a linguagem não estão apenas lançados no mundo com o intuito de obedecer um pensamento já refletido sobre este, mas que além de se comunicarem, há um caráter expressivo originário que foi perdido ao longo dos anos. O corpo também é gesto, é linguagem e expressão. Assim, o filósofo começa não só apontar essa expressividade corporal ou gestual, mas busca nos mostrar que a separação feita entre sensação e inteligível, deve ser repensada. E que este corpo não é apenas algo fisiológico e articulado por uma ideia que o comanda. Assim, como a linguagem também, que tanto a corrente intelectualista e empirista acabaram retirando da fala e da palavra suas espontaneidade e expressividade original.

Então, é nesse capítulo VI da *Fenomenologia da percepção* que podemos perceber que o filósofo utiliza o exemplo da arte para trabalhar a concepção de linguagem e expressão, explorando sua autonomia. Ainda que, para Merleau-Ponty, a arte não seja a questão central da obra, ela aparece em diferentes momentos ao longo do texto para elucidar a potência do corpo, sobretudo essa relação de gesto e fala como expressão imediata do corpo, do mundo e da vida.

É nesse capítulo que Merleau-Ponty apresenta pela primeira vez na obra exemplos da pintura e também exemplos destas a partir de Cézanne, para ilustrar o modo como ele compreende a expressão. Embora, Merleau-Ponty não tenha radicalizado a compreensão da visibilidade, tal como ele vai fazer posteriormente no *Olho e o espírito* e no *Visível e invisível*, aqui ele já faz referências ao fenômeno da pintura como uma ponte ou um modo de expressão da visibilidade, assim como o gesto e a fala apresentam uma condição imediata da própria existência. Para isso, nós vamos acompanhar ao longo deste capítulo algumas passagens nas quais Merleau-Ponty irá trabalhar e utilizar arte, pois será aqui que ele irá fazer suas primeiras reflexões sobre esta e demonstra já um grande interesse pela mesma.

Merleau-Ponty (1999,p.244), inicia a sua menção a pintura e a essa relação com a linguagem nos mostrando que a linguagem é capaz de ensinar sem que precise de uma interferência ou de atribuições exteriores. A partir do momento em

que ela está acontecendo ela pode chegar até nós, por exemplo, com o sentido que quer se mostrar ou se expressar, ou seja, a fala não aponta para nada que não seja ela mesma, seu sentido está implícito no momento em que se fala. Ela carrega em si mesmo uma potência de sentido, muito embora achamos que possuímos (pela própria estrutura da língua, por exemplo) um sentido que se dá anterior ao processo da fala. O que Merleau-Ponty evoca é justamente a atenção para esse lugar da fala, ou do texto, que é carregado pela própria palavra. Essa antevisão que comumente usamos para compreender um texto, não acontece na pintura e na música, por exemplo. Quanto a estas não temos normalmente referências anteriores e mesmo que a tenhamos não são elas que determinam nossas relações com a arte. Isso se dá graças a sua autonomia expressiva, pois, ainda que haja a tentativa de colocar nossas impressões, no caso da música e da pintura, elas podem possuir seus próprios significados. Não precisam recorrer a outros sistemas ou a outros instrumentos para que tenhamos o seu significado. Até mesmo quando ocorre de não a compreendermos, podem criar e ter o próprio “público” autônomo, como menciona Merleau-Ponty.

No caso da linguagem verdadeira, ela não se torna linguagem por causa de uma gramática ou por conta do sistema de signos, mas porque ela se impõe por si mesma. A estrutura gramatical é justamente posterior à linguagem e não o contrário. Dessa forma podemos também dizer da arte, que uma obra não precisa de um pensamento para se legitimar, ela é a existência em si.

Quando Merleau-Ponty menciona a prosa e a poesia, convencionalmente tanto uma quanto a outra não parecem ter essa autonomia e “potência” quando são faladas, devido a acharmos que possuímos em nós a pressuposição do significado das palavras, por conta do sentido comum que já conhecemos habitualmente. No caso das *cores na paleta* ou os *sons brutos*, que seriam as cores ou sons independentes, e na música sem arranjos estruturados, em linhas gerais, isso não acontece, porque todo sentido nasce ali no momento que ouvimos ou vemos a tela. Assim, de certo modo a autonomia da arte e sua originalidade de sentido não são intelectivas, mas imediatas. Como afirma Merleau-Ponty: “Uma música ou uma pintura que primeiramente não é compreendida, se verdadeiramente diz algo, termina por criar por si mesma seu público, quer dizer, por secretar ela mesma sua significação”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 244).

Ao tratar dessa temática, Merleau-Ponty demonstra que a presunção de sentido que comumente associamos aos textos, sobretudo nas artes escritas, como a literatura (e aqui também podemos aplicar à filosofia), pode não produzir um diálogo autêntico com o texto, dado que esse comportamento tangencia nosso olhar daquilo que é criado no momento da fala, ou da leitura. Essa é a potência do texto que o intelectualismo conceitual não consegue prever e que a obra de arte traz em sua própria natureza, natureza naturante, ou melhor, natureza sempre em vias de acontecer. Por isso a comparação com a arte, pois ela possui essa autonomia em sua origem. Tal reflexão nos lembra a concepção de Michel Haar na introdução do ensaio *A obra de arte*:

Toda obra, e particularmente uma grande obra - como a *Paixão* de Bach, ou o *Don Giovanni* de Mozart, ou uma pintura de Van Gogh ou de Cézanne ou *Em busca do tempo perdido* -, apresenta uma coesão, uma unidade orgânica tão poderosa, que ela remete mais a si mesma que a qualquer outro ente no mundo.(...). A obra de arte não é, em princípio, esta capacidade que todos me reconhecem de imediato de remeter a outra coisa além de si mesma, há um outro mundo real e ou imaginário; ela é, antes de mais nada, um *corpo*, auto-referenciado, uma junção insubstituível e sutil, composta segundo a vocação de cada arte de pedra ou de cores, de sonoridades musicais ou de tonalidades verbais. (HAAR, 2000, p. 5-6)

O autor, de modo semelhante a Merleau-Ponty, indica que as obras não precisam se extrair ou se descolar de si mesmas para se revelar, são o que se mostram diante de nós. Assim, essa questão que Haar antes nos apresenta sobre de onde origina-se essa "singularidade" da obra ou "inalterável estabilidade", essencialmente "uma consagrada", provém, pois da sua autonomia e auto-referenciação, de modo que, nos proporciona olhar através dela, o mundo de outra forma do que estamos habituados.

Na concepção merleau-pontyana, o corpo é que faz a anunciação dos significados do perceber, por isso é tão necessário recuperar também a relação do corpo com o mundo e as sensações corporais de forma que não recaímos novamente no empirismo tradicional. Mas o filósofo não descarta a importância dos sentidos, pois essencialmente a percepção advém do corpo, ela intensifica as nossas relações com o mundo, potencializada pelos sentidos.

Merleau-Ponty (1999, p.291) :

Cada sensação, sendo rigorosamente a primeira, a última e a única de sua espécie, é um nascimento e uma morte. O sujeito que tem a sua experiência começa e termina com ela, e, como ele não pode preceder-se nem sobreviver a si, a sensação necessariamente se manifesta a si mesma em um meio de generalidade, ela provém de alguém de mim mesmo, ela

depende de uma sensibilidade que a precedeu e que sobreviverá a ela, assim como meu nascimento e minha morte pertencem a uma natalidade e a uma mortalidade anônimas. Pela sensação, eu apreendo, à margem de minha vida pessoal e de meus atos próprios, uma vida de consciência dada da qual eles emergem, a vida de meus olhos, de minhas mãos, de meus ouvidos, que são tantos Eus naturais.

A primeira sensação que temos é única, e a cada sensação também deve ser nova e única, a percepção capta esse nascimento e morte no contato espontâneo, e essa relação experiencial deve iniciar e terminar nela. O que Merleau-ponty está tentando nos dizer aqui, é que não há algo para além disso, é somente ali, pois essa experiência não deve ser supervisionada. E assim como a percepção, ela existe por meio da sensação do sujeito. E por meio dela que somos seres no mundo, captamos nossas atitudes, nossas pluralidades, nosso corpo que expressa a intencionalidade das sensações. Com a ajuda do corpo, temos várias aberturas para o mundo, seja com sua expressividade, sua linguagem, suas sensações ou sua experiência perceptiva. Ele é o meio fundamental para as possibilidades. No decorrer da obra *Fenomenologia da percepção*, notamos que Merleau-Ponty se volta ao sensível sobre o corpo.

Cézanne muitas vezes teve dúvidas, mas ele entregou seu corpo, ou melhor se entregou para a experiência perceptiva, tendo contato direto com o mundo. E através de suas sensações buscou expressar-se. Esse aspecto aproximou ainda mais Merleau-Ponty do interesse pela sua pintura.

Assim, Merleau-Ponty fica ainda mais instigado nos entrelaços entre a pintura e a sua filosofia remetendo-a para a linguagem, tanto a verbal quanto a não verbal<sup>16</sup> pois percebe nelas um sentido fundamental e original. Ele se voltou para a linguagem em seu sentido auroral, pois por muito tempo ela era apenas concebida como meras “*imagens verbais*”, de vestígios que foram deixados pelo o que nós pronunciamos ou ouvimos, internalizando e padronizando esses processos. Essa concepção clássica de linguagem limita e engessa suas possibilidades.

Merleau-Ponty, quando se refere ao corpo próprio também devolve sua primordialidade perdida, e segundo Fontenelle (2014,p.86), esta, “concentra elementos que consolidam a existência do sujeito no ato de expressão”. Mas para isso ocorrer, os signos, os sentidos, as palavras e a linguagem devem se dispor. Dessa forma, a arte no formato de pintura, não seria uma linguagem no sentido

---

<sup>16</sup> Ver *Fenomenologia da Percepção*, 1999, p.237-238.

mais comum, porém uma forma de expressar novos significados, uma nova maneira de olhar o mundo e seus objetos, na visão do pintor.

Assim, para Merleau-Ponty a linguagem é uma passagem para o sentido do corpo em relação ao mundo, não é apenas um veículo de comunicação, mas a capacidade de compreensão das palavras e dos gestos, na vivência desse corpo, se torna uma linguagem expressiva, ou seja, de significante e significado. Assim como a fala e o pensamento são contrapontos ressaltados em sua filosofia, o mesmo se aplica para a palavra e o sentido, da mesma forma que a pintura era pra ela, uma linguagem que iria além das palavras.

A palavra não é desprovida de sentido, já que atrás dela existe uma operação categorial, mas ela não tem esse sentido, não o possui; é o pensamento que tem um sentido, e a palavra continua a ser um invólucro vazio. Ela é apenas um fenômeno articular, sonoro, ou a consciência desse fenômeno, mas em qualquer caso a linguagem é apenas um acompanhamento exterior do pensamento.(MERLEAU-PONTY, 1999, p.240-241)

O sentido existe na palavra, mesmo quando ela é expressa sem a fala, mas não é da própria palavra, o sentido, quem o possui é o pensamento. Ou seja, quando sozinha, inexistente significado, pois toda palavra é pensada e assim ela tem sentido ao ser expressa pela linguagem, a partir do que é pensando. Merleau-Ponty afirma que: “ultrapassa-se tanto o intelectualismo quanto o empirismo pela simples observação de que a palavra tem um sentido”. (1999, p.241). Essa questão levantou muitos debates, pois se há na palavra um sentido ela está para além de algum ato experiencial ou intelectual, já que em uma vertente o sujeito está completamente do lado de fora, ou melhor, não existe e na outra é o pensamento que atribui. Nas duas correntes a palavra não possuía sentido.

O filósofo menciona (1999,p.238), que as palavras são consideradas apenas como mensagem dos estímulos ou também como *estados de consciência*<sup>17</sup> que têm por objetivo fazer nomeações, como uma espécie de conversão do som emitido ou mesmo articulação que ocorre por meio dos *traços cerebrais ou psíquicos*<sup>18</sup>. Mas, no entanto, a fala não é simplesmente uma ação ou ato interno do sujeito, ela possui um sentido nela mesma.

---

<sup>17</sup> Esse “ estado de consciência” referido aqui, é de que as palavras seriam apenas emissões da experiência da consciência. De modo como essa consciência estivesse, ela mandaria determinada mensagem conforme seu estado.Ou seja,haveria um fator que iria determiná-la.

<sup>18</sup>“Traços cerebrais ou psíquicos” são uma espécie de memória ou armazenamento do nosso cérebro, quando falamos, vemos ou quando ouvimos algo, automaticamente seremos remetidos a uma ideia. Sendo uma propagação advinda desses dados cerebrais.

Merleau-Ponty afirma a respeito da fala, por exemplo, que ela acaba sendo presa pela a “inerência de alguma fala”, no momento em que ela está sendo expressa, podemos sim muda-lá, dar outras significações ou tirá-la de um lugar e colocar em outro, ou até mesmo refazê-la, como o filósofo mesmo menciona, “a operação expressiva pode ser indefinidamente reiterada”.

Nas palavras do autor:

(...) todo filósofo sonhou com uma fala que esgotaria todas as outras, enquanto o pintor ou o músico não esperam esgotar toda pintura e toda música possíveis. Há portanto um privilégio da Razão. Mas, justamente para compreendê-lo bem, é preciso começar por recolocar o pensamento entre os fenômenos de expressão. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.258)

O fenomenólogo aqui, já nos mostra o quanto a expressão é essencial nesse caminhar para a pintura de Cézanne. Cabe portanto à filosofia aprender com a arte um pensamento da expressão, que é movimento, ruptura e recriação. Merleau-Ponty, ainda nessa passagem, afirma que, podemos falar da fala, podemos nos direcionar a ela enquanto fala, mas não podemos, por exemplo, pintar sobre a pintura. E que mesmo que falemos da fala, nunca vamos deixar sua potência falante cessar. Aqui é, também, um ponto muito importante, pois ele nos diz que a pintura ou a música também não se limitam, o artista, através da sua obra busca infinitas possibilidades de enunciação do real. Foi o que Cézanne justamente buscou enquanto pintor, pintar a mesma coisa de vários ângulos diferentes, e nos fazer perceber isso através de suas obras, a expressão, o movimento de vir-a-ser do real. A pintura não se esgota como se espera esgotar na fala (embora a fala também não esgote a palavra).

Segundo Merleau-Ponty (1999, p.258), podemos fazer o registro da fala no papel e até mesmo a música pode ser transcrita para o papel, porém, com relação à fala, sempre achamos que já a temos em nós, talvez por envolver também matriz biológica e ainda assim criam novas significações, da mesma forma que nossos comportamentos enquanto movimento expressivo. E o corpo enquanto veículo de nossas relações com o mundo, se utiliza da fala para, pelos gestos e pelo comportamento, registrar os sentidos produzidos não apenas por imitação direta, também pela comunicação comum e pela reinvenção que esses elementos permitem.

Conforme Scarpa (2017), na *Fenomenologia da percepção*, na relação corpo e mundo, ou o corpo no mundo, a linguagem é uma forma de resgate ao o que é

expressado e de como essa expressão é estabelecida. Há uma percepção silenciosa que é operada pela linguagem através da fala falante e da fala falada, mostrando que a linguagem pode ter outros sentidos.

De acordo com Merleau-Ponty (1999,p.266), toda constituição gramatical, vocabulários e os meios de expressão, são dados de forma empírica, e o próprio filósofo coloca em parênteses esses modos de expressão, pois ainda precisam ser revisados, porque toda essa estrutura linguística não passa de um reservatório que serve para armazenar esses atos a nossa fala. E nesse caminho, o sentido que não é formulado, não somente consegue achar uma forma de “traduzir-se” ou expressar-se para fora, ou seja, de se mostrar, mas também expressa-se para si e passa a existir para si, criando o seu sentido. Nesses termos, o filósofo irá apresentar a diferença entre uma “fala falante” e uma “fala falada”.

A primeira é aquela em que a intenção significativa se encontra em estado nascente. Aqui, a existência polariza-se em um certo "sentido" que não pode ser definido por nenhum objeto natural; é para além do ser que ela procura alcançar-se e é por isso que ela cria a fala como apoio empírico de seu próprio não-ser (...) Daí a fala falada que desfruta as significações disponíveis como a uma fortuna obtida. A partir dessas aquisições, tornam-se impossíveis outros atos de expressão autêntica — aqueles do escritor, do artista ou do filósofo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.266-267)

Para Merleau-Ponty, a fala falante é justamente a forma autêntica da “intenção”, ou seja, é aí que a palavra está vazia de significados, mas ainda preñe de possibilidades. Ela vai para além do que está posto, descrito pela linguagem conceitual, conseguindo fazer essa passagem para o lugar do próprio acontecimento das significações. A fala falante é a linguagem em sua ação de ser, está em movimento e acontecendo, ou melhor, está em seu estado nascente. Esta fala falante está relacionada com o pintor em seu ato de pintar, a obra nasce nesse movimento mais autêntico. É esta fala que cria e deixa ver o acontecimento das coisas. Expressa em sua tarefa a fala falante. Por isso a comparação com o ato do pintor ao longo de todo esse capítulo da *Fenomenologia*. Já ao contrário, a fala falada, é aquela que possui atribuições linguísticas e conceituais sobre a palavra. Dessa forma, notamos que há não só uma crítica à noção intelectualista, mas também um resgate para expressão originária da palavra. E quando tiramos essa prisão da palavra, por meio desse “repouso” das aquisições, há uma abertura para essa espontaneidade se expor.

Como coloca Furlan e Bocchi (2003,p.446), Merleau-Ponty, antes de tudo, quer resgatar o movimento originário do ato expressivo que foi perdido ao longo dos



anos. É uma das suas tantas inquietações, e por isso ganha um olhar privilegiado no seu pensamento.

Merleau-Ponty (1999,p.248) mostra que, no caso da arte, há uma evidência mais clara da expressão. Na música, há uma ocorrência simultânea de sons que não nos permite fazer sua pressuposição. Não temos como fazer uma pré-avaliação, por assim dizer, sem que a tenhamos ouvido. O pensamento é posterior ao seu acontecimento. Assim, também vale para a expressão estética, que existe na sua própria aparição para nossa visão e se lança como parte da natureza, e esse contato com obra nos leva para uma forma diferente de ver mesmo aquilo que já julgamos conhecer habitualmente.

Existe, quase sempre, uma ligação com o corpo nesse trajeto de compreensão da linguagem na filosofia de Merleau-Ponty. A ciência durante um longo tempo atribuiu ao corpo um instrumento que somente obedece ao estímulos, no sentido que não pudesse discutir ou refletir sobre, ele seria apenas um receptor e transmissor das mensagens fisiológicas ou um *aparelho sensorial*<sup>19</sup>, e como ele mesmo menciona, “O aparelho sensorial, tal como a fisiologia moderna o representa, não pode mais desempenhar o papel de "transmissor" que a ciência clássica lhe atribuíra”(1999,p.30). Sendo assim, toda essa noção deveria ser repensada, inclusive, pela própria ciência.

Com a noção de esquema corporal, não é apenas a unidade do corpo que é descrita de uma maneira nova, é também, através dela, a unidade dos sentidos e a unidade do objeto. Meu corpo é o lugar, ou antes a própria atualidade do fenômeno de expressão (Ausdruck), nele a experiência visual e a experiência auditiva, por exemplo, são pregnantes uma da outra, e seu valor expressivo funda a unidade antepredicativa do mundo percebido e, através dela, a expressão verbal {Darstellung} e a significação intelectual (Bedeutungf). Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha "compreensão".(MERLEAU-PONTY,1999,p.315)

Nesse sentido, o corpo é o eixo de toda experiência e expressividade, não pode ser desvinculado das relações do mundo. É crucial, tanto para o conhecimento do mundo, quanto para nos conhecermos e nos compreendermos nele. A linguagem corporal pode ser expressada através da pintura, da fala, das articulações, esta que aqui não é apenas estímulo. O corpo é a própria descrição dos fenômenos e não pode ser visto de fora. E como a cada contato podemos ter percepções diferentes

---

<sup>19</sup> O “aparelho sensorial”era visto somente como um sistema de reunião de órgãos ou de estímulos que servia apenas para emitir comandos, que regulava a relação entre o corpo e a sensibilidade. No texto, tal termo é conceituado a partir da crítica merleaupontyana.

destes, o corpo também não pode ser limitado, ele muda junto com as percepções. A arte conhece tal possibilidade por isso fornece uma outra concepção das coisas, que fogem ao pré-estabelecido e inaugura uma relação muitas vezes inusitadas das coisas no mundo.

Sempre observaram que o gesto ou a fala transfiguravam o corpo, mas contentavam-se em dizer que eles desenvolviam ou manifestavam uma outra potência, pensamento ou alma. Não se via que, para poder exprimi-lo, em última análise o corpo precisa tornar-se o pensamento ou a intenção que ele nos significa. É ele que mostra, ele que fala, eis o que aprendemos neste capítulo. Cézanne dizia de um retrato: "Se pinto todos os pequenos azuis e todos os pequenos marrons, eu o faço olhar como ele olha... Ao diabo se eles desconfiam como, casando um verde matizado com um vermelho, se entristece uma boca ou se faz uma face sorrir." (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 267-268)

Merleau-Ponty sempre esteve preocupado com o que foi atribuído ao corpo o filósofo percebe que os movimentos corporais tinham um espaço negativo nas filosofias precedentes, nesse sentido, os gestos ou a fala eram sempre buscados de modo intelectual e não corpóreo. O gesto e a fala quando ligados ao movimento do corpo eram como se fossem falhas que poderiam levar o pensamento ao equívoco .

Merleau-Ponty (1999, p.268), aborda sobre essa evidência nascente a partir do corpo, e que nosso olhar muda conforme a experiência do mesmo, ou seja, ele nos permite ter essa sutileza do mundo empírico. Ele é capaz de captar, olhar e sentir o fenômeno e reencontrar nos objetos o seu modo de expressão. Que Merleau-Ponty irá chamar de "milagre da expressão".

Será nessa passagem acerca da expressão que Merleau-Ponty irá mencionar especificamente Cézanne recorrendo a uma imagem criada a partir da leitura que o pintor faz da *Pele de Onagro* de Balzac. Cézanne buscava pintar o milagre da expressão, o nascimento das coisas, a iluminação e a vitalidade que a literatura de Balzac despertava em sua mente. Era isso que impulsionava Cézanne. Era isso que encantava Merleau-Ponty nas obras de Cézanne, esse milagre, o fenômeno de uma visibilidade tátil e plenificada pelo texto (ou pela pintura). Tanto que no mesmo período, em *A dúvida de Cézanne*, ele irá recorrer ao mesmo exemplo, da semelhança do esforço de Balzac e Cézanne, de sempre buscar pelo novo. Muitas dessas ideias que Merleau-Ponty apresenta na *Fenomenologia da percepção*, serão resgatadas e aprofundadas na *Dúvida de Cézanne*.

Não há como mais separar o corpo da sensibilidade e de um espírito que se queira inatingível, e não mais pode ser visto como o obscurecedor do mundo, mas

ao contrário, como o que o ilumina. Tudo reside nele e a partir dele. Como afirma o filósofo: “Essa revelação de um sentido imanente ou nascente no corpo vivo se estende, como o veremos, a todo o mundo sensível, e nosso olhar, advertido pela experiência do corpo próprio, reencontrará em todos os outros "objetos" o milagre da expressão.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.268)

Cabe, neste ponto, nos lembrarmos de quando o filósofo se refere a Cézanne com ênfase em obras futuras, ele menciona os questionamentos do artista, de que ele duvidou de seu corpo de seus gestos enquanto pintor, de que ele pudesse estar em apenas em delírio. Antes, estes gestos não eram reconhecidos como forma de expressão do corpo, mas apenas como uma manifestação da alma ou do pensamento, resultado de uma manifestação intelectualista. No entanto, tudo que Cézanne fazia era por meio de seu corpo, da sua percepção, da relação com o mundo e com a natureza. E quando ele buscou uma experiência que fosse, por assim dizer, conduzida pelo corpo, isso abriu um caminho para a possibilidade de retornar ao corpo com um outro olhar, de algo que não precisasse passar pelo pensamento para ser afirmado em seu ato expressivo. Talvez por isso, Cézanne tenha sido tão admirado e tão incompreendido pela crítica de sua época, havia uma autenticidade nas suas pinturas que remontavam à força primeira da natureza. Assim, de acordo com Falabretti (2012, p. 213), a pintura permite que a expressividade seja retomada ao âmbito *original das coisas*. Cézanne mesmo buscou não fazer a diferenciação do corpo que percebe e interpreta, ou melhor, o olhar e do corpo, pois não estão separados. Ele queria captar como seu corpo e olhar percebiam as coisas e as transfiguravam em obra de arte.

Assim, para Merleau-Ponty (1999,p.270), o corpo não deve ser objetificado e dado como limitado, fixado em uma posição que é amplamente desqualificada ou submisso ao processo pré-reflexivo. Ele permite com que tenhamos e percebamos todo mundo ao nosso redor. Todas as imposições da filosofia tradicional acabou deixando o mundo percebido de lado e obscuro, como se sensibilidade não pudesse dar abertura para percebermos esse mundo corpóreo tão próximo de nós.

### **2.3 A pintura e seu potencial de visibilidade**

Como podemos observar nos tópicos anteriores, Merleau-Ponty se volta para a percepção, denotando para ela o poder que muitos filósofos rejeitaram, o poder de apreender as coisas e conhecê-las por meio do corpo. Por muito tempo a percepção era posicionada apenas como um meio que só nos permitiria ver superficialmente as coisas, e para muitos pensadores ela obscurecia o mundo ou a visão sobre ele. Mas, para Merleau-Ponty seria o contrário, ela iluminava o mundo para que pudéssemos exercer a visão o que, de fato, nos põe em harmonia com o corpo. Dessa forma, é ela que nos faz olhar e ver o mundo, nos permitindo interpretá-lo, de modo a nos relacionarmos, conhecermos e reconhecermos a partir dela.

Esse corpo, que para Merleau-Ponty é um meio fundamental para experienciar o mundo e a natureza como um todo, é integrado à inauguração perceptiva. A partir da visão fenomenológica, o filósofo contraria a dualidade imposta de que o corpo e a consciência são separados na via do conhecimento humano. Se afasta também, da ideia de que esse corpo apreende as coisas de forma errônea e que só poderia ser um instrumento de manuseio para a ciência. Para o filósofo, o corpo é fundamental no processo de conhecimento, não como instrumento para se alcançar algum tipo de saber, mas como experiência carnal da própria existência; corpo é vida e conhecimento ao mesmo tempo. Pensamento encarnado, unidade que não permite mais as dicotomias que sedimentaram a filosofia ocidental. Para expressar essa nova concepção, Merleau-Ponty configura a noção de corpo-próprio. Nas palavras de Falabretti:

“O corpo é o veículo do ser-no-mundo”. Essa tese merleau-pontyana bem que poderia ser o emblema do corpo-próprio. De imediato, ela já me orienta a não tomar o corpo como um objeto partes-extra-partes e indica que é pelo corpo que se compreende o que é um cogito, o que é o mundo e o que significa ser-no-mundo. O corpo é veículo, carne do ser-no-mundo, porque, quando me volto a ele, encontro, primeiramente, um ser que é indistintamente corpo e alma, isto é, no corpo próprio não há lugar para o dualismo do em-si e do para-si. (FALABRETTI, 2013, p.383).

A pretensão de Merleau-Ponty é justamente indagar o que aconteceu com a noção de corpo, enquanto este está relacionado com sensibilidade perceptiva e que faz parte no mundo. Isso foi o que os metafísicos e intelectualistas tentaram fazer, uma separação de corpo e percepção, corpo e consciência. Mas para o filósofo, ele está inserido e é a própria consciência das relações humanas e não humanas. Com a noção de corpo-próprio, Merleau-Ponty não apenas critica a concepção racionalista do corpo (como veremos mais adiante), mas restitui seu caráter de

abertura para o mundo. A retomada da expressividade e da dinâmica fisiológica que modulam a nossa relação com a realidade.

O filósofo, durante seus estudos, sempre buscou restaurar o que a tradição filosófica havia deixado para trás, como por exemplo: a questão da percepção. Essa busca da fenomenologia merleau-pontyana abarca sobre vários subsídios para entendermos o percurso que ele faz com relação a dúvida e a pintura de Cézanne. Para ele, o pintor não está fora do mundo, nesse sentido, seu corpo está nesse encadeamento com os entes da natureza e é para ele que sua pintura se volta. Cézanne queria pintar, assim, materializando os fenômenos a partir da percepção. Nas palavras de Fontenelle (2015, p.109):“(…) Merleau- Ponty encontra em Paul Cézanne a maneira de interrogar aquilo que denominou de “prejuízos clássicos” do conhecimento, ocupados em manipular o mundo, recusando-se habitá-lo”. Assim, a neutralidade tão valorizada pela ciência racionalista dá lugar ao entrecruzamento entre arte e filosofia numa espécie de percepção primigênia do mundo. Dado que: “Os dois coincidem com a ideia de primordialidade do mundo ou a maneira pela qual os objetos afetam nossa experiência de perceber.”

Taminiaux (1993, p. 281, tradução nossa) no texto intitulado *O pensador e o filósofo*, critica a concepção clássica de mundo percebido que apresenta uma lacuna entre a apreensão geral e particular das coisas. Segundo o autor:

Além de uma sobreposição do particular e do geral, o percebido atesta uma surpreendente sobreposição de nossos semelhantes e o "eu", um entrelaçamento pluralista de sujeitos. Desde o início, estou ciente que os perfis de uma coisa - que permanecem latentes para mim enquanto eu permanecer dentro de um determinado ponto de vista - são manifestos para outros que vêem a coisa de outro ponto de vista. E mesmo os aspectos dados a mim não se apresentam como imagens privadas que ocorrem dentro do teatro solipsista dos meus estados de consciência, mas como aspectos da coisa que testemunham a sua constituição e isso não pode ser negado pela pessoa ao meu lado.

Diferentemente do que a tradição filosófica abordava sobre a percepção, essa análise fenomenológica veio com outros empreendimentos, de que justamente essa percepção possuía sua autonomia perceptiva, por assim dizer, sem necessitar do pensamento lhe moderando, pois ela possuía sua própria capacidade reflexiva, a qual “surge no próprio âmago da percepção”, vinculando os aspectos do visível entre o meu olhar e o do outro. A isso, Taminiaux chama de sobreposição que permite a superação da antinomia clássica entrelaçando o visível com o ver. Mas esta reflexão, é diferente do que Descartes queria propor restringindo e separando o

sujeito do objeto, o “pensamento do ver”, o que ele atribuía como expressão, mas esta capacidade reflexiva pelo âmbito fenomenológico, está relacionada justamente a não separação do indivíduo que vê e do que foi visto por esse indivíduo.

Retomando o que tratamos anteriormente, é importante ressaltar que a fenomenologia, segundo Merleau-Ponty é uma visão de mundo e um método que estuda os fenômenos em seu revelar-se, afirma que a percepção não está separada na evocação destes fenômenos. Para além disso, a fenomenologia nos restitui o contato com o aparecer do mundo e aborda também o estudo das essências, mas não a essência universal e abstrata que por muito tempo foi posicionada no âmbito da inteligibilidade, mas sim, a essência da percepção, não com o propósito de definir e limitar, justamente o contrário, de libertá-la para em sua manifestação nos deixar entrever esse processo. Esta fenomenologia coloca em suspenso todos juízos e conceitos objetivados do mundo para que a experiência seja purificada e possa ser espontânea. De um modo geral, a fenomenologia tem como papel crucial redescobrir o mundo e seus fenômenos com o apoio da percepção imediata do que aparece para nossa consciência. Dessa forma, a noção de percepção para o filósofo se distancia do empirismo tradicional, pelo fato de que ele impossibilita a compreensão do fenômeno perceptivo, e não mais procura desvendar os mistérios da natureza e seus fenômenos e sim, delimita-os e os encerra.

Dentro desse contexto, os conceitos mencionados anteriormente, nos dão base para a compreensão do olhar de Merleau-Ponty para arte, para pintura e principalmente para Cézanne e sua potencialidade enquanto artista.

A arte sempre foi concebida por Merleau-Ponty, no sentido expressivo, pela visibilidade do olhar, e o que é percebido ou notado pelo pintor é absorvido nas telas. Assim, podemos nos questionar: Por que Cézanne e não outro pintor insurgente como Monet ou Van Gogh? Cézanne se tornou uma referência para ele, pois o pintor trouxe em suas obras e em seu percurso de vida elementos filosóficos que interessavam ao pensador, tais como: visão, olhar, corpo e percepção. Ainda que esse não fosse o propósito de Cézanne, pois, o objetivo dele era estar sempre voltado para pintura e sua forma de pintar e de se relacionar com ela. Cézanne, mesmo sem fazer referência ao fenômeno da visibilidade, manifesta em suas obras uma outra concepção de olhar que alcança uma síntese da natureza na reprodução de suas formas. Tal é o ordenamento da visibilidade que a pintura fornece ao filósofo.

Nas palavras de Moutinho (210, p. 487):

Despertar o mundo percebido (esse outro mundo), romper com a orientação natural é reaprender a ver, é restituir ao mundo sua expressividade, é ir além da “visão profana”. Esse mundo, somos tentados a ignorá-lo; o mundo de que fala a ciência, o mundo “verdadeiro”, ou o mundo da vida prática, está para além desse mundo sensível. É necessário um *esforço*, de que a pintura é parte, para restituir ao mundo sua expressividade.

A partir das discussões precedentes, podemos nos concentrar em abordar o ensaio específico sobre Cézanne, intitulado *A dúvida de Cézanne*. Como já mencionamos anteriormente, esse texto foi escrito por Merleau-Ponty em 1945 e se dedica a analisar precisamente as inquietações de Cézanne e a pintura. O ensaio faz parte do livro, onde estão mais dois outros textos nos quais Merleau-Ponty se voltou para a questão das artes. Sendo eles: *O olho e o espírito* (1960) e *Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1952). O ensaio *A dúvida de Cézanne*, embora tenha sido escrito no mesmo ano que a *Fenomenologia da percepção*, em 1945, notamos que Merleau-Ponty começa ter uma inclinação maior para com a arte, notoriamente, à pintura. Dessa forma, poderíamos observar que há uma mudança na forma como o filósofo se volta para o mundo da visibilidade, por meio do olhar pictórico de Cézanne e sua criatividade. Menciona Alves (2019,p.126), que este texto foi a primeira obra estética do filósofo em que fala dessa potência criativa do pintor Cézanne, o qual foi privilegiado com um ensaio sobre sua obra e sua ânsia de se expressar através desta.

Para Alves (2019,p.126) e conforme já mencionamos anteriormente, o ensaio, a princípio foi escrito para a revista francesa *Fontaine* e publicado, no ano de 1945. Posteriormente teve uma outra publicação, no ano de 1948, fazendo parte do texto *Sens et Non-Sens*. Merleau-Ponty já demonstra ao longo da abordagem uma escrita mais poética, e é dessa forma que ele desenvolve esse ensaio, diferente dos outros textos, em que esteve mais direcionado para as explicações de termos e conceitos. O filósofo abandona a linguagem puramente lógica e filosófica e dá vazão a uma investigação que se aproxima de uma linguagem intuitiva, poética e inspirada pela pintura e pelo enigma da visibilidade. Inclusive, Merleau-Ponty, se atenta para a condução que Cézanne dá para suas obras, o desejo imensurável do artista de mostrar através destas a visibilidade que tanto lhe inquietava, e de como o pintor Cézanne, possuía vários fundamentos fenomenológicos, que eram tão instigantes para Merleau-Ponty.

Nesse ensaio, o filósofo se remete a vida do pintor e sua obra, mas não com um propósito cronológico ou de encaixá-lo em um determinado movimento artístico, mas para apreender o que impulsiona a vitalidade de suas imagens, o que o leva a imergir no processo de criação próprio da arte.

Merleau-Ponty inicia o texto com a seguinte afirmação: “Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta, cento e cinquenta de pose para um retrato”, (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 125). A obstinação do pintor, sua sede inesgotável em alcançar a expressão mais imediata e adequada daquilo que ele vê, demonstra que habita em sua pintura uma linguagem pictórica inaudita e premente, fértil de possibilidades. Cézanne não se satisfazia com apenas uma representação de uma paisagem ou retrato, era preciso incansavelmente estudá-los de diferentes modos e ângulos, decompondo suas formas, rearticulando suas linhas, explorando os matizes das cores num processo sempre renovado. Toda essa sanha, desperta em Merleau-Ponty uma visão estética e fenomenológica da pintura.

Cézanne em seus últimos anos de vida estava com problemas de visão. Ele se questiona se suas pinturas seriam de fato a expressão de sua arte e vida ou apenas fruto de um problema óptico. Essa é a dúvida que será o mote para Merleau-Ponty escrever seu ensaio. Nas palavras de Merleau-Ponty:

Ao envelhecer, ele se pergunta se a novidade de sua pintura não vinha de um distúrbio dos olhos, se toda a sua vida não se apoiara sobre um acidente de seu corpo. A esse esforço e essa dúvida respondem às incertezas ou tolices dos contemporâneos. “Pintura de limpador de fossas embriagado” dizia um crítico em 1905. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 125-126).

Podemos entender melhor essa questão ao ler um trecho de uma carta que Cézanne escreve para o Émile Bernard, o qual foi um grande amigo do pintor. Cézanne diz, em 1906:

Sofro de enormes perturbações cerebrais, sinto uma perturbação tão grande que temo que a minha frágil razão, a todo o momento, não possa aguentar mais. Depois dos terríveis dias de calor que se fizeram sentir, uma temperatura mais clemente fez regressar aos nossos espíritos um pouco de calma e já não era sem tempo; parece-me que, agora, estou a ver melhor e que consigo perceber de um modo mais claro em que direção devo encaminhar os meus estudos. Conseguirei alcançar o objetivo tão procurado e há tanto tempo perseguido? Desejo alcançá-lo, mas enquanto o não atingir, uma sensação de mal estar subsiste e não poderá desaparecer enquanto não tiver alcançado o porto (...). Continuo a estudar a natureza e parece-me que faço lentos progressos. Mas estou velho, doente e jurei a mim mesmo que hei-de morrer a pintar (CÉZANNE apud LIMA, 1998, p.153).



Diferente do que pressente, notamos que Cézanne em seus últimos anos de vida manteve uma força e sua pintura ainda mais invejável. Mesmo que estivesse no ápice de suas indagações sobre si mesmo, e que a visão e o corpo estivessem muito debilitados, ainda assim, ele nunca parou de pintar, pois vivia pela pintura. “Na verdade, a pintura sempre foi seu mundo e sua forma de existir, por anos ele viveu por ela.” (MERLEAU-PONTY 2004a,p.125). Por meio da pintura, ele se reconciliava consigo mesmo e com a natureza. Mesmo com problemas de visão buscou mecanismos para se utilizar dela, mesmo a duvidar do valor do seu trabalho e de que se suas obras não eram dignas de seu esforço e de seu foco, manteve o trabalho ininterrupto. Isso, por muito tempo, lhe fez se sentir incompleto.

A dúvida dele também passou pela frustração que ele sentia de não estar suficientemente expressando a natureza como ela queria, como ela se mostrava diante dos olhos dele, e se sentia inábil por isso. Durante muitas tentativas de expressá-la, por notar que não estava sendo feliz naquele ato, destruía os quadros descontroladamente. Parecia-lhe, que algo escapava ao seu olhar.

Essa angústia para com a visão contribuiu ainda mais para o redirecionamento do olhar sobre si e sobre suas pinturas. E o que Merleau-Ponty percebe em Cézanne é a potência da visibilidade que se faz presente nas obras do artista. Cézanne é capaz de captar cada novidade da natureza de forma imediata. E ao “receber” essas informações, sua própria consciência irá organizá-las dinamicamente e se expressar em linhas e cor.

Durante todo o ensaio, é demonstrado um vigor insaciável de Cézanne, e essa é uma afirmação do quanto Cézanne interessou ao filósofo, tanto que Merleau-Ponty (2004a), faz uma comparação de que a obra de Cézanne é sua própria meditação filosófica, ou seja, a possibilidade de colocar em suspenso todas as normas e costumes, a fim de tentar anunciar a profundidade da natureza não humana, a qual nós estamos fixados.

Conforme Merleau-Ponty (2004a,p.127):

A idéia de uma pintura "a partir da natureza" viria a Cézanne da mesma fraqueza. Sua extrema atenção à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (ele dizia que se deve pintar um rosto como um objeto), sua devoção ao mundo visível seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade.

Chega em um determinado momento da vida de Cézanne, em que seu intuito maior, é pintar a natureza, que até mesmo quando pinta as pessoas ele busca dar

uma outra forma, como se quisesse tirar o caráter humano delas, encontrar algo que lhe fosse anterior. Mas não porque ele fosse desumano, ou a sua obra assim o fosse, mas porque ele começa a se incomodar com o ambiente humano, com a sociedade e suas convenções, com as expectativas e os hábitos, por isso o seu comportamento se torna mais anti-social, mais devotado a natureza e a primordialidade do mundo do que às imposições sociais. Não lhe interessava mais esses vestígios humanos, pois somente a natureza oferecia para suas obras o caráter nascente que ele tanto queria mostrar nestas obras, a visibilidade em seu nascer, que é o que Merleau-Ponty chama de expressão. Na concepção de merleau-pontyana, a expressão é esse fenômeno que Cézanne faz nas suas telas, ele não buscou fazer a representação do nascimento das coisas, mas apresentá-la em suas obras. Devido a esta ligação a essa natureza mais primordial, a humanidade e suas convenções perdem o sentido, é diluído nisso. Almeja mostrar a natureza sem os adventos dos pensamentos ou do intelecto, pois acabaria poluindo a apresentação da visibilidade. Queria uma pintura “bruta” , por isso essa fuga do mundo humano.

Isso teve mais ênfase, depois que se afastou do impressionismo, este que conforme Merleau-Ponty (2004a,p.128-129), tentou aplicar nas telas os objetos do mesmo modo como a visão os captava e também os sentidos, ou seja, de forma iminente. Mas ainda era preciso desempenhar os contrastes que a própria natureza modifica, mas, os impressionistas queriam fazer isso utilizando somente as sete cores do prisma, e acabaram modificando os próprios aspectos e as cores da natureza, como se separassem as cores de sua apresentação e fizesse ao mesmo tempo o fenômeno perder suas características.

Segundo Merleau-Ponty (2004a,p.129), Cézanne, não queria fazer essa separação das cores, dos contornos e de como realmente se apresentavam sem modificá-la, além disso, existiam mais cores em sua paleta e ele as utilizava todas, se fosse preciso, não queria mais tirar os tons que apareciam para sua visão e para seus sentidos:

Sua pintura seria um paradoxo: buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.130)

O modo como Cézanne buscava exprimir a realidade da natureza foi distinta do que anteriormente se buscava, pois a realidade para ele não era copiar o mundo

e seus fenômenos, era mostrar nas suas telas a possibilidade de se fazer isso sem reproduzi-la. Pois não estava mais preocupado se iriam aparecer nas suas obras as deformações que ele sentia e via. Para o filósofo, a forma com que Cézanne busca compreender o mundo e expressá-lo é uma consequência dessa dúvida interminável. Pois, antes mesmo de começarem os problemas de visão e se perguntar se esta estava comprometendo o rumo de suas obras, ele já se questionava sobre sua capacidade, ou seja, a dúvida o acompanhou por toda a sua vida e expressamente foi acentuada em seu envelhecimento.

De acordo com Merleau-Ponty (2004a), suas obras não seriam fruto de um equívoco visual, mas de como ele vivia e expressava visualmente sua realidade. De todo modo, suas pinturas não emergiam apenas de uma abordagem subjetivista, individual e solipsista da realidade, mas alcançava uma espécie de profundidade que conseguia evocar no observador uma certa comunhão, um encontro de almas, que são guiadas pelo fenômeno da visibilidade.

Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo, devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências. Se a obra é bem-sucedida, ela tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma. (MERLEAU-PONTY, 2004a. p. 140).

Merleau-Ponty aponta para uma certa similaridade entre o artista e o filósofo quanto a natureza dessas tarefas, ou melhor, uma comparação entre a obra de arte e a filosofia. Assim como a filosofia, a obra de arte possui um potencial que é autônomo, sendo ela mesma sua auto-referenciação. Ela não têm somente a capacidade de nos mostrar algo, mas de mostrar seu próprio fazer-se como obra de arte. Desse modo, consegue também unir seus espectadores com o próprio artista, na medida em que ela não apenas revela uma coisa pronta, mas mostra o seu próprio erigir-se como obra de arte. Por isso ela não necessita de elementos externos ou de algum processo de decifração, ela é capaz de ensinar por ela mesma, pois aquilo que nos mostra é a própria potencialidade da sua manifestação.

Assim também é a filosofia, sua finalidade se concentra no seu processo, na sua feitura, qual seja, a filosofia nasce da prática cotidiana reiterada de filosofar. Por exemplo: quando lemos um texto de um determinado filósofo, não temos apenas o objetivo de saber o que ele pensou ou quando e como ele fez isso, na verdade, seu pensamento vai nos envolvendo nos mesmo assuntos e temas com os quais ele se ocupou, que o inquietaram e que podem também nos inquietar. O que surge com isso é uma ponte, um diálogo, entre esses pensamentos, entre as obras. Nesse

sentido, faz-se importante ressaltar, que um texto para Merleau-Ponty não é um mero instrumento ou objeto, mas um empreendimento, uma atividade, um comprometimento ativo com a tarefa de pensar. Assim também é a obra de arte, ela tem o empenho de nos fazer ver não somente o que pintor viu ou o próprio mundo dele, mas de fazer com que possamos ver o próprio mundo em seu nascimento. Isso foi o que Cézanne também buscava, despertar experiências que a enraizassem nas outras consciências por meio de suas obras.

Merleau-Ponty (2004a, p.134-135), diz que Cézanne não queria separar visão e pensamento, que a interpretação da natureza e do mundo não está desvinculada da relação entre esses elementos. O filósofo já apontava isso na *Fenomenologia da Percepção*, de como o corpo, a alma, os gestos, a visão possuem diferentes significados, porém, todos esses elementos não poderiam ser separados da magnitude da expressão e da visibilidade. Pensamento e o fenômeno perceptivo não são completamente cindidos ou antagônicos, pois na concepção merleau-pontyana, não deveria ser mais feita essa dualidade entre alma e corpo<sup>20</sup>, ou o pensamento e a visão. Para Cézanne a expressão originária não ocorria por essa via onde se isolava o corpo da ideia, daquilo que aparecia ao artista. A pintura não nasce assim de um momento anterior, da reflexão do artista que passa, posteriormente, para o quadro apenas a representação do objeto antes pensado. Ao contrário, o fenômeno da visibilidade revela para o artista a natureza do nascimento das coisas, esse é acontecimento da expressão, a possibilidade sempre renovada de desvendar esse incessante nascimento. Conforme o filósofo:

De nada serve, opor aqui as distinções de alma e de corpo, do pensamento e da visão, pois Cézanne retorna justamente à experiência primordial de onde essas noções são tiradas e que nos são dadas inseparáveis. O pintor que pensa e que busca a expressão não alcança de início o mistério, renovado toda vez que olhamos alguém, de seu aparecimento na natureza.

Desta forma, conforme Costa (2019, p.76), Merleau-Ponty faz com que a visão obtenha novamente o seu lugar, afirmando que o homem é conjuntamente corpo e pensamento. Assim, para ele, a razão não é superior ao sensível e nem mesmo o sujeito é superior ao objeto. Todas essas categorias se diluem no pensamento integrador e orgânico do filósofo. A arte é o exemplo de como essas

---

<sup>20</sup>Merleau-Ponty, se afastará do pensamento de Descartes, principalmente no que concerne a dualidade de corpo e alma. Aprofundaremos melhor a crítica de Merleau-Ponty à Descartes e ao seu pensamento sistemático no terceiro e último capítulo desta dissertação.

interpretações são insuficientes, dado que ela não despreza os sentidos, tal como o faz Cézanne.

Nas palavras de Shapiro (2002, p. 53):

Ao longo do tempo, a impressão como fundamento eficaz da arte cedeu o lugar à sensação com o termo elementar, o conceito fisiológico substituindo o psicológico com o interesse em diferenças sutis e seu controle e medida. Cézanne, que participara do impressionismo e aprendera com Pissarro, falou de sua '*petite sensation*', como alguém antes falara de impressões mais especificamente, ela é aparência delicada, ilusória, quer de cor ou de forma, surgindo da fixação momentânea, intermitente, do olho no objeto ou mesmo em uma paisagem extensa, como se fosse a sensação de sua luminosidade difundida. A pintura construída com tais sensações deixou de ser um equivalente da impressão, e tornou-se algo mais deliberado e construído. Comum a Cézanne e Monet é a sensação como experiência conscientemente perseguida e cultivada.

A esse respeito, essa obsessão por alcançar uma visibilidade nascente, Merleau-Ponty recordará novamente da leitura de Balzac por Cézanne, já mencionado na *Fenomenologia da percepção*. O filósofo retoma a descrição que o autor faz em *A Pele de Onagro* e que tanto impressionara Cézanne. Nesses termos reafirma sua vontade de pintar *uma* "toalha branca como uma camada de neve recém-caída e sobre a qual elevaram-se simetricamente os pratos e talheres coroados de pãozinhos dourados". Para Merleau-Ponty, por muito tempo Cézanne quis pintar essa descrição de Balzac, com o mesmo movimento expressivo que o autor nos faz sentir, com essa mesma vibração das cores e das sensações que temos ao ler a obra<sup>21</sup>. (MERLEAU-PONTY 2004a,p.135).

Segundo Nóbrega, "A expressão foi traduzida por Assmann (1996) como "fazer emergir" e diz respeito à compreensão da cognição defendida pelos referidos autores. A cognição emerge da corporeidade, da experiência vivida e da capacidade de se movimentar do ser humano" (NÓBREGA,2008,p. 146). A autora aqui se refere a um exemplo do que seria essa expressão, e ela aponta Assmann (1996), este que apresenta a expressão com uma forma de "fazer emergir", que é fazer aparecer, e além disso, essa aparição é advinda do corpo e da "experiência vivida" o que complementa o que viemos tentando tecer ao longo do texto. A literatura fornece ao pintor a presença da expressão como acontecer das coisas.

Para Merleau-Ponty (2004a, p.139), a expressão não é só uma mera tradução do "pensamento claros" e não deve ser vista de tal forma, pois estes, já teriam sido refletidos e colocados por nós e pelos outros. A expressão é a própria

---

<sup>21</sup> O que Merleau-Ponty chama de "milagre da expressão" na *Fenomenologia da Percepção* (1999, p.268).

execução, que foi o que Cézanne quis nos mostrar em suas telas, o movimento acontecendo em seu surgimento. E para o filósofo a “concepção” não deve ser anterior à “execução”. A expressão é a própria força da natureza ainda não estruturada, muda, silenciosa e cheia de possibilidades. Precedente a essa expressão, só há o que o filósofo chama de “febre vaga”, ou seja, uma latência indefinida para ser feita e apreendida .

Assim como o homem lançou sua primeira palavra e não tinha noção do que viria depois, se seria só um grito, um gemido, uma linguagem ainda nascente, imberbe, o artista também faz dessa mesma forma, ele lança sua obra sem saber o que será definido. Pois, o que o artista irá revelar não está em nenhum outro lugar, nem nos próprios objetos e nem nele mesmo. Sua obra portanto não é representacional, não aponta para nada fora de si, mas para a própria nascibilidade do mundo e de si como artista nesse mundo.

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 (...) o artista lança a sua obra como um homem lançou a primeira palavra, sem saber se ela será algo mais que um grito (...) O sentido daquilo que o artista vai dizer não está em parte alguma, nem nas coisas que ainda não tem sentido, nem nele mesmo, em sua vida não formulada. Em vez da razão já constituída na qual se encerram os “homens cultos” ele invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.139).

Dessa forma, não poderíamos dizer que as dúvidas e as inquietações de Cézanne deveriam ser explicadas como consequência de uma vida errática e reclusa. Sua obra não é resultado, portanto, de sua vida individual, mas sim, pela vontade da obra, da expressão, que põe em movimento a própria vida do artista.

O problema de muitos críticos da arte, no caso aqui, ao analisar a obra de Cézanne, é que elevaram a personalidade dele para a frente de suas obras, reforçando a dúvida dele enquanto pintor e esquecendo da importância que foi a forma de olhar que Cézanne proporcionou para a pintura. Foi esse olhar que trouxe novas técnicas, novas pinceladas, novos atributos que antes ninguém havia usado nem pensado, como por exemplo, pintar a germinalidade da natureza. Inclusive, os próprios amigos, associaram o valor do caráter dele como primeiro ponto de partida para entender as obras dele. Desde quando ele entrou para o colégio Bourbon, não o apoiaram por motivos de sua personalidade. Podemos citar o amigo Émile Zola, como por exemplo, o qual foi o grande amigo de infância de Cézanne. Embora, ele reconhecesse que Cézanne era um grande pintor, não admitia ou reconhecia a

ousadia de sua expressividade.

Não foi somente o filósofo Merleau-Ponty que teve uma grande admiração pelo trabalho, pela forma de pintar e pelo olhar de Cézanne para com o mundo, ele não só chamou a atenção de filósofos ou de outros pintores e críticos, mas também de poetas como Rilke. Este, ficou absurdamente maravilhado pelas obras do artista e sobre a perspectiva do mesmo, de tal modo que foi inúmeras vezes em uma exposição de suas obras em Paris, após a morte do artista.

Em 1907 houve uma exposição de Cézanne, esta já após sua morte, no *Salon D'Automne* ( Salão de Outono) que ocorria anualmente em Paris, e foi onde Rilke foi provocado com as obras de Cézanne, por quem surge um grande fascínio, e partir de então, ele começa a escrever sobre Cézanne e sobre o seu trabalho.

O poeta Rilke consegue aproximar seu fazer poético da obra de arte, produzida por Cézanne, pois percebe que há um núcleo comum impulsiona ambos em suas criações. Então, ele não somente fica admirado pelas pinturas de Cézanne, mas por que ele encontra na obra de arte do pintor a mesma potencialidade da visibilidade que ele busca em sua poesia, assim como Merleau-Ponty também notou a aproximação entre a filosofia e a obra de arte do pintor.

Segundo Rilke:

As coisas da arte são sempre resultado de ter estado a perigo, de ter ido até o fim em uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mais se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa da arte é enfim a expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível desta singularidade... Aí está a enorme ajuda das coisas da arte para a vida daquele que tem de fazê-las, — que elas sejam sua síntese; a conta do rosário, na qual sua vida diz uma prece, o testemunho para ele mesmo sempre renovado de sua unidade e veracidade, o qual realmente só para ele se volta, atuando anonimamente para fora, sem um nome dado, apenas como necessidade, como realidade, como existência. ( RILKE, p. 26, 2006)

Para Rilke, a obra de arte consegue apontar para além da habitualidade, do que normalmente estamos acostumados a ver na experiência mecânica da cotidianidade. Nossos olhos, com o passar do tempo, se tornam cegos para o encantamento do mundo que opera sob o manto das situações mais rotineiras. A obra de arte nos desperta para uma experiência de totalidade do mundo adormecida pelo pensamento hegemônico, por isso essa questão do perigo que Rilke menciona, porque a obra expande o fenômeno da visibilidade até um limite que ninguém consegue mais ultrapassar, nos permite experimentar a plenitude da imagem, do

corpo, dos sentidos, do ser, mas não de modo geral, mas na minha própria vivência, na minha existência fática. E quanto mais um indivíduo se vincula à experiência artística, mais ele se dá conta do que ele é enquanto ser no mundo e da possibilidade daquilo que o torna o que ele é, mais ainda este indivíduo se depara com sua singularidade e da totalidade que ocupa o seu ser no mundo. Nesse sentido, a experiência artística é também uma experiência ontológica.

Rilke, vê a obra como uma prece pela vida daqueles que partilham da obra de arte, por isso essa menção a conta do rosário, pois é como se cada linha da obra, cada pequeno detalhe dela, fosse uma exortação pela aquela vida, que tem de fazê-la. Nesse sentido, a obra consagra a força da vida em si mesma na própria vida do artista. E o artista que faz a obra de arte, toma para si o encargo de fazer a abertura da obra para as outras consciências, ou seja, não é apenas criar um artefato que possa ser utilizado em algum lugar ou pendurar em alguma parede, mas criar as possibilidades dos outros partilharem da manifestação da obra através da abertura deixada por ele. A vida do artista é o resultado de uma obra que precisava dessa mesma vida para ser criada. Merleau-Ponty de modo parecido nos mostra isso na *Dúvida de Cézanne* (2004, p.141), ao afirmar que a obra por se fazer exige essa vida. Então, cada vez que o artista lança mão de uma cor, de um contorno ou cria uma nova relação de cores, ele cria e recria também a si mesmo. Por exemplo, quando Cézanne pinta várias vezes o Monte Sainte Victoire, ele pinta não somente a representação de uma montanha específica (em um espaço e tempo determinado), mas revela a si próprio, dando contorno e efetividade à sua existência. Com isso, ela vai dando significado e substância à vida do artista, e revela a própria natureza a partir da natureza dele.

O poeta percebe na pintura de Cézanne o espelho da sua própria tarefa poética, ele encontra na obra do artista um encantamento pelo mundo, como motivo dessa obra e como aquilo que ela deixa entrever. Para ele, a obra de Cézanne deixa ver a vida do pintor como uma vida devotada ao processo de criação, como uma espécie de anunciação do processo criativo, a qual ele encontra uma familiaridade com o seu fazer poético, e que Merleau-Ponty também encontrou com o seu fazer filosófico. Isso faz com que o filósofo caminhe para sua nova ontologia, embora a fenomenologia seja consagrada para ele, mas ela já não lhe é mais suficiente para mostrar essa tarefa de fazer, criar e de ser.

De todo modo, apesar de sua importância póstuma, sabemos que em vida,



Cézanne não teve muito apoio e reconhecimento, exceto de sua mãe, Anne-Élizabette-Honorine Aubert, que o apoiou até o fim de sua vida em 1897. Fauconnier (2009), diz que quando ela faleceu, ele ficou muito transtornado e introspectivo e sentiu que uma parte de sua vida teria ido embora também com a morte dela.

Por que falar desses aspectos da vida de Cézanne? Para mostrar que foi necessária essa vida para que existisse essa forma de olhar a pintura e o mundo. Sendo assim, para explicar que foi necessária essa relação de mundo presente nele para que se desenvolvesse esse olhar de pintor.

Como diz Merleau-Ponty (2004a, p.141):

É certo que a vida não *explica* a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*. Desde seu início, a vida de Cézanne só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra ainda futura, era o projeto dela, e a obra nela se anunciava por sinais premonitórios que seria um erro tomar por causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura. Aqui não há mais causas nem efeitos, eles se reúnem na simultaneidade de um Cézanne eterno que é a fórmula, ao mesmo tempo, do que ele quis ser e do que ele quis fazer.

Por isso, ao falarmos de vida e obra não podemos meramente reduzir a uma relação de causa e efeito, como normalmente supomos, mas como uma manifestação de uma visão única e singular e de um jeito de perceber a natureza em sua essência germinativa que se entrecruza com a vida do pintor. Não é a vida de Cézanne que determina sua obra, antes é sua obra que orienta o seu modo de viver de tal forma que pintar é o mesmo que viver e respirar.

Depois que começou a se afastar do convívio social e de aglomerações, foi na natureza que Cézanne encontrou uma saída, não mais se sentindo como se não permanecesse a nenhum lugar. Assim, quando ele pintava e buscava exprimir nas suas telas a natureza emergindo, ele se sentia um homem livre.

Cézanne tentou pintar nada mais nada menos o mundo como de fato lhe aparecia, como se ele estivesse liberando o mundo e seus fenômenos, ele não queria alterar nada, pelo contrário, buscava ser fiel como as coisas atingiam sua visão.(MERLEAU-PONTY, 2004a,p.142). Essa relação sobre como a obra determina a vida do artista ou vice versa, a partir dela, Merleau-Ponty lança a seguinte questão: “*Mas,então,onde está a liberdade*” ?

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. Cabe a nós entender as duas coisas ao mesmo tempo e de que maneira a liberdade se manifesta em nós sem romper nossos vínculos com o mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004a, p.143).

Cada vez que Cézanne pintava, ele efetuava sua liberdade, suas pinturas são sempre a fruição desta. O grande problema é que estamos sempre pensando o mundo a partir de uma relação de causa e efeito. Como se a vida fosse o resultado da obra do artista ou o seu contrário. No entanto, para Merleau-Ponty essa relação não faz sentido, pois à medida que o pintor pinta, sua vida se constitui concomitantemente, ao mesmo tempo. Sendo, portanto, indissociáveis. De acordo com o filósofo, só poderia a liberdade se realizar através dos próprios atos e ao longo da vida, compreendendo a própria situação, todo o passado e seguir adiante, podendo modificá-la. Não seria deixar de ser nós mesmos, não seria se separar da própria existência, mas sempre poder dar um outro sentido a esta. E temos liberdade para isso. Nem tão pouco estamos determinados, mas possuímos algo em nós desde o início que instiga nosso caminho. Vida e obra estão assim conectadas, sem predestinações, mas de modo orgânico e harmônico. Dessa forma, a liberdade criativa de Cézanne não poderia ser separada da sua experiência de vida.

Merleau-Ponty nota essa ânsia pela liberdade de Cézanne, o esforço dele, mas nem ele mesmo acreditava nas suas conquistas e dos rumos e dos sentidos que suas obras tomavam. Não é à toa que se questionava a respeito dos quadros que derivaram de suas mãos e dos olhares sobre suas telas.

Além desses aspectos sobre a vida de Cézanne em si, o olhar de Merleau-Ponty, nesse ensaio também de volta para os aspectos da sua pintura. Vimos isso no decorrer do texto ao explanarmos sobre seu trajeto enquanto pintor e o filósofo reafirma ao falar que não o conheceríamos melhor nem pela história da arte, nem pelos seus depoimentos, mas sim, pelo todo que o compõe, principalmente por sua visão diferenciada, sempre de vanguarda. O fenomenólogo faz um breve traçado do rompimento de Cézanne com o impressionismo nos dando o esclarecimento de como essa visão se torna fenomenológica.

A visão aqui é entendida pela filosofia de Merleau-Ponty, como uma maneira específica de nos relacionarmos com os objetos e com o mundo como um todo. Por estar ligada ao corpo, ela é parte essencial da nossa experiência conosco e com as coisas que nos cercam. É por ela que todas as experiências se mostram em uma função única, própria do experienciador, tirando-nos do mundo do pensar, e nos

colocando em uma inter-relação dos sentidos que o mundo nos apresenta, a partir disso, nos permite fazer interpretações dele.

Algo parecido acontece com a visão de Cézanne, que não é meramente um sentido do corpo fisiológico, mas uma manifestação do corpo-próprio. A visão não se restringe a uma parte do corpo que por sua fisicalidade permite enxergar o mundo que nos rodeia. Não, ela é todo o corpo, é a manifestação de nossa carnalidade como expressão do ser.

Nesse sentido, a visão da perspectiva deformada de Cézanne que aponta para algo que só se desenvolveria posteriormente com o cubismo é exemplo disso, no qual o mundo percebido não é visto pelo contorno dos elementos no quadro, pois os objetos nele verdadeiramente se aglomeram no olhar, a deformação é a visão aguda de como a composição da realidade aparece. Assim, essa visão só acontece no corpo e com o corpo, pois aquele que vê não se apropria do que é visto, mas se aproxima pelo movimento, pela experiência, pelo olhar. Olhar este que serve de instrumento para a visão e para nossa apreensão das coisas.

Com o olhar, dispomos de um instrumento natural comparável à bengala do cego. O olhar obtém mais ou menos das coisas segundo a maneira pela qual ele as interroga, pela qual ele desliza ou se apoia nelas. Aprender a ver as cores é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal. Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um "eu penso": ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.212).

A visão, o olhar, a percepção conceituados pela filosofia de Merleau-Ponty, são expressos e compreendidos em suas interligações, um não existe sem o outro, um existe com o outro, pois somos seres integrais e não uma mera justaposição de partes, e esses elementos fazem parte da relação que temos no mundo e com o mundo, não podendo ser dele separado. Da mesma forma que somos convidados a olhar para Cézanne, não como um reflexo de sua dúvida, ou como um representante de sua pintura, mas como um ser tão peculiar em toda sua maneira de existir e de ver o mundo, ver as cores, ver os objetos e tentar nos mostrar esse mundo visível pela percepção, que ele propicia uma demonstração da própria expressão, caminho para a nova ontologia de Merleau-Ponty .

Recuperar, portanto, a visão fenomenológica de Merleau-Ponty sobre a pintura, é uma forma de restaurar esse vínculo originário entre a visão e a imagem, mostrando a potência que a arte pode exercer no pensamento filosófico. Isso se torna possível com Cézanne.

Tratando-se sobre essa originalidade, Merleau-Ponty olha para a questão do visível nessa relação com a pintura de Cézanne, como algo que o pintor faz tornar o ser em si visível para nossos olhos através da sua pintura, de modo não representativo, pois as obras de Cézanne evocam o nascimento do visível. Era o que Cézanne pretendia, tornar o invisível, visível. É importante ressaltar que esse visível não se volta somente para algo que possamos tocar, ou seja, apenas no campo da empiricidade, mas do ser/visível que se mostra, contemplado para um âmbito mais ontológico. Ou seja, Merleau-Ponty não estava preocupado em levar esse debate apenas para restaurar um caminho para o mundo empírico, mas mostrar como o fenômeno é o acontecimento real do próprio ser. Por isso, ele se remete a uma ontologia do olhar, no sentido de que o olho é capaz de captar o que se mostra, e o fenômeno, este se mostra não por aparência ou uma ilusão, ele se mostra como é, porque ele é este ser.

Assim, a arte, por emergir dessa expressividade corporal e visual na concepção merleau-pontyana, não pode ser atribuída apenas com um meio de parodiar o mundo, ela não é a atividade do corpo como objetificação, mas sim, como glorificação do olhar. E o Cézanne, por reabrir o caminho da visão por meio da dúvida e de sua existência quando ao se remeter a seu corpo como acidente, antecipou a arte moderna, quando não mais quis pintar a literalidade do mundo, mas as coisas visíveis, ou seja, em sua aparição. Cézanne buscou pintar a natureza e seus fenômenos, a visibilidade destes por meio da cor.

Para isso Merleau-Ponty se serve da pintura, ao perceber que o artista tem essa conexão com a natureza, tendo a visão e a sensibilidade como um privilégio de acesso ao ser. Ele apresenta uma concepção de imagem que não pode ser observada apenas a partir da relação superficial com os objetos. O artista não olha a pintura como um sinônimo coisal, mas sim como se os olhos fossem o próprio corpo que discorre sobre o mundo e a pintura é a acessibilidade dessa visão. É a partilha silenciosa do próprio ato de ver. O pintor faz encantar-se e encanta o observador por meio da pintura. O mistério, o enigma da visão que Merleau-Ponty descreve, estaria justamente nesse fundamento da aparição, da essência que o olhar apreende do mundo e se compreende nele. (FONTENELLE, 2014).

Com a consciência do que se refere este enigma da visão, reconhecemos que Cézanne queria nos fazer ver o ser que ele via, o ser que se mostrava a ele, como uma demonstração mais que expressiva em suas pinturas de uma

fenomenologia, de uma percepção em prática. E isso não estaria sendo uma consequência de um acidente de seu corpo, como ele havia se questionado, mas sim o movimento do seu olhar enquanto meio de apreensão do mundo.

Precisamente em seu outro texto *O olho e o espírito* (1960), o qual se dedica, também à visão, o filósofo alude às pinturas de Cézanne, como alicerce para ir além dos “dados visuais” e conseguir a proeza de captar o *Ser* através dos fenômenos que se mostra a ela. Dessa forma, para ele, qualquer pintor pode se utilizar desse prestígio da visão para obter a realidade primordial que se mostra ali de imediato. O filósofo identifica no pintor não uma mera vocação para a arte, mas toda uma conjunção de forças que transformam o seu fazer na realização da visão em ato, autêntica e leal ao aparecimento das coisas no mundo. O pintor doa ao filósofo a imagem da própria ação de ser. Assim, a interpretação que Merleau-Ponty faz da pintura de Cézanne não se mostra meramente subjetiva, mas fornece uma experiência da própria percepção da visão que o pintor deixa entrever em sua obra. A pintura de Cézanne é, nesse sentido, uma exaltação à fenomenologia do olhar.

No próximo capítulo abordaremos o livro *Linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty, explanando sobre a expressão em seu modo mais autêntico. Perpassando também pelas críticas do autor ao representacionismo que enfoca a trajetória da pintura e da linguagem. Especialmente ao racionalismo cartesiano que dividia corpo e pensamento, visão e pensamento, tirando a pintura de a expressão de seu modo seu caráter mais primordial.

## CAPÍTULO 3

### Aproximações entre a pintura de Cézanne e a filosofia de Merleau-Ponty : A expressão e a nova ontologia

#### 3.1 A expressão como silêncio e possibilidade

Existe uma afinidade entre arte e filosofia que permeia toda a trajetória de Merleau-Ponty, em meio a isso, o filósofo nos apresenta diversas temáticas, dentre elas, temos a da linguagem. Diante de várias preocupações, a questão da expressão está sempre presente e Merleau-Ponty se depara ainda com as dificuldades da expressividade linguística<sup>22</sup>, retomando não só aos temas tradicionais da filosofia, como a noção de pensamento, percepção refletida, mas também a relação da linguagem com o silêncio, com a possibilidade que encaminha sua investigação para o âmbito da arte e da criação. Seguindo o seu interesse pela arte e logicamente pela expressão, percebemos que, de alguma forma, seus três ensaios sobre esse aspecto mais artístico, poético e estético estão interligados. É na obra intitulada como : *A linguagem indireta e as vozes do silêncio (1952)*, que ele irá se direcionar com mais ênfase para essa linguagem, que além de ser uma forma de nos comunicarmos, é também uma manifestação expressiva e possível de criação, que não é encerrada e limitada apenas ao seu caráter técnico. Para entendermos isso, iremos apresentar algumas referências da obra mencionada.

É importante ressaltar que na obra *Fenomenologia da percepção (1945)*, Merleau-Ponty já abordava esse debate acerca da linguagem, apresentando uma distinção entre a fala falada e a fala falante, nesse texto ele percebe que a expressividade, por exemplo, na fala falada era perdida. Então, Merleau-Ponty já estava atento a essa questão da da linguagem como conduto fundamental da expressão. Porém, é na fala falante que ele mais detém sua atenção, pois nela ele

---

<sup>22</sup> Ao acentuar o poder da expressividade linguística e conceber de uma nova maneira (não como tradução direta) o enraizamento sensível da linguagem, os estudos desenvolvidos por Merleau-Ponty nos anos cinquenta dissolvem o paradoxo das análises da *Fenomenologia da percepção* sobre a atividade linguística.(FERRAZ, 2008,p. 59-60). O autor tenta se desvincular da tradição que impôs que a linguagem deve estar submetida ao pensamento lógico e discursivo, as ideias claras e distintas de Descartes. Essa concepção clássica desconsidera o potencial criador e criativo da linguagem da linguagem, não abrindo espaço para sua fluidez espontânea e expressiva. Para o filósofo, existe uma linguagem que é vitalista, ou seja, que não se restrinja a tarefa mecânica de somente de poder traduzir o pensamento em palavras, mas de viabilizar o novo e o original.

nota algo para além de qualquer cristalização da fala. Ainda mais, porque se imagina que esse viés de expressão, não podia ser seguro, ou não podia ser original, já que a concepção tradicional da fala e da palavra é que deveriam estar integradas de pensamentos e significados, algo só possível na fala falada. Mas em virtude da fala falante ser vazia de objeções, segundo a concepção merleau-pontyana, a expressão é autêntica e não constituída. Ademais, a linguagem é criadora e pode ter possibilidades de vir a ser qualquer coisa que queira ou dizer, e é justamente aí que o mistério da expressão se encontra e pode ser revelado.

Nas palavras do filósofo:

A linguagem não pressupõe a sua tabela de correspondência, ela mesma desvela seus segredos, ensina-os a toda criança que vem ao mundo, é inteiramente mostração. Sua opacidade, sua obstinada referência a si própria, suas retrospectões e seus fechamentos em si mesma são justamente o que faz dela um poder espiritual: pois torna-se algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido das coisas. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.65)

Embora Merleau-Ponty também esteja preocupado com essas questões da linguagem, é interessante a sutileza que ele usa ao abordar a relação e distinção entre a pintura e a fala, e essa distinção referida é essencialmente na linguagem verbal estruturada, por haver ainda um grande distanciamento com a expressão. O filósofo encontra na linguagem o ininterrupto movimento de desvelamento das coisas.

No livro intitulado como: *A linguagem indireta e as vozes do silêncio (1952)*, Merleau-Ponty demonstra um grande interesse pela potencialidade da criação artística e pela experiência, seja de um escritor ou pintor, que o impulsiona para diversas alternativas de expressão. O escritor, assim como o artista tem um quadro disponível para ele, e este pode vir a ter qualquer resultado. Cézanne, quando buscou pintar as coisas em sua animação, com o propósito de mostrá-la em seu ímpeto, queria fazer com que pudéssemos sentir essa cativação da obra. Dessa forma, a deixaria se manifestar em seu tornar-se.

duas faces, as quais são: o borrão ou quanto o pintor coloca apenas um traço de cor em qualquer parte da tela que seria uma espécie de esboço, ainda em construção, da obra nascendo, e o efeito de tudo isso em uma totalidade, originado ali na obra. Nesse movimento, o artista é capaz de criar ou recriar um “retrato ou uma paisagem”.

Para o filósofo, se de algum modo, nos aproximássemos do pintor para acompanhar esse seu ato criador, veríamos apenas o seu avesso. Pois a noção de composição completa, que é o mundo revelado pelo artista, é o resultado de toda essa elaboração ainda em processo. No entanto, esse avesso não é suficiente para termos acesso a essa abertura originária que o pintor nos oferece. Da mesma maneira, se conhecemos somente as técnicas que são utilizadas, não encontraríamos a ligação com aquele mundo revelado na obra de arte.

Para ilustrar essa ideia, Merleau-Ponty recorre ao exemplo de Matisse, que foi gravado em câmera lenta em seu ato de pintar. A partir da observação dos movimentos do pintor, o filósofo percebe não apenas deslocamentos mecânicos, de um lado ao outro do atêlie, mas uma espécie de harmonia ou dança diante da tela. Além disso podemos vê-lo meditar, no ato de desvelamento e de começo do mundo. E mesmo que existam vários movimentos possíveis, a obra surge como um “raio sobre o único traçado necessário”. Ou seja, como se as escolhas do pintor fossem precisas para aquele resultado, sendo essas instantâneas, e não um processo minucioso da mente e da lógica.

Quando assistimos o trabalho do artista, é como se pudéssemos entender o porquê que às vezes ele optava ir para um lado e não para o outro, e acompanhássemos o florescimento do mundo. Quando temos ali o resultado da obra, muitas vezes não conseguimos perceber toda essa dinâmica que a precede mas que ali está anunciada. E a verdadeira obra de arte é capaz de evocar isso e também de evocar esse pintor, que de alguma maneira se cria como pintor a partir da obra. E ao fazer isso é capaz de nos doar o próprio processo criativo dele. Esse ato de produção ou de reinterpretação do mundo aparece numa perspectiva que é originária.

Para Merleau-Ponty, além de existir essas possibilidades, e de haver toda essa magnitude no ato criativo, ele é apenas um homem e não demiurgo. Ou seja, ele mostra esse pintor como fazendo parte do mundo, que possui experiências mundanas, tendo também suas limitações e dificuldades. E tudo que ocorre na gravação, a qual nos proporciona uma versão fascinante desse acontecimento da arte, realiza-se neste nosso mundo perceptivo. Mas que dentro disso, o pintor é capaz de nos emprestar o seu olhar, sua vivência para esse processo criativo, e possibilitar vida ao que muitos atribuíram como somente artefatos, como por



exemplo: a tinta não mão do pintor se torna cor, iluminação, vida . Ele é capaz de animá-la no quadro, e a tela em seu silêncio pede por essa excitação.

Retomando o que falamos no capítulo anterior, de modo breve sobre o que é expressão, esta seria uma forma de emergir o que está “escondido” ou “colocar para fora” o que está dentro, próprio ao processo de criação. De fato está correto, mas na concepção merleau-pontyana é ainda mais ampla, ou seja, em sua perspectiva sobre expressão, o filósofo trabalha com vários elementos para além da concepção imediata da arte, como: corpo, experiência, percepção, representação, significação, dentre outros.

Merleau-Ponty prima por resgatar a noção de corpo, este que foi renegado não somente pela história, mas também para o caminho do conhecimento filosófico, e que perdeu quase toda a sua validade diante do pensamento racionalista e positivista. Com o advento da expressão na filosofia de Merleau-Ponty, o corpo não somente ganha espaço e poder, mas também abre espaços para a manifestação do fenômeno de uma outra visibilidade para estar no mundo. Dessa forma, seguindo a concepção merleau-pontyana, o corpo faz parte das relações com o mundo e do mundo. Segundo Martini (2006,p.34): “(...) O corpo ao comunicar-se com o mundo, no horizonte do vivido, forma uma unidade indivisa, unidade e atividade expressiva que sobrepuja a diferenciação entre subjetivo e objetivo, ao integrá-los em razão dos projetos aos quais se polariza.”

Em outras palavras, de acordo com essa noção de Martini, o corpo além de ter acesso ao mundo, ele também se comunica com o mesmo e permite o ato da expressão, que vai além da convergência do que é subjetivo e objetivo. Importante frisar aqui, que esse ato mencionado não seria para restringir expressão como uma mera ação, mas dizer que o corpo permite essa abertura para a expressividade.

Muller (2001, p. 152), também aborda a ideia de expressão para Merleau-Ponty :

É uma relação de fundação (na forma de movimentos de transcendência) que nossos dispositivos anatômicos experimentam junto aos dados sobre os quais se lançam. Independentemente de qualquer agente ou causa externa, ela é o nascimento de uma totalidade, ao mesmo tempo indissociável e irreduzível aos dispositivos anatômicos envolvidos.

Assim, é imprescindível ao falar de expressão mencionar corpo, pois para Merleau-Ponty não havia como separá-los, do mesmo modo, como não dá para separar o corpo da linguagem, pois a expressão também acontece na

transcendência dos movimentos corporais que são uma forma de linguagem. Por isso o autor enfatiza sobre ela ser “o nascimento de uma totalidade” e que também não pode ser reduzida a esses movimentos.

Quando nos referimos à expressão da fala, da escrita e da pintura, o corpo também está envolvido, pois tudo faz parte desse “processo” gestual corporal do processo artístico. O problema é quando tudo isso é limitado numa compreensão dicotômica da criação que diferencia o corpo e a gestualidade do nascimento da obra, colocando a expressão em segundo plano.

Há uma relação que o filósofo acaba fazendo entre gesto e linguagem. Segundo Furlan e Vilar (2016,p.165), na concepção de Merleau-Ponty não existe muita distinção entre a “expressão do gesto e a da linguagem”, pois o filósofo tanto retorna ao gesto para explicar a questão da linguagem, quanto ele também retorna à linguagem para falar de gestos.

O filósofo direciona ao corpo uma “zona” de originalidade, mostrando que as experiências deste corpo, também são experiências expressivas e criadoras, tanto para o escritor como para o pintor. Scarpa (2017,p.152), fala sobre isso, que as obras existem através das motivações advindas dessas experiências do corpo e da vida vivida desses artistas, e que estas mesmas obras são a expressão deles, pelas formas que eles veem e interpretam o mundo.

Para Merleau-Ponty, em se tratando da pintura, mas também vale para o escritor, as operações expressivas que se realizam na obra de arte, dotam o artista de uma continuidade no caminho da expressão, ou seja, a vida do artista está entrelaçada com esse fenômeno da expressão que aparece ao longo da própria vida dele. Como se houvesse um clamor daquela obra pedindo por aquela vida, ou pedisse para acontecer naquela vida, a partir dessa manifestação expressiva. E o “esquema interior” ou “monólogo interior”, é esse modo como o artista se ocupa com a obra por se fazer, e que isso sempre está ali, e a obra anseia por isso de alguma forma.

Nessa perspectiva, Merleau-Ponty menciona Van Gogh, de que é essa vida dele, na medida que ele está em seu ato criativo, sai da sua inerência e da sua facticidade, ela deixa de usufruir a si mesma, e se materializa na vida e na obra do pintor. E suas escolhas pessoais, tudo o que leva ser a quem ele é, sai da sua imanência Van Gogh, e torna-se método de fazer compreender, como se a obra pudesse aproveitar da imanência desse ente Van Gogh a partir da transcendência

do fenômeno da expressão. Assim, todos os problemas que Van Gogh enfrenta, as incompreensões, a solidão e o adoecimento, por exemplo, não justificam sua obra, antes é a própria obra que reclama por essa vida, com tudo que a compõe.

Antes de notarmos o estilo do artista, por exemplo, o azul ou o amarelo de Van Gogh, é preciso ter acontecido todo esse início, que não se encerra na interpretação da obra a partir da vida, como se uma fosse consequência da outra numa relação de causa-efeito, mas no encontro dessa vida com a obra, da sua própria vida e experiência que ganham sentido na obra. Apesar da obra pedir por essa vida, não se limita às possibilidades de sentido aberto apenas para o artista, pois ao se efetivar ela torna-se acessível a ele e aos outros. Viabilizando a obra mostrar e ao mesmo tempo mostrar que nós podemos ver, enfatizando o caráter da visibilidade que a gente tem quando temos o contato com ela.

A experiência que Merleau-Ponty apresenta em seus últimos escritos, que na verdade desde o início da sua proposta filosófica ele já apontara, não é a experiência tradicional que advém somente dos sentidos e se limita a isso, mas uma experiência que tem um caráter mais expressivo e originário na relação com o mundo. No caso de Cézanne, ele experienciava o mundo, ou melhor, a natureza através de seu olhar e da linguagem pictórica, corporal e gestual de forma conjunta. Nesse processo de pintar, ele nos mostra que a expressão vai para além de um mero contato visual ou sensorial com o mundo, que os mesmos olhos podem ter vários olhares diferentes, que cada contato com um mesmo motivo pintado (tal como o Monte Sainte-Victoire) pode ser diferente. A pintura de Cézanne revela a Merleau-Ponty o fenômeno em suas aparições, em suas modificações e em seus movimentos.

Diante da inquietação de Merleau-Ponty sobre a expressão, ele nos lança a respeito da possibilidade, que está em um primeiro instante relacionada a possibilidade de retorno ao mundo mais primordial. Então, ele irá para a pintura e para a linguagem, tanto com o propósito dessa possibilidade quanto de recuperá-las nesse caminho da expressão. Com isso, abre o caminho para várias possibilidades, como por exemplo: do pintor poder retornar ao mundo primordial por meio da pintura, a possibilidade do escritor poder recriar e criar o sentido das palavras, a possibilidade de outras compreensões e significações, a possibilidade do vir a ser e do retorno ao silêncio da linguagem. Segundo a concepção merleau-pontyana, a

expressão permite essas possibilidades. Vejamos como essas e outras questões são abordadas na obra *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*(1952).

No início deste texto, ele começa apresentando um interesse pela questão da linguística em Saussure, observando a respeito da estrutura que o linguista propunha em seus estudos sobre linguagem. Conforme Merleau-Ponty (2013,p.59), Saussure atribuía que “os signos um a um” não possuem significado, ou seja, não existe um significante de forma exclusiva ou reservada, esse significante só irá existir a partir da relação com outros signos.

Moura (2012, p.94), aponta sobre esse aspecto, de que se o signo não é oco de uma ideia que se serve de si somente para si, é porque há um vínculo com outros signos, seja qual for e como for esse vínculo, ele necessita dessa relação para poder atribuir significados e “referir-se ao sentido”, em outras palavras, estaria habilitado a se direcionar ao sentido. Assim, o signo se origina por meio do todo, ele necessita dessa soma com os outros signos para poder se destacar e distinguir-se, pois ele sozinho não possui capacidade de ter este destaque, se torna incompleto. E um ponto importante que Moura (2012, p.94) destaca é a respeito da espontaneidade da pintura de Cézanne que Merleau-Ponty tanto aprecia. A pintura de Cézanne evoca justamente o “movimento espontâneo dos signos”, e estes também necessitam desse movimento autêntico entre eles.

Porém, como esse processo da linguagem envolve toda uma absorção, segundo Merleau-Ponty (2013, p.59), acabamos expostos em primeira instância a nos ocuparmos das partes. Mas, ainda que haja essa questão de apreensão, não deveria ter interferência em relação à expressão, tirando suas possibilidades.

Para complementar esse descontentamento do filósofo em relação à ideia de que somos doutrinados a ir direto aos fragmentos ou partes, ele mostra o exemplo de como a criança vai se familiarizando com a língua quando está aprendendo. Para Merleau-Ponty (2013,p.60), esta criança possui a palavra para si como uma frase, em sentido completo, seria mais ou menos o seguinte: Quando ela quer ter acesso aos seus brinquedos e ela solta a palavra “brinquedo”, ela a solta como uma frase total e completa. Mas a linguística não atribui a isso como um todo, segundo Merleau-Ponty (2013, p.60), ela está preocupada com a “unidade da língua”, que por sua vez, isola e fragmenta na própria origem às palavras, gerando assim, um grande problema no aspecto criativo, o impedindo. Merleau-Ponty (2013, p.61)

acrescenta, ainda partindo desse exemplo da criança, que ela primeiro *fala* sem saber das regras e só posteriormente vai aprender utilizar a palavra emitida.

A partir dessa concepção e do exemplo dado, compreendemos que a criança em sua fase mais inicial possível, quando está aprendendo a falar, ela não possui noções prévias da língua, ela apenas fala e consegue ter acesso a algum sentido naquele momento, o sentido é completo para ela, existindo na fala em sua gênese. Para a estrutura da língua, é apenas uma palavra ou frase solta, distante do sentido, que a trata apenas como um pedaço de todo o resto. E o resto é na verdade, a possibilidade do ainda não falado, prenhe de sentido, a potência da própria expressão. Por isso o filósofo afirma que “a gênese do sentido nunca está terminada” (2013, p. 63).

Na visão merleau-pontyana, é a partir da totalidade que podemos ter uma compreensão de como acontece esse movimento da criança entre os pequenos ruídos e a fala, e quando existe uma compreensão que vai para além da palavra em si, é a totalidade da língua permeando em modo de expressão.

Dessa forma, Merleau-Ponty, não só faz uma crítica a essa perspectiva segmentada da língua, como também apresenta uma posição diante disso, buscando mostrar uma visão holística da linguagem. E uma questão bastante importante, é que ele não tenta totalizar a partir de um modo limitado e reduzido, porque poderíamos imaginar que se existe um total, então já está tudo incluso e preciso, mas para ele não é de tal forma, é uma totalidade originária, que além de ter possibilidades, na concepção merleau-pontyana é também um caminho ao ser, mais precisamente ao ser bruto. Foi o que Cézanne buscou em sua pintura, ele teve todo um conjunto que contribuiu para sua arte, e assim, tanto Merleau-Ponty quanto Cézanne, tentaram tirar as raízes que foram implementadas pela cultura que prejudicaram a concepção de expressão.

E no que se diz a respeito da linguagem, Merleau-Ponty aponta em seu ensaio que ela é para além de uma experiência perceptiva, por isso poderíamos dizer que o filósofo está em um momento mais voltado para o ontológico e tentando ressignificar o estado linguístico, que para ele, no modo em que se encontra, impossibilita a variedade do vir a ser da linguagem. Ainda que ela possua um caráter comunicativo, não se restringe somente a ele.

É função da linguagem fazer expressar verbalmente, pelo movimento reflexivo essa dimensão muda e profunda do Ser, conferindo uma nova

compreensão ontológica empreendida por Merleau-Ponty, a qual engendra pela relação do sujeito encarnado no mundo uma afirmação da potência expressiva (verbal e conceitual) linguística, uma estrutura capaz de manifestar o Ser bruto, selvagem.(SCARPA,2017,p.14).

Reafirmando essa noção, a linguagem também possui essa capacidade de fazer com que nos expressemos verbalmente mas também mantenhamos preservado inúmeros sentidos possíveis. Merleau-Ponty não queria fazer uma separação entre o aspecto estrutural e ontológico da língua, antes quer mostrar que eles estão entrelaçados. O filósofo destaca a importância do silêncio, como nascedouro do sentido. Este, capaz de deixar o ser se mostrar, nesse caso, o sentido se mostrar. Dessa forma, o sujeito não está à parte disso, ele está nessa relação expressiva, ele é uma afirmação desse movimento, dessa latência do ser, como menciona Scarpa.

Assim, Merleau-Ponty não propõe um afastamento do aspecto estrutural da linguagem, mas percebe a insuficiência de considerar apenas seu caráter técnico e objetivo, por outro lado, a expressão, ao modo do silêncio, possui uma gama de sentidos ainda não formalizados, que distendem o poder das palavras

De acordo com o filósofo:

Ora, se eliminarmos da mente a ideia de um texto original de que a nossa linguagem seria a tradução ou a versão cifrada, veremos que a ideia de uma expressão completa é destituída de sentido, que toda linguagem é indireta ou alusiva, e é, se se preferir, silêncio. [...] A linguagem é oblíqua e autônoma e, se lhe acontece significar diretamente, um pensamento ou uma coisa, trata-se apenas de um poder secundário, derivado da sua vida interior. Portanto, como o tecelão, o escritor trabalha pelo avesso: lida apenas com a linguagem, e é assim que de repente se encontra rodeado de sentido. (MERLEAU-PONTY, 2013, pp. 65-67)

Como mencionado anteriormente os signos de forma separadas não possuem força para poderem significar, que é a partir do encontro com os outros signos que podem ter esse poder. De acordo com a concepção merleau-pontyana não poderíamos estabelecer o sentido somente enquanto os signos se “estruturam” para poder significar, como se fosse uma espécie espera sempre previsível isso acabaria o limitando. O sentido e a linguagem também estão em um âmbito de relação entre si, como destaca Merleau-Ponty (2013,p.63),“se o signo só quer dizer algo a medida em que se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem”, ou seja, não seria algo a parte ou fora, mas sim estão conectados.

Além desse envolvimento entre sentido e linguagem, a palavra também pode ser uma expressão dessa relação, para o filósofo, o sentido dela não reside apenas no dicionário ou em uma rápida tradução, mas à sua própria execução, sua nova forma, sempre reinventada, de apresentar-se.

Segundo Merleau-Ponty (2013,p.64-65) :

Muito mais do que um meio, a linguagem é algo como um ser, e é por isso que consegue tão bem tornar alguém presente para nós : a palavra de um amigo no telefone nos dá ele próprio como se estivesse inteiro nessa maneira de interpelar e despedir-se, de começar e terminar as frases, de caminhar pelas coisas não ditas. O sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem(...). No próprio momento em que a linguagem enche nossa mente até as bordas,sem deixar o menor espaço para um pensamento que não esteja preso em sua vibração, e exatamente na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos “signos” rumo ao sentido deles.

A linguagem tem a capacidade de ser e andar por onde ainda a gramática e o dicionário não andaram ou melhor, em terras desconhecidas. Por exemplo, a palavra, ela tem a potencialidade de ser completa, espontânea e sem pré-conceito, e o sentido faz parte dessa dinâmica exploratória. Para filósofo não é o pensamento que evoca as palavras, mas sim o movimento oposto, as palavras que convidam o pensamento a demorar-se nelas. Dessa forma, a linguagem não é apenas uma mera estrutura linguística e tão menos deve estar enraizada de pensamentos, ela é uma evocadora de várias possibilidades de criações. De acordo com Merleau-Ponty (2013,p.65), assim teremos a noção que a linguagem é indireta e silenciosa. Pois se existe uma linguagem “vazia”, ela será inerente a si mesma.

Dessa forma, Merleau-Ponty (2013,p.70) faz um paralelo mais aprofundado entre pintura e linguagem. Partindo da observação do escritor André Malraux, Merleau-Ponty (2013,p.70) concorda com ele de que tanto a linguagem quanto a pintura vão se assemelhando na medida em que vamos às afastando dessa noção de representação do mundo ou de nossos pensamentos, alcançando um olhar de “expressão criadora”.

Nesse sentido, a pintura e a literatura nos dão mais do que uma mera cópia ou representação da realidade, mas um olhar inventivo e originário sobre o mundo. Do mesmo modo o que constróem não são somente frutos de um apuro técnico ou artificioso, mas uma experimentação sempre renovada de composição da própria vida.

A perspectiva é muito mais do que um segredo técnico para imitar uma realidade que se ofereceria tal e qual a todos os homens : é a invenção de

um mundo dominado, possuído de parte a parte numa síntese instantânea da qual o olhar espontâneo nos dá, quando muito, o esboço ao tentar em vão manter juntas todas essas coisas que, individualmente, querem-no por inteiro. (MERLEAU-PONTY,2013,p.75)

Assim, para o filósofo não caberia dizer que a perspectiva seria apenas um método de imitação do mundo, pois, o que o pintor faz a partir do momento que em que ele muda sua perspectiva é reproduzir o que está acontecendo naquele instante. Ela é para além disso, mais que uma técnica, é também uma forma de termos uma "sensação" de controle desse tempo, mas não para fixar, mas para fazer com que o espectador possa olhar a realidade de modo espontâneo, já no próprio esboço.

Com relação a isso, o que Merleau-Ponty demonstra no texto (2013, p 76), é que uma obra ou até um texto quanto estão feitos não necessariamente poderíamos dizer que estão dadas como encerradas, mas permanecem latentes, prontas a emergir quando uma nova leitura acontecer. Na visão do filósofo, a obra não pode ser dita como um mero objeto ou uma coisa, ela é uma animação e pode animar também a visão de quem a olha, ou melhor, "convida-o a recomeçar o gesto que a criou" (2013, p.76) e também ao próprio silêncio de quem o criou.

Dessa forma, Merleau-Ponty tenta fazer uma relação entre essa perspectiva, entre esse representar e a criação, mesmo que a perspectiva tenha sido também uma forma que o homem encontrou para fazer com que dimensões distintas façam parte do mesmo espaço, ela também pode fazer parte do movimento criativo. Assim, o filósofo está mais interessado na expressão que antes de tudo é silenciosa, que possa dizer e mostrar o que antes não foi despertado. Mesmo que na linguagem tenha a barreira da estrutura da língua, o escritor também pode expressar e falar o que antes não disseram.

Cézanne busca retornar ao original, empregando uma outra noção de "representação" e ele se utiliza da perspectiva para dar uma noção de movimento, mesmo que o olho fique fixo, o olhar pode movimentar-se. Sobre essa concepção, Taminiaux adiciona que na concepção clássica há uma diferença entre visão e movimento, algo que a fenomenologia supera, mostrando o vínculo entre aquele que vê e o que é visto, ambos numa dinâmica constante, que se faz e se refaz a cada movimento.

De acordo com uma forma tradicional e estabelecida de olhar para as coisas, a visão e o movimento são heterogêneos: uma coisa é ver, outra é estar em movimento. Como consequência, o sujeito que percebe é



interpretado mais ou menos espontaneamente como um espectador que, além da capacidade de ver, tem a capacidade não relacionada de se movimentar. Mas tal distinção é quebrada pela fenomenologia. A fenomenologia exige que se reconheça naquele que vê – enquanto vendo, e não em virtude de algum acidente extrínseco – “um entrelaçamento de visão e movimento”- de modo que ver é, à princípio, poder aproximar-se do que se vê, mantê-lo à distância de um braço e aproximar-se dele pela visão (TAMINAUX, 1993, p.281, tradução nossa).

Sobre a pintura moderna, Merleau-Ponty acompanha Malraux quanto ao ponto de vista de sobre “expressão criadora”, para ambos, o estilo costumeiramente aparece de forma diferente e nova para os outros indivíduos, mas não para os próprios artistas, pois, por exemplo, o pintor e o escritor não veriam ou leriam suas obras da mesma forma que os outros, assim, é nos outros e para os outros que a expressão se percebe primeiramente:

O pintor no trabalho nada sabe da antítese do homem e do mundo, da significação e do absurdo, do estilo e da “representação”: está muito ocupado em exprimir suas relações com o mundo para orgulhar-se de um estilo que nasce como que à sua revelia (MERLEAU-PONTY, 2013,p.80).

A ideia de que é possível reconhecer um pintor pelo seu estilo característico nos dá a falsa noção de que há previsibilidade e controle total nas escolhas que o artista faz ao longo de seu processo formativo. O que Merleau-Ponty percebe, na leitura de Malraux e nas obras de Cézanne, é que é justamente o processo entre as escolhas, no tempo dedicado entre uma pincelada e outra na pintura ou entre uma palavra e outra na literatura, que aquilo que consideramos estilo nasce como resultado da própria expressão criadora.

Quanto tempo, diz Malraux, para que o escritor aprenda a falar com a própria voz. Assim também, quanto tempo para que o pintor, que não tem como nós a obra exposta à sua frente, mas a está fazendo, reconheça em seus primeiros quadros o delineamento daquilo que será, mas apenas se não se enganar sobre si mesmo, a sua obra feita. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.78)

Lembramos nesse momento, o que Merleau-Ponty menciona na *Dúvida de Cézanne*, ele de certa forma reafirma aqui, ou seja, Cézanne se questionava sobre se sua obra era apenas um erro da visão dele e elas eram dignas de serem obras, embora ele tivesse uma grande noção sobre técnicas e tudo mais, ele não sabia da dimensão expressiva que suas obras nos propunha.

Retomando a questão da linguagem, o que preocupa Merleau-Ponty é o limite representacional que é dado para ela, a qual o escritor teria que voltar sempre se atendo às conceituações das palavras ou a algum glossário para poder se

colocar na frente de algo que também está para emergir. Como se não pudesse o escritor falar ou escrever a partir do que quiser nos passar, a partir de palavras que evocam novos sentidos. No caso da pintura, segundo Merleau-Ponty (2013,p. 81-82), o sentido mais se entranha no quadro e o “impregna”, do que o quadro realmente possa *exprimir representações*. E esse sentido, evocado pelo próprio fenômeno da expressão, não pede permissão para surgir, nem mesmo para seu criador, antes a vida do artista é toda integrada a ela. Para o filósofo, o quadro sempre evoca algo de originário, ainda que seja por meio de uma linguagem muda.

O fenomenólogo, embora se interesse em especial pela pintura de Cézanne, admite que a pintura moderna como um todo trouxe esse novo olhar em relação à expressão e a representação. A arte clássica, focada na formação técnica das grandes escolas e nos modelos representativos de arte, cede espaço, na modernidade, para uma arte que rompe com padrões tradicionais, instaurando a potência da visibilidade para além da mimesis, focada na própria tarefa expressiva do artista com a qual podemos dialogar. De acordo com o filósofo (MERLEAU-PONTY, 2013, p.85): “A pintura moderna, como o pensamento moderno em geral, obriga-nos a admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior, nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja contudo verdade”.

Diante dessas questões, o filósofo atenta para a origem das significações em seu processo de afloramento, tanto dentro de uma perspectiva da linguagem quanto da perspectiva pictórica, mostrando que ambas estão para além da mera decodificação de signos. Para Merleau-Ponty (2017), é o corpo que faz a anunciação dos significados da percepção, por isso é tão necessário recuperar também a relação do corpo com o mundo e as sensações corporais de forma que não se caia novamente no empirismo tradicional ou no objetivismo científico. Mas é preciso considerar que o filósofo não nega a importância dos sentidos, dado que essencialmente é pela percepção advinda do corpo, pois, que se intensifica as nossas relações com o mundo.

Segundo Merleau-Ponty (2013,p.98) “qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma, qualquer uso humano do corpo já é expressão primordial”. Sendo assim, essa expressão originária já começa no movimento e nos gestos do artista. Mas não poderíamos dizer que a obra é só um efeito desses gestos, não é somente uma parte desse contato que o indivíduo têm do mundo, não há como isso

ser uma prévia, ela é, na verdade, o próprio ato criativo. Não são tão somente os movimentos de um escritor e nem de um pintor que criam a obra, mas uma fusão da vida do artista, de suas decisões e escolhas ao longo da vida, do seu olhar para as coisas que são convocadas pelo fenômeno da expressão para fazerem-se obras. Nas palavras de Merleau-Ponty (2013, p.102), “o campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo”.

Dessa forma Merleau-Ponty, além de falar sobre essa questão primordial da expressão, também aborda sobre a questão também fundamental do nosso corpo e nosso sentir, promovendo esse resgate fisiológico que é tão importante em sua filosofia. Tudo isso também faz parte desse entrelaçamento entre pintura e linguagem.

Ele observa as semelhanças entre pintura e linguagem, percebe que há certo paralelismo entre elas, pois ambas têm origem no mesmo fenômeno da expressão. Segundo Merleau-Ponty (2013,p.111), “um romance exprime tacitamente como um quadro. Pode-se contar o tema do romance como o do quadro”. Ainda que haja essa semelhança, o que conta na arte não é só o que aparece nela, mas o que ela também encobre, o caráter indizível, as vozes indiretas da linguagem e a tela em branco, ainda por se fazer.

Um escritor não utiliza palavra somente como um artifício ou apenas como uma manifestação ideal dos objetos, de acordo com Merleau-Ponty (2013, p.112), “não é um meio a serviço de um fim exterior, têm em si mesma sua regra de emprego, sua moral, sua visão do mundo, como gesto às vezes contém toda a verdade de um homem”. Em outros termos, utilizar a palavra somente com um instrumento, limita e esgota seu poder de poder ser espontânea e de criar novas possibilidades de ser. Utilizar a linguagem como mera acumulação das palavras limita seus sentidos ainda inauditos.

Essa discussão apresentada até aqui, demonstra que, embora Merleau-Ponty se debruce neste ensaio sobre outros aspectos da filosofia da arte, sobretudo quanto à linguagem, cabe ao pensamento refletir sobre potencialidades ainda impensadas tanto na arte quanto na própria filosofia. Assim, os recortes feitos neste tópico, nos ajudam a compreender essa relação entre pintura e linguagem, principalmente na perspectiva da expressão para Merleau-Ponty. Para ele, a *novidade*, também nesse caminho é que tanto o escritor quanto o pintor não se esgotam na aquisição e na atribuição de signos, no seu uso na cultura ou até

mesmo na própria experiência de vida. Para o filósofo, tal instrumentalidade da linguagem é importante, mas não é seu único viés de possibilidade. Nas palavras do filósofo:

O indispensável na obra de arte, o que a torna, muito mais que um meio de prazer, um órgão do espírito, cujo análogo há de se encontrar em qualquer pensar filosófico ou político se for produtivo, é que contenha, melhor que idéias, matrizes de idéias, que nos forneça emblemas cujo sentido não cessará nunca de se desenvolver, que, precisamente por nos instalar em um mundo do qual não temos a chave, nos ensine a ver e nos propicie enfim o pensamento como nenhuma obra analítica o pode fazer, pois que a análise só revela no objeto o que nele já está. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 113)

Segundo o filósofo, a obra não se constitui apenas como entretenimento ou objeto para contemplação, pois ela justamente nos revela sentidos inauditos daquilo que cotidianamente observamos. Sua capacidade de "mostração" não está encerrada em uma exposição ou livro, mas permanece latente, atuando de formas diferentes a nossa volta, prestes a se revelar a cada momento. Ela nos dispõe a um mundo em que não somos nós que controlamos e nem estamos determinados, assim, ela pode nos ensinar a ver, e nos fornecer um outro olhar para esse mesmo mundo. Diferentemente de uma obra científica, que sempre já estará com um olhar direcionado a partir dos instrumentos que já existem, a obra de arte nos revela o poder do fenômeno da expressão, que acorda o corpo e os sentidos para uma outra forma de ver, sentir e falar.

Será nessa direção que trabalharemos o último tópico do trabalho, considerando esses enfoques a respeito da expressão criadora que permite vincular a obra de arte à filosofia merleau-pontyana.

### **3.2 A restituição da expressão pictórica**

Merleau-Ponty nos deixou ainda um último texto finalizado que se reporta à arte e à visibilidade, intitulado como *O olho e o espírito (1960)*. Neste, o filósofo também se utiliza de uma forma de escrita diferente, mais poetizada e metafórica, porém, não menos filosófica. É mencionado no início do prefácio por Claude Lefort (2013, p.9), que ele tentou se afastar de tudo que já tivesse produzido até o momento, com isso, ele acaba retomando a questão do espanto, algo elementar na origem da própria filosofia. Isso não só ocorre por meio do que ele aborda no texto,

mas também por meio de sua linguagem, algo que já se anunciava na obra *Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (1952), ao tematizar a capacidade autêntica e expressiva da linguagem. Para além disso, o filósofo discorre sobre a expressão pictórica e retorna a questão do olhar, do corpo, da visão e da visibilidade, fazendo também uma crítica à René Descartes e à ciência moderna.

O texto se ocupa do enigma da visão, permitindo refletir e instigar a clarificação sobre o fenômeno do olhar, não para limitá-lo ou classificá-lo exclusivamente como um meio de apreensão de conhecimento ou como uma mera ação fisiológica, mas para nos dizer que a pintura, nesse caso a de Cézanne, nos remete para além do que denominamos somente atos e sensações, ao nos aproximar do ser mais bruto. Desse modo, a proposta de Merleau-Ponty nessa obra, nos ajuda a compreender sobre sua perspectiva ontológica e expressiva acerca da pintura, ao contrário do que os intelectualistas e racionalistas fizeram ao direcionar a pintura somente para uma categoria representacional separando a visão do visível. Merleau-Ponty lança, assim, um outro caminho para ela, o da primordialidade, anterior a qualquer divisão metafísica ou epistemológica do conhecimento.

Ele inicia o texto apontando sua crítica à ciência, de que ela é manipuladora e não abre mão de utilizar os objetos apenas para fins de manuseio. É claro que o filósofo reconhece a engenhosidade da ciência e sua validade para a história do conhecimento, mas também atenta para seu papel dominador que transforma tudo que está ao seu alcance em objeto a ser avaliado por seus instrumentos.

De acordo com Than (2017, p.52):

É de se espantar que um texto que pretende falar de arte, como *O olho e o espírito*, comece com uma crítica à ideologia científica que guia a ciência nos dias de hoje. Tal ideologia trata seu objeto de estudo como se ele existisse apenas para estar dentro de um laboratório, em análise.

Ressalta Than, que apesar de ser um ensaio voltado para arte, o filósofo ainda se dispõe a fazer críticas à ciência, pois ela faz com que tudo se submeta a ela como um artefato, com isso não permite que as coisas se expressem como tal, um exemplo disso é corpo, que é um dos seus principais objeto de estudo.

Segundo Fontenele (2014, p.51), a ciência pressupõe o mundo, isso “impede a interferência do sensível”, de sentirmos o mundo sem a determinação da ciência.

Assim, ao deduzir e apreender o mundo a partir da relação sujeito e objeto ela dificulta e impede o movimento da sensibilidade corpórea. Ademais, a ciência manipula as coisas, não dando abertura para o acaso, para a imprevisibilidade da

própria vida e da dinâmica corpórea. Sem a sensibilidade, não existe autenticidade na nossa relação com as coisas no mundo.

Para Merleau-Ponty (2013,p.15) a ciência clássica não abdica de conservar “o sentimento da opacidade do mundo”, ou seja, parece estar preocupada em ofuscar nossas sensações imediatas e nossas vivências do mundo, como se não tivéssemos outras experiências relevantes. Ela anseia por algo “transcendente ou transcendental”, como Merleau-Ponty menciona (2013, p.15), para poder explicar e fundamentar as noções do mundo, ao invés de reconhecer que somos para além do que parecemos ser para ela. Como a ciência não deixa de partir de algo que já tenha um pensamento elaborado, acaba limitando suas próprias apreensões.

(...) Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental em que intervêm apenas fenômenos altamente “trabalhados”, os quais nossos aparelhos antes produzem do que registram. Daí toda sorte de tentativas errantes. Jamais como hoje a ciência foi sensível às modas intelectuais. Quando um modelo foi bem-sucedido numa ordem de problemas, ela o aplica em toda parte.(MERLEAU-PONTY 2013,p.15-16)

Nessa perspectiva, o pensamento é organizado e pode fazer simulações, o que ele denomina de pensamento “operatório”, o qual é uma problema na concepção do fenomenólogo, pois nesse gerenciamento, os fenômenos ficam submetidos a um exclusivo experimento laboratorial. Dessa forma, ainda que tenham várias tentativas que possam dar errado, estas serão pensadas e operadas mecanicamente. Nesse processo da ciência, quando um experimento dá certo, existirá uma fórmula ou um molde que poderá ser aplicado como um padrão para outras tentativas, definindo assim todos os outros problemas partindo desse padrão, em consequência disso, o mundo é visto como uma mera projeção do pensamento .

Conforme Merleau-Ponty (2013,p.16-17), quando atribuímos o mundo a nossas operações e o definimos por meios delas, isso seria dizer que ele estaria totalmente nas mãos da ciência, que tudo não passaria apenas de um resultado de seus experimentos laboratoriais, como se a nossa existência fosse intrínseca à ciência e que nada estaria fora dela, e tudo permaneceria preso a ela, o homem e a história, e que nada mais poderia tirá-los dessa posição.

Essa atitude da ciência, o filósofo denomina de “pensamento de sobrevôo”<sup>23</sup>, onde todo objeto é visto de forma separada do sujeito e que sempre existe já algo preexistente nessa relação. A necessidade de um padrão, de um modelo científico para aplicar na realidade, se antepõe à impressão que temos do mundo e da vida. O pensamento de sobrevôo apresenta *a priori* o modelo científico como o único possível e correto para se pensar sobre as coisas.

Para Merleau-Ponty (2013, p.17), é necessário que a ciência reconheça o corpo e a sensibilidade de uma outra forma, que não seja apenas uma máquina, pois o corpo e os sentidos que o compõem também podem ser reconhecidos por mim na minha carne, de modo diferente da visão científica. Isso cabe a cada um de nós colocar nossa história e a nossa percepção a partir deste corpo, não de forma meramente abstrata, um corpo hipotético e inanimado mas desde os meus próprios atos. “Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, e voltará a ser filosofia.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.17). Ou seja, para o filósofo essa nova abertura da ciência possibilita um resgate da filosofia, obtendo de volta o seu “papel” de espanto do mundo, de expressão autêntica.

Segundo Merleau-Ponty( 2013, p.38-39)

Se reencontrarmos um equilíbrio entre a ciência e a filosofia, entre nossos modelos e a obscuridade do "há", terá que ser um novo equilíbrio.(...) Nossa ciência e nossa filosofia são duas conseqüências fiéis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos de seu desmembramento.

Tanto a ciência quanto a filosofia sofreram com o pensamento cartesiano, e foi muito difícil ter uma concepção desvinculada desse pensamento que acabou se tornando hegemônico.

A arte, no entanto, não cede facilmente a esse condicionamento da ciência. Nesse sentido, podemos ressaltar o que Merleau-Ponty fala sobre os esboços de Cézanne, de que já existe nesses seus primeiros trabalhos a espontaneidade e a

---

<sup>23</sup> De acordo com Ferreira Jr (2016, p.147-148), o pensamento de sobrevôo, apontado por Merleau-Ponty, se refere à crítica do filósofo a Descartes. O corpo, denominado por Descartes de *res extensa*, não possui autonomia, nem credibilidade e tudo que é referido a ele são apenas representações ou ilusões da consciência. No caso da consciência (*res cogitans*), ela pode possuir sua *interioridade absoluta* e para si mesmo de modo absoluto. Com isso, esse pensamento de sobrevôo está sempre controlando tudo o que advém da exterioridade, todos os meios do sensível, devem assim, se submeter ao crivo da razão. Nas palavras de Dinis (2003, p.48) “E o que Merleau-Ponty combate em qualquer forma de conhecimento é justamente o “pensamento de sobrevôo”, a crença de que a consciência humana pode colocar-se soberanamente como portadora da faculdade de julgar e explicar. Tal pensamento nos instalaria longe do ‘vivido’”.

expressividade que é impossível ser controlada pelo pensamento categorial. Mesmo que suas obras pareçam para seus contemporâneos, para ele mesmo e seus críticos como tentativas fracassadas, estas revelam o próprio nascer expressivo.

Merleau-Ponty observa que, pelo caminho da pintura e da arte de um modo geral, é possível resgatar o ser primordial, que as concepções tradicionais não conseguiram ou não permitiram executar. “Desfazer a tradição filosófica, graças ao ensinamento da arte, é jamais esquecer que o artista tem seu corpo “como sentinela em vigília às portas do sensível” e que cabe à filosofia recuperar a “dignidade ontológica do sensível” (CHAUÍ, 2002, p. 158)

Assim, através desse novo redirecionamento por meio da pintura, é também reconhecido que o pintor, por meio de seu corpo, permite um novo olhar ao sensível. E que recupera o caráter ontológico por meio dessa sensibilidade, a qual foi desprezada principalmente pelos os racionalistas e cientificistas. Como menciona Merleau-Ponty (2013, p.18) se referindo a Valéry<sup>24</sup>, que o artista “emprega seu corpo”, mesmo “forte ou fraco”, empresta “seus olhos e suas mãos” ao mundo, o transformando em pintura.

A visão do pintor não está separada do que ele vê, nem de seu corpo. O artista torna visível o que ele olha, ele o atinge através dessa relação e do movimento do olhar . Desse modo, para o filósofo (2013, p.19), “o mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser”, não há como separarmos, portanto, essas duas instâncias como fizeram muitos dos autores. O caminho ao ser, não passa por uma decisão do pensamento já operado e estabelecido .

Para Caminha (2014, p.6), a pintura intensifica o modo como vemos o mundo, mas não de fora dele e sim a partir e junto dele. O pintor não precisa se retirar deste mundo para pintá-lo ou se ocultar e se abstrair do mundo para conseguir seu intento. E a própria pintura de Cézanne nos revela o “tornar-se visível como expressão dinâmica das paisagens visíveis do mundo”. Assim, não precisa deslocar o corpo para dentro desse movimento, ele essencialmente já faz parte dele. Não há tampouco a necessidade de separarmos o ver do visto ou vice versa.

---

<sup>24</sup> Paul Valéry (1871-1945), foi um escritor, poeta e filósofo, que despertou o interesse de Merleau-Ponty.

Santos Jr (2020,p.6-7),o filósofo muito sabia sobre Valéry,sobre produções e incluindo o *percurso poético literário* do escritor.Merleau-Ponty, dedicou-se também a fazer alguns escritos sobre o mesmo e o mencionando em outras obras.



A questão do enigma da visão, partindo de Merleau-Ponty (2013, p.19), é justamente de quem vê também ser visto, ou seja, ele é, concomitantemente, *vidente e visível*. Há um corpo que olha e é, ao mesmo tempo, olhado, não há um pensamento separado desta relação que precise ser analisado, o mundo existe essencialmente do esforço desse corpo, o qual também se reflete para si.

(...) A animação do corpo não é a junção de suas partes umas às outras nem, aliás, a descida do autômato de um espírito vindo de alhures, o que suporia ainda que o próprio corpo é sem interior e sem "si". Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.20-21)

É por meio do próprio corpo que o sujeito é animado ao mundo, e o mundo é animado a ele, isso não ocorre porque existe uma soma de suas próprias partes, pois ele é total em si mesmo e agrega todo esse recruzamento de ser vidente e visível, ou seja, é formado por trocas advinda da sensibilidade existente. Podemos lembrar de uma analogia frequente que Merleau-Ponty usa ao falar da relação entre vidente e visível, a do espelho, de que “o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível” (2013, p.26). A imagem no espelho não é, portanto, somente uma cópia minha, retrato falso do meu corpo, mas ao contrário, é a condição de visibilidade intrínseca ao meu corpo que se deixa ver na imagem refletida no espelho. A pintura nasce dessa faísca “senciente-sensível”, onde o corpo também está.

Segundo Nóbrega (2010,p.91):

Nessa ontologia sensível, a visibilidade dá-se a ver entre a carne do meu corpo, através do olhar, e a carne do mundo. Trata-se de um processo de criação de sentidos que, ao recusar os determinismos, permite ver, ver de outra maneira; e, no ato de olhar, convoca a aprofundar-se na criação de sentidos ainda não instituídos.

Devido a essa nova ontologia de Merleau-Ponty estar voltada para o sensível, que é se voltar para o ser através da sensibilidade, o corpo é reconhecido como sua própria carne, e a visibilidade se faz nele. E quando deixamos de lado as determinações impostas ao corpo, ao olhar e as coisas que nos cercam, isso faz com que possamos movimentar o nosso olhar, vemos e nos vemos nesse próprio movimento, nos dispendo a novos sentidos. Assim, o olhar não está mais voltado

para um ponto inerte, mas sim, de deslocação, de fluidez, de passagem, como o próprio tempo que incide e modifica o nosso corpo e o mundo à nossa volta.

Não é à toa que a tradição também não tenha aceitado a imagem como algo que pudesse ser relevante nesse aspecto ontológico, já que esta era vista somente como uma extensão do corpo, logo, a pintura também era vista como tal, como uma cópia que foi inventada pelo corpo. Merleau-Ponty se opõe essencialmente à essa aceção, já que para ele tudo isso só existe porque o corpo possibilita essa sensibilidade.

Merleau-Ponty (2013, p.22-23) lança um questionamento de que se haveria um “*terceiro olho*” ou um “*olhar do dentro*”, o qual faz uma alusão justamente a noção habitual, de que deveríamos conhecer de dentro para fora e não de fora para dentro. A aceção científica e filosófica tradicional menciona nossos como receptores, mas para o filósofo o olho é ativo, porque vê o mundo e também é por ele tornado visível. No caso da pintura, o olho que alcança e acolhe as coisas, às atendendo como elas desejam se mostrar no quadro, este que também irá atendê-las. Dessa forma, não podemos limitar o visível e nem controlá-lo.

Para começar, o olho é o principal: é o primeiro no título porque é primeiro no devir (le devenir) do homem. O homem vê antes de pensar, e sem dúvida, ele chega ao pensamento porque é despertado pela visão, embora Merleau-Ponty não descreva esse advento. Em todo caso, ver se opõe pensar, e é justamente em direção a esse tema que as análises são dirigidas. Por exemplo, se essas análises invocam muito a pintura, é para mostrar que “não podemos ver como uma mente seria capaz de pintar”. (DUFRENNE, 1993, p.257, tradução nossa)

Não é por acaso que no título de seu texto, a palavra “olho” esteja antes de “espírito”, para anunciar que ele vem justamente antes ou ao mesmo tempo que o pensamento, a visão é anterior ao pensamento, não o contrário como atribuiu Descartes. Desse modo, não seria o pensamento que aguçaria a visão, mas o oposto. O artista não deveria pensar para pintar, não teríamos como ver de dentro do pensamento como a pintura iria se evocar, mas ao contrário, o pensamento nasce pelo olhar, acompanha esse processo, se mescla a ele, de modo que a visão na pintura, se funde com as palavras, com a reflexão.

[...] Pensar, para Merleau-Ponty, não significa afastar-se do percebido; pelo contrário, significa conceder-lhe o status de um primeiro fundamento, habitar dentro de suas fronteiras, escutar seus ecos, interrogá-lo, voltar sempre a ele. Agora é precisamente porque pensar para ele foi fundamentalmente atraído à percepção de que o pensamento, no sentido que lhe deu em sua própria obra, tem que se libertar das dicotomias em

que o pensamento filosófico e a tradição estavam presas. (TAMINIAUX, 1993, p. 280, tradução nossa)

Para Merleau-Ponty , “o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão”.(MERLEAU-PONTY, 2013, p.23). Ou seja, o olho "apreende" devido ao mundo que se mostra a ele e este lhe atrai, havendo um movimento relacional, e os olhos e as mãos do pintor possibilitam a obra, a tornam visível. Assim, não existiria um outro enigma que não fosse por meio da visibilidade.(MERLEAU-PONTY, 2013, p.24). É nesse mundo da visibilidade que o pintor se encontra, e a sua visão permite a aproximação “a uma textura do Ser”, permitindo também que esse ser se faça visível na tela enquanto ele se movimenta e se *metamorfoseia* na visão do pintor. E enquanto o artista olha, ele também é olhado de volta.

Não foi somente Cézanne que se sentia visto pela natureza e pelas coisas, mas muitos artistas tiveram também essa mesma inquietação de que também estavam sendo vistos enquanto eles olhavam as coisas. Merleau-Ponty (2013, p.26), se refere a André Marchand<sup>25</sup> como um outro exemplo dessa hesitação, de que várias vezes ele sentia que não era ele que estava olhando a natureza, mas o contrário, que era observado por ela.

No entanto, para Descartes, não era o pintor que via, nem tão pouco sua visão possibilitaria o visível, muito menos as coisas poderiam vê-lo, já que para ele essa relação não seria tão segura para o conhecimento.

Segundo Furlan e Rozestraten (2005,p.66):

Mas é no contexto da união substancial que Descartes diz que é a alma quem vê, e não os olhos, porque quando olho um quadro ou um pedaço de cera, vejo-os imediatamente, e não estímulos que interpreto a seguir. Ou seja, a interpretação dos estímulos corporais pela alma é imediata, “cega”, e daí todo o esforço de Descartes para recuperar o pensamento oculto na percepção.

A crítica que Merleau-Ponty faz em *o olho e o espírito* é especialmente a Descartes, pois o matemático não aceitava o corpo, a visão, a sensibilidade como meio de chegarmos ao conhecimento do visível. Para ele, a alma é que consegue ter esse acesso da visibilidade e chegar ao visível e não o corpo. Assim, ele desprivilegia a visão quando tenta fazer a união entre corpo e alma, de que ela se

---

<sup>25</sup> André Marchand(1907-1997) era um pintor francês, que por um tempo teve uma trajetória de vida parecida com a de Cézanne.

propõe apenas a fazer representações embaraçosas e não claras, sendo a alma que irá iluminar e traduzi-las. Mas, para Merleau-Ponty (2013, p.36), “o corpo é para a alma seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente”.

Merleau-Ponty destaca sobre a *Dióptrica* de Descartes, a qual não mais queria se reportar ao visível, e essa foi uma tentativa fracassada. Por mais que ele tentasse de alguma forma entender essa questão da visão ou ainda que buscasse caminhos para tentar explicá-la, ele não queria aceitar que sua capacidade era para além de somente captar e poder fazer algo de modo físico. De um modo geral, para ele a “visão é o tato”, por haver uma luz que o controla e que o guia. Nesses termos, Descartes compara a bengala do cego como se fosse a luz dele, e as mãos é a visão do cego.

(...) Mas, considerando aqui aqueles que nasceram cegos e serviram-se da bengala durante toda sua vida, encontrareis neles um uso tão perfeito e tão exato que se poderá quase dizer que eles veem pelas mãos, ou que a bengala deles é o órgão de algum sexto sentido, que lhes foi dado na falta da visão. (DESCARTES, 2010, p.453)

Descartes fala a respeito dos reflexos e dos espelhos, como aborda Merleau-Ponty (2013, p.29), que “esses duplos irrealis são uma variedade de coisas”, e estas variedades se dão por um encadeamento de outras coisas, sendo tudo isso explicado pela estrutura mecânica da visão. Ainda que estes elementos tentassem enganar nossa visão, eles não afetariam a “idéia do mundo”, pois esta pertence ao pensamento. Até mesmo a semelhança da coisa com sua imagem, nesse engajamento cartesiano, se dá no pensamento, e somente nele.

Segundo Merleau-Ponty (2013, p.29), um cartesiano quando se coloca diante de um espelho não se encontra ali, não se vê, ele encontra somente um “*manequim*”, como algo a parte de si, e não se reconhece como um corpo encarnado, só se reconhece pelo pensamento. Os racionalistas pensam o corpo como algo exterior e incompleto, a imagem no espelho exterioriza, então, essa pretensa imperfeição. Em contraponto, para Merleau-Ponty o espelho celebra a carnalidade corpo.

A concepção cartesiana compromete a relação entre o vidente e o visível, por essa vertente, o quadro pintado se tornaria um mero texto posto a ser lido, não visto, não reconhecido ou compreendido pela sensibilidade.

É assim com o exemplo que ele dá dos “*talhos-doces*”, de que a luz que “*traça os olhos*”, não é semelhante ao mundo visível, não é encorpada neste mundo

visível, e seria ela que comandaria todos os movimentos, como podemos ver diante do exemplo da bengala do cego, que a luz é a bengala da visão em que ela precisaria se apoiar e necessitar. Porém, para Merleau-Ponty, os olhos não são apenas receptores, isso acabaria limitando nosso olhar, o olhar do pintor permite a celebração do olhar, uma espécie de fascinação por meio do qual o mundo se torna visível. Na concepção de Merleau-Ponty (2013,p.41), a obra em si, por contra própria, inaugurou “o campo onde se mostra sob uma luz” , ou seja, a luz não seria a “bengala” da obra, mas sua evocação.

A expressão, essencialmente a pictórica, é restituída a partir do momento em que todos seus elementos são tirados da prisão do intelectualismo, e ela é elevada a um âmbito ontológico do sensível. A qual não se enquadra em formatos finalizados, e nem se designa a um processo de fabricação. E esse acesso ao visível se dá devido a essa primordialidade que a expressão é capaz de proporcionar.

Seguindo o pensamento cartesiano, percebemos a primazia do desenho sobre a cor, pois ele não deixaria escapar as formas das coisas, se apossando delas, e fazendo posteriormente exclusivamente suas representações. O desenho teria como ser regulado e monitorado pela nossa perspectiva racional. Dessa forma, notamos que ele não está interessado em conceber a autonomia da pintura, como se quisesse sempre procurar uma forma de dizer que ela é controlada, e com isso ela não seria por si só o visível, não teria a liberdade para ser visível, para ele o que mais parecia ter importância, seria dela somente poder suscitar e dar uma extensão das coisas existentes, e o desenho possibilita a representação desta extensão.

Descartes também não se aprofundou na cor, como nota Merleau-Ponty, mas naquilo que seu método poderia depurar. A análise cartesiana almeja abarcar toda a realidade de modo preciso, circunscrito e o desenho é o que mais se aproxima de sua análise, por isso sua opção pelos talhos-doce, qual seja, o estilo da gravura determinada a partir do desenho e não da cor. Para Descartes a cor deve servir ao desenho, manter-se no horizonte de seus contornos delimitados. Assim a pintura não passa de um artifício, um dispositivo que nos permite ver e analisar a realidade.

Nesse âmbito, o quadro era entendido somente como um objeto plano, e que não nos mostra a realidade, mas sim coisas artificiais. Ele nos oferece essas coisas a partir da altura e da largura, ou seja, ainda haveria a necessidade de recorreremos a

esses elementos para poder proporcionar a visibilidade dessas coisas, submetendo-se a uma profundidade, esta que seria uma *terceira dimensão*.

A este respeito, a profundidade não é simplesmente a terceira dimensão. E como Merleau-Ponty sustenta que, se a profundidade fosse considerada uma dimensão, seria a primeira. "Só existem formas e planos definidos se for estipulado a que distância de mim estão suas diferentes partes" (ibid.). Mas não é isso: uma dimensão que contém todas as outras não é a primeira nem a terceira. Em certo sentido, não é mais uma dimensão, isto é, uma simples relação de medição (...) A busca do pintor pela profundidade é um esforço - que nunca atinge seu objetivo - para dizer a "deflagração do Ser" que está em todo lugar que qualquer coisa está, nas dimensões, na forma, na distância e na proximidade. Isso se manifesta em Cézanne, por exemplo, e ainda mais, se possível, no cubismo. (WAELEHENS, 1993, p.182-183, tradução nossa).

Cézanne teve o esforço de buscar a profundidade (ainda que ela sempre se tangencie ao olhar), e podemos notar isso especialmente em suas últimas obras, que muito influenciaram, posteriormente, o cubismo.

Essa noção de profundidade é paradoxal, no sentido que ela faz os objetos ficarem uns escondidos nos outros e ao mesmo tempo não, dessa forma não teríamos seu acesso por completo, talvez nem os víssemos, apenas intuímos sua existência. Nosso olho não enxerga completamente a profundidade tal como queremos que a pintura ou o desenho seja capaz de evocar. Nos acostumamos a pensar o espaço absoluto idealizado que Descartes nos ajudou a construir mentalmente mas que não observamos e nem podemos observar segundo a nossa perspectiva individualizada e singular.

Nesse sentido, Merleau-Ponty (2013, 34-35), encontra uma coerência nas técnicas renascentistas partindo da profundidade, mas elas se equivocaram quando diziam que a pintura deveria ser algo exato e infalível, adquirindo perspectivas que deixassem a obra mais perfeita possível.

No entanto, os pintores tinham o conhecimento sobre as técnicas e de que não faziam uma obra exata. Nem mesmo eles queriam ficar fixados neste viés que procurava a exatidão das obras, e procuraram caminhos que não se limitasse aos padrões de conhecimento, encontrando por vezes o fenômeno da expressão.

Segundo Dufrenne (1993, p.259, tradução nossa), "(...)Mas tudo muda uma vez que os pintores abandonam essa verdade exata em sua pintura e procuram outro que seja primário e não tenha necessidade de justificação de acordo com os padrões do conhecimento."

Esse modelo representativo ideal da visibilidade exposto por Descartes e até mesmo pelos renascentistas, se tomado como único modo de pintar acaba limitando uma das coisas mais relevantes, a espontaneidade da obra. De acordo com Merleau-Ponty (2013, p.41), não há uma necessidade do pensamento modificá-la, pois ela mesma já consegue fazer isso, e sua representação nem mesmo ser atribuída a um cálculo exato, pois ela pode vir a possuir inúmeras reinterpretações. Quando um historiador, por exemplo, tem contato com uma obra, ele a vê a partir do que o visível se manifesta na sua percepção, como se ela estivesse a todo momento em latência.

Conforme Dufrenne (1993, p. 259):

Antes, é o ser bruto, esse ser originário (l'originaire) que o filósofo chama de carne: a "última noção", diz ele, porque é a primeira. Este evento, sempre recomeçando, que acontece além de inaugurar lugar, é o irromper do ser originário. Conseqüentemente temos a convulsão do aparecimento, pois esta irrupção produz um quiasma e institui uma distância entre o homem e as coisas, nascidas simultaneamente e continuando a existir por si mesmos sem nunca se separar radicalmente uns dos outros.

Em Merleau-Ponty, a visão também consegue de volta seu poder de ser expressiva, de ser algo para além do que somente ser a recepção do mundo ou algo que apenas decifra este mundo. Conforme a noção cartesiana, não poderia haver visão sem pensamento, e Merleau-Ponty se opõe a isso, observando que se ela fosse vir do pensamento, esta seria condicionada, perderia totalmente sua espontaneidade.

Por isso a referência ao ser bruto ou ontologia do ser bruto, pois este é o "elemento" mais puro e genuíno, pois ele não está nos preceitos operacionais da razão, nem dela sofre interferências.

Esta ontologia que também é selvagem para Merleau-Ponty, não está preocupada com o caráter intelectualista, idealista, metafísico ou transcendente que por vezes acabavam fazendo um divisão de acessos ao ser da obra de arte, mas sim, com o caráter mais primordial e originário que não se desvincula da sensibilidade e da percepção. Além de nos mostrar que esse ser bruto é pré-racional e pré-conceitual, ele se contrapõe a divisão de existência e essência, ou seja, ele não é ramificado, ele não é a parte que espelha um todo, ele é inteiro em si mesmo, primitivo, desumano e não desbravado. Por isso é compreendido como selvagem, por não poder ser domado pelo homem, ele é a pulsão criativa da própria natureza que aparece na concepção da obra de arte.

Isso nos ajuda a compreender a expressão que Merleau-Ponty tanto valoriza em seus escritos, crucialmente em seus últimos com um olhar mais ontológico, a qual é mais originária possível em sua própria espontaneidade.

Merleau-Ponty (2013, p.53-54), afirma que a visão ela é o próprio encontro que fica numa encruzilhada de todas modos e formas do ser. Com isso, não poderíamos definir se isso seria o começo ou fim da natureza, nem tampouco se estaria começando o “homem ou a expressão”.

Assim, compreendemos que o olho está vinculado à questão mais sensível e sendo reabilitado por via de uma ontologia. Para Merleau-Ponty (2013, p.52), a pintura é a abertura do mundo, e não é a toa que o filósofo alude a pintura como um “exemplo” dessa reabilitação do sensível. E mesmo que a perspectiva seja advinda do pintor, de seu corpo, ela se torna independente na obra.

Nesse aspecto, para a concepção merleau-pontyana não faz sentido uma pintura universal, pois esta se encerraria para abertura de sentidos. Assim, a visão do artista é sempre uma continuação a buscar um novo horizonte a ser pintado, que alimenta o visível, a obra, e a sua vida. Podemos lembrar aqui um motivo recorrente nas obras de Cézanne como a montanha de Santa Vitória, da sanha do pintor em delinear-la continuamente ao longo de sua vida, pois parecia que algo sempre escapava ao seu olhar, como se faltasse algo a ser pintado e falado, ou tivesse sempre uma perspectiva ou uma nova possibilidade a ser pintada. Tal processo mostra a fecundidade da montanha e seu entorno disponível a seu olhar. As telas de Cézanne, conforme Merleau-Ponty (2013, p.28), “continuam a lançá-lo para nós, e sua montanha Santa Vitória se faz e se refaz de uma ponta a outra do mundo”.

Assim a arte para Merleau-Ponty não é algo que acontece por um processo de construção vinculada ao âmbito do pensamento que sucedem as obras e imagens uma a uma, mas pura fruição criativa que demanda esforço e comprometimento do pintor para fugir da elaboração mecânica e sistematizada do pensamento categórico. A obra de arte torna visível em sua gênese o próprio processo de visibilidade.

Em vista disso, temos uma passagem bastante importante sobre a qual o filósofo aborda o fenômeno da expressão, que é o exemplo da piscina, esta foi pintada por Cézanne diversas vezes, e Merleau-Ponty pode vê-la presencialmente em Aix-en-provence.



Quando eu vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras de sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de o vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A própria água, a força aquosa, o elemento viscoso e brilhante, não posso dizer que esteja no espaço: ela não está alhures, mas também não está na piscina. Ela habita, materializa-se ali, mas não está contida ali, e, se ergo os olhos em direção ao anteparo de ciprestes onde brinca a trama dos reflexos, não posso contestar que a água também o visita, ou pelo menos envia até lá sua essência ativa e expressiva. É essa animação interna, essa irradiação do visível que o pintor procura sob os nomes de profundidade, de espaço, de cor. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.45)

A partir do que vimos até aqui, notamos o quanto as pinturas de Cézanne se tornaram um exemplo de muitos aspectos da filosofia de Merleau-Ponty. Esse exemplo da piscina também pronuncia para nós o que Cézanne viu e que o filósofo também pôde testemunhar. Que o que estava ali era um total, que os atributos presentes faziam parte do movimento do seu olhar e de toda paisagem. Merleau-Ponty, em meio a isso diz que, os azulejos vistos no fundo da piscina através da água, eles são vistos não apenas por conta da própria água e dos reflexos que ali estão envolvidos, mas por conta deles mesmo, através deles. E tudo isso faz parte do que é aquela piscina, ela acolhe todos esses movimentos participantes, como por exemplo: as zebruras do sol, o vento, as distorções, o balanço da própria água causado pelo vento. Esses elementos não estão atrapalhando a nossa visão, mas estão fazendo parte dela, a constituindo. Isolando esses elementos fugidios, como talvez preferisse Descartes, não teríamos uma piscina, mas uma idealidade uma abstração dela. A visão tem que buscar lidar com tudo isso, com esses elementos que circundam e interagem com a piscina, a fim de entender que eles também pertencem a ela.

Temos algo parecido com isso na obra de Maurits Cornelis Escher intitulada *Three Worlds* (Três mundos) do ano de 1955, que contribui para essa compreensão a respeito da visibilidade e do olhar. Obra esta que proporciona a união dos três mundos ali presentes, os quais seriam: o peixe sob a água, as folhas das árvores no limite da água e os reflexos das árvores na água. Ou seja, não precisamos separá-los entre eles e nem separá-los de nossa visão para dizer o que é válido ou não, ou o que é necessário ou não para que essa composição seja íntegra e integralizada.

Desse modo, para Merleau-Ponty, a pintura não se faz a partir do que já é analisado ou escolhido pelo pensamento, mas evocado pelo olhar. Nem tão pouco poderíamos separar nossa visão das coisas que ela pode ver, até mesmo das distorções que esse olho pode ver, ela não só deve acolher, respeitá-las mas também aceitar que coabita com essas coisas, está entre elas.

Assim, as impressões que as obras de Cézanne nos oferecem não são um equívoco de sua visão obliterada pela doença, mas são elas que nos permitem ver, junto com o pintor, o nascimento das coisas. Logo, a expressão pictórica mais autêntica e originária é a que não precisa ser desvinculada desses atributos da sensibilidade do meu olhar, e nem tão pouco precisa ser controlada, lapidada ou direcionada pelo pensamento conceitual. Escapar do pensamento de sobrevôo e encontrar o olhar fascinado pelo mundo, eis o que Merleau-Ponty encontra em Cézanne, e que também nos oferta tão generosamente.

## **À GUIA DE CONCLUSÃO: A EXPRESSÃO NA PINTURA DE CÉZANNE OU DO ENCONTRO ENTRE O PINTOR E O FILÓSOFO**

A filosofia exprime o que há de mais intrigante no mundo. Seu processo supera a reflexão meramente mecanizada e busca na arte fonte de inspiração para aprofundamento de conceitos e significados tão inquietantes e ao mesmo tempo tão fascinantes, como encontramos na relação que Merleau-Ponty faz com as pinturas de Paul Cézanne.

Para entender esse processo, de como a obra de Cézanne impacta na filosofia de Merleau-Ponty, passamos primeiro pelo percurso de algumas obras desse pintor, a fim de elucidar que estas não só inspiraram o filósofo, em questão a se interessar por elas e que, a partir desse contato, conseguimos transitar entre uma fenomenologia e uma nova ontologia, mas compreendemos então, os enigmas dessa relação existente entre filosofia e arte.

Não é novidade que a história, a literatura, a arte e a filosofia se entrelaçaram no decorrer do tempo e que elas tiveram fases e momentos que modificaram as suas formas expressivas, mas investigar um exemplo pontual da relação entre o pensamento e pintura foi algo que mobilizou nossa reflexão aqui.

Por mais que a dissertação não se ateve exclusivamente à biografia do artista, o que foi mostrado aqui, nos ajuda na compreensão de que sua forma de viver também foi um aspecto importante para o pensamento de Merleau-Ponty. O traçado dos momentos das pinturas de Cézanne nos fizeram perceber que até em seus últimos dias de vida, partindo da visão merleau-pontyana, ele continuara a querer pintar, pois a pintura era de certa forma o seu oxigênio. No entanto, não poderíamos ver suas obras partindo exclusivamente de como era a vida de Cézanne, no sentido que julgássemos a obra pelo o que Cézanne foi, mas poderíamos dizer que houve uma relação indissociável entre elas.

Ainda que o artista tenha passado por alguns marcos da pintura, ele não somente presenciou as passagens de transições entre períodos, mas foi um dos que instigou algumas dessas mudanças. Desde os primeiros momentos em que se interessou por pintura, o artista já sentia que algo lhe incomodava, não bastava apenas pintar o que lhe aparecia, com o propósito de copiar, mas queria expressar algo que não fosse visto de forma fixa, por isso que posteriormente, quando mais velho, dedicou-se por pintar a natureza, ele via uma forma de expressar o

movimento que ele buscava, e foi a partir dela, que aguçou o olhar para o que era primordial e originário. Com isso, foi cada vez mais aperfeiçoando sua técnica, fazendo abrir novos caminhos para a arte e também para outras áreas, como a filosofia, a poesia e a literatura. Mas não poderíamos limitar a expressividade de Cézanne somente por sua técnica, isso é importante, mas existia todo um envolvimento do artista com o processo perceptivo da criação que se revela na e pela obra.

Algumas das obras ilustradas no primeiro capítulo como : *O rapto (1867)*, *A casa e a árvore (1874)*, *Cesta de Maçãs (1895)* e *As banhistas (1900-1906)* , nos elucidam algumas das vicissitudes que foram abrindo caminhos para outros olhares e outras posturas para se pensar a arte ou a pintura moderna, ou melhor, para se pensar sobre expressão a partir de outras perspectivas, além de nos mostrar características singulares de suas pinturas que tanto interessaram o filósofo.

Traçamos brevemente a trajetória da filosofia de Merleau-Ponty e notamos a admiração dele pelo artista, que passa por quase todas as obras do filósofo, e nos permite observar que a questão da expressão é sempre mencionada em suas alusões à Cézanne. Por isso, foi fundamental fazer esse delineamento de ambos, para podermos entender de forma mais precisa essa relação existente entre eles. E assim, nos ajudar a ter uma outra perspectiva sobre essa restituição primária que o filósofo sempre está sinalizando em sua filosofia, essencialmente quando ele se remete ao pintor como exemplo disso. Desse modo, foram utilizadas também nesta dissertação algumas obras de Merleau-Ponty para abordarmos sobre a questão da expressão, de como ele vai encontrando na arte formas aplicadas de suas próprias reflexões.

Ao longo das leituras conseguimos entender que as discussões a respeito da filosofia e arte no pensamento tradicional não valorizavam adequadamente a sensibilidade. Merleau Ponty, se tangencia das abordagens universais e generalistas da arte, abordando de modo original o fenômeno da expressão a partir da pintura de Cézanne.

A expressão investigada por Merleau-Ponty em suas obras transita de uma fenomenologia a uma nova ontologia de modo harmônico. Dessa maneira, notamos que, mesmo Cézanne sendo anterior e não tenha conhecido Merleau-Ponty, eles se entrelaçam, de modo que suas obras se interrelacionam. A relação entre eles é tão próxima, pois, assim como a filosofia de Merleau-Ponty vai se radicalizando na sua

trajetória filosófica, Cézanne também faz isso, em sua pintura. E mesmo que não tenham conversado em vida, suas trajetórias, um pelo caminho da filosofia e o outro pelo da pintura, conversam entre si.

Merleau-Ponty em meio às suas críticas à tradição tanto na sua filosofia fenomenológica quanto nas considerações sobre a arte, buscou se libertar das amarras do pensamento racionalista.

A própria proposta fenomenológica de Merleau-Ponty, já veio com uma “resolução” desconstrutiva, por assim dizer, no sentido de tanto retornar às coisas mesmas, como por buscar um olhar desvinculado das tradições filosóficas. Mas esse retorno não é de poder conservar os fenômenos, mas sim de poder reaprender a vê-los e a ver o mundo. E o intuito desta dissertação foi partir da abertura que a fenomenologia do filósofo proporciona, encontrar elementos de sua nova ontologia na arte. Aqui podemos evocar uma analogia ao próprio processo criativo de Cézanne, que sempre buscava retornar às coisas mesmas por uma perspectiva diferente, tal como Merleau-Ponty também o faz ao longo de suas obras.

Tanto na fenomenologia quanto na nova ontologia do autor, a expressão é aquilo que aparece à nossa percepção de modo não constituído pelo pensamento, ou seja, de modo imprevisto e imediato, e que esta percepção nos possibilita a abertura do aparecer das coisas. Para além disso, o que se mostra em uma certa “face” não é fixada, está sempre em potencialidade do vir a ser. Ou seja, é uma expressão que está sempre em movimento, sempre inacabada. E uma obra de arte é capaz de nos servir disso, dessa ânsia fascinante pela visibilidade do mundo. Cézanne, nesse caso aqui, foi demonstrando ao longo de suas pinturas, essa sede pelo mundo da visibilidade em seu caráter mais expressivo e espontâneo, de modo que, também sentissemos a necessidade de querer continuar retomando a obra do artista. O que dá a impressão e sensação de uma obra continuamente fértil.

Merleau-Ponty busca deixar de certo modo em suspenso suas teorias anteriores, para fazer uma reformulação encontrando sua concepção mais ontológica, mais corpórea e selvagem, fiel ao aparecer das essências. De certo modo, nesse sentido, o filósofo já estava vivendo uma ontologia em sua fenomenologia.

Merleau-Ponty tenta deixar claro para nós que ele se remete a uma ontologia do sensível, diferentemente do “pensamento de sobrevoo” como já mencionado nesta dissertação. E que nesse percurso, ele já estava ainda mais interessado pelo

arte e pela literatura, e com isso se utiliza de uma linguagem mais poetizada nas suas investigações.

Desse modo, ele vai redefinindo a noção de ser, diferente da ontologia clássica, o que o Merleau-Ponty está evocando, é justamente que ele clama por essa expressão imediata do mundo. Ao fazer, então, referência a Cézanne, a obra clama pela gênese, por aquela expressão, por aquela experiência original do artista. Ressaltando que, não é um ser que está determinado, mas um ser indomesticado que pode se mostrar de diversas formas para nós. Por isso, não é necessariamente um acesso direto, mas sim, indireto<sup>26</sup> ao ser, pois não está somente no âmbito de ser percebido de modo único mas em várias experiências que se dão para nós. Ele se encontra na experiência vivida e não em mundo ideal.

O que Cézanne buscava, em sua pintura, era reaprender a ver a cada contato com natureza, pois a cada relação lhe parecia que algo estava sempre escapando de seu olhar, ou seja, o ser estava sempre em vibração ou em movimento, e por isso o caráter da pintura do artista nos dá essa impressão de significado não finalizado. Assim, na concepção merleau-pontyana, não poderíamos dizer que a arte é somente uma representação, dado que seu “coração” está sempre em constância ou em seu modo mais vital. E a própria obra de Cézanne nos ajuda a reaprender a ver o mundo em sua germinação, comprovando um gesto fenomenológico.

Por isso Merleau-Ponty também recorre à linguagem, tanto para dizer que ela têm um modo expressivo, mas como também possui uma relação com a pintura nessa questão de expressividade, e que ambas foram “acorrentadas” na estrutura do pensamento elaborado. Isso nos chama atenção, seja em relação a pintura ou a linguagem, para não nos prendermos a significados e enunciações lógicas nesse âmbito criativo e na expressão do ser, pois assim, a autenticidade e a primordialidade seriam rompidas, e não surgiriam dessa evocação do silêncio que clama pela palavra do filósofo.

---

<sup>26</sup> “O ser era então reduzido ao ser perceptível apenas porque esse era o limite que as estruturas do corpo podem apreender. Por sua vez, os estudos tardios da ontologia indireta mostram que não é somente por essa razão que se deve conceber o ser como perceptível, mas sim em razão da própria arquitetônica interna ao mundo. Nos textos tardios de Merleau-Ponty, a tese de que o ser é por sua própria organização sensível não decorre de uma análise direta dos conteúdos positivos da experiência perceptiva, mas justamente a tese que legitima a pretensão de tais conteúdos revelem o ser tal como ele é”.(FERRAZ, 2008, p.224). Essa ontologia indireta se refere justamente a não limitação do ser, que Merleau-Ponty vai se atentando ainda mais, para não deixar que esse ser seja apenas reduzido a um ser perspectivo que é apreendido pelo corpo. Ou seja, que esse ser não deveria ser reduzido exclusivamente por isso, mas por sua própria modificação e “organização sensível”.

A expressão não é algo a ser capturada ou apreendida pela nossa sensibilidade, como algo que podemos segurar ou possuir, ela está envolvida nos movimentos desta sensibilidade. Ela é dinâmica, se movimenta, grita, se cala, por isso que essa questão de movimento é bastante enfatizada pelo filósofo. Desse modo, a pintura de Cézanne é um exemplo dessa expressão autêntica e que movimenta-se também na sua filosofia.

A potência do olhar, lembrando aqui de Cézanne, nos mostra bastante sobre sua criatividade e expressividade. Pois não é apenas um mero olhar diante do mundo e diante da natureza, mas é um olhar que se movimenta, busca e se inquieta perante esse mundo, inserido nele, que vê e é visto, de um corpo que possibilita e é possibilitado pela mundaneidade.

O olhar não é apenas um resultado de um órgão, embora estejam entrelaçados, mas é um certo impulsionamento da visibilidade. Em síntese, o olhar de Cézanne é a esperança da obra por se fazer, é a possibilidade do ser, ou melhor, dos ser dos entes, dos sentidos que não se determinam e não se encerram. Foram essas obras que tornaram Cézanne quem ele foi, que também se fez latente em suas pinturas, que até hoje continuam provocando nossa atenção.

Levando em conta o que foi exposto, a expressão foi bastante discutida neste texto tanto para mostrar como ela é sempre uma continuação e não o fim dos gestos, da fala, da pintura, do ser e da criação, como também é a própria continuação do filósofo em suas palavras continuadas para nós.

Merleau-Ponty considerou que houveram muitos obstáculos e supressões ao longo do pensamento filosófico, promovido pelo pensar dicotômico, dentre eles têm-se a força do espanto que foi sendo perdida. Merleau-Ponty buscou reconquistar esse aspecto tão fundamental na filosofia e, ao longo desse texto, também exprimimos a possibilidade de recuperar esse olhar para o novo, pelo viés da obra de arte. E diante de vários assuntos que o filósofo se empenhou a estudar, percebemos que a expressão foi um dos pontos que atravessou por vários prismas a sua filosofia, retomando por meio desta expressão, o olhar para o movimento, para a espontaneidade do mundo. Em decorrência disso, esclarecemos aqui, como a pintura foi tão essencial para Merleau-Ponty, e que o mesmo na medida que resgata questões filosóficas, também se encarrega de resgatar um viés pictórico dentro de sua própria filosofia.

Além disso, diante das análises destacamos que a potência criativa e a potência do olhar não são coisas distintas, no sentido que a criação surge da dinâmica do olhar e da percepção, ou seja, não é uma construção de uma logicidade e nem tão pouco é uma potência de um pensamento já refletido e predominantemente ativo no ato criativo. Mostrando assim, que a pintura ganha vida ou se torna visível a partir da experiência e do empenho do artista, ressaltando que é um nascimento germinativo e latente, e não determinado.

Por fim, pudemos perceber ao longo deste trabalho, que Merleau-Ponty não fala de uma arte ou de uma pintura que esteja afastada ou rompida com o mundo da experiência, ao contrário, o filósofo nos mostra que a arte se faz no mundo da sensibilidade. Sendo este corpo que olha, que percebe o espetáculo da visibilidade. Visibilidade esta que abarca o invisível que ainda está para nascer. Movimento auroral que procuramos captamos aqui entre a pintura de Cézanne e a filosofia de Merleau-Ponty.



## Referências

ALVES, Ana Sofia dos Penedos. **O desenho da perspectiva na concepção de Trompe l'oeils e Anamorfores.** Dissertação (Mestrado). Universidade de Lisboa.2016.

ALVES, Fabíola Cristina. A fuga de Cézanne. **Revista limiar.** v. 6, p. 124-143, 2019.

ANDRADE, Eloísa Benvenuto De. **CORPO, SENSÍVEL E NATUREZA NA ÚLTIMA ONTOLOGIA DE MERLEAU-PONTY.** Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2019.

BARBARAS, Renaud. **Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception.** Paris: Vrin, 2001.

BARBARAS, Renaud. **The being of the phenomenon: Merleau-Ponty's ontology.** Translated by Tedoadvine and Leonard Lawlor. Bloomington: Indiana University Press. 2004.

BARROS, José D. A. Paul Cézanne: considerações sobre sua contribuição para a arte moderna. In: **Cultura Visual.** n. 15, Salvador: EDUFBA, p. 11-29. 2011.

BITENCOURT, Amauri Carboni. **MERLEAU-PONTY ACERCA DA PINTURA.** Tese (Mestrado). CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Florianópolis, 2008.

BRAGA, J. O. O que é Fenomenologia? Parte IV - A Fenomenologia de Merleau-Ponty. Pierre Thévenaz.. Belém: **Revista do NUFEN,** 2017. (Tradução/Artigo).

BRODSKAYA, Nathalia. **Cézanne.** Tradução: Mafalda d'Orey de Faria Parkstone International,Nathalia Brodskaya. CÉZANNE Tradução: Mafalda d'Orey de Faria Confidential Concepts, worldwide, USA. Front Cover.2011.

CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **10 lições sobre Merleau-Ponty /** Iraquitan de Oliveira Caminha. Petrópolis,RJ : Vozes,2019.

CAMINHA, Iraquitan; NÓBREGA, Terezinha. **Compêndio Merleau-Ponty.** São Paulo: Editora Liber Ars, 2016. CARVALHAIS JR, Adair. A Modernidade e a Pintura de Paul Cézanne. **VARIA HISTÓRIA,** Belo Horizonte, número 17, p,1,53-170.1997.

CÉZANNE, Paul. **Correspondance.** Paris, Bernard Grasset, 1978 (ed. org. por John Rewald). 2ºed.,pp.326-327. 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: **obra de arte e filosofia**. In: **Arte pensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 467- 492. 1994.

CHIPP, Herschel Browning. Tradução Antonio P. Damesi, Gilson Cesar C. Souza e Monica Stahel. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COSTA, Solange Aparecida de Campos. O enigma da visão: as possibilidades do corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty. **ARGUMENTOS: REVISTA DE FILOSOFIA (ONLINE)** , v. 21, p. 71-81, 2019.

DAMÁSIO, A. **O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano**. Trad. D.Vicente e G. Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DESCARTES, René. **A Dióptrica**. Discursos I, II, III, IV e VIII. Trad.: José Portugal dos Santos Ramos; Revisão: Pablo Rubén Mariconda. *Scientiae Studia* , São Paulo,v.8,n.3,p. 451-86, 2010.

DILLON, M.C. **Merleau-Ponty 's Ontology**. 2nd edn (Evanston: Northwestern University Press). 1998.

DINIS, Nilson Fernandes. Na busca da percepção perdida : Caminhos Merleau-Pontyanos em Clarice Lispector. **Revista Letras**, Curitiba, Editora UFPR, n. 59, p. 47-59, jan./jun. 2003.

DUFRENNE, Mikel . **Eye and Mind** . The Merleau-Ponty aesthetics reader philosophy and painting / edited with an introduction by Galen A. Johnson; Michael B. Smith, translation editor. Northwestern University Press Evanston, Illinois 60208-4210. 1993.

DUPOND, Pascal. **Vocabulário Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes: 2010.

FALABRETTI, Ericson Sávio. A estrutura como logos da experiência pré-reflexiva. **Veritas**, v. 58, n. 2, maio/ago, p. 371-398, 2013.

FAUCONNIER, Bernard. **Cézanne**. Tradução de: Renée Eve Levié. L&PM Pocket. 2009.

FERRAZ, Marcus Sacrini **A. Fenomenologia e Ontologia em Merleau-Ponty**. 2008. 271 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. 2008.

FERREIRA JR, Wanderley J. NOTAS INTRODUTÓRIAS AO PENSAMENTO DE MERLEAU-PONTY: O INACABAMENTO DA LINGUAGEM. **Limiar** - vol. 2, nº 4, 2016.

FONTENELLE, Plinio Santos. **Da percepção à visão radical do mundo: a condição de abertura do plano das imagens no percurso de Merleau-Ponty**. 2014. 187 fls. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014.

FONTENELLE, Plínio Santos. Merleau-Ponty e o caráter paradoxal da semelhança nas imagens pictóricas. **Dissertatio Revista de Filosofia**. 107 – 127. 2015.

FURLAN, Reinaldo. ; ROZESTRATEN, Annie Simões . Arte em Merleau-Ponty. **Natureza Humana** , São Paulo, v. 7, n.1, p. 59-93, 2005.

FURLAN, Reinaldo; BOCCHI, Josiane Cristina. O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**. 8(3),p. 445-450. 2003.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAAR, Michel. **A obra de arte : ensaios sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Idéias e Letras, 2006.

HUSSERL, Edmund. **Meditações Cartesianas e Conferências de Paris**. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KLEE. Paul. **Diários**. São Paulo : Martins Fonte,1990.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Jean Lacoste; tradução, Álvaro Cabral. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LIMA, João Tiago Pedroso de. **Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne e o problema da essência da pintura**. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Filosóficos. Revista Filosofia de Coimbra.Vol. 7 - n.º13.1998.

LUCENA, Francisco Almeida de. **Merleau-ponty e a experiência estética do mundo** . Tese(Doutorado) . Centro de Ciências Humanas ,Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa.Departamento de Filosofia 2017.

MARTINI, Oneide Alves. **MERLEAU-PONTY:CORPO E LINGUAGEM: A fala como modalidade de expressão**. Dissertação (Mestrado).Universidade São Judas Tadeu. São Paulo. 2006.

MERCURY, Jean-Yves. **La Chair du Visible –Paul Cézanne et Maurice Merleau-Ponty**. Paris: L'Harmattan, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. ,1908-1961. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas** Maurice Merleau-Ponty; Tradução Sílvia Rosa Filho e Thiago Martins.,--1.ed.1.reimp.--Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.--(Filô)

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A linguagem indireta e as vozes do silêncio**. In: O olho e o espírito. Tradução : Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify Portátil 24. 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas**: 1948. Trad. Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. Trad. Maria E. G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **visível e o invisível**. Tradução de José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MISSAGGIA, Juliana Oliveira. **Redução, intencionalidade, mundo: a fenomenologia husserliana como superação da oposição entre realismo e idealismo**. Tese(Mestrado). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Pontifícia Universidade Católica Do Rio Grande do Sul – PUCRS. 2015.

MOURA, Alex de Campos. **Entre o Ser e o Nada: a dissolução ontológica na filosofia de Merleau-Ponty**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação em Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. O invisível como negativo do visível: a grandeza negativa em Merleau-Ponty. **Trans/Form/Ação**, 2004.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. Ontologia e artes em Merleau-Ponty. **Revista Filosófica. Aurora**, Curitiba, v. 22, n. 31, p. 483-493, jul./dez. 2010.

MULLER, Marcos José. **Merleau-Ponty acerca da expressão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. (Coleção Filosofia, 122).

NOBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corpo, gestos e expressão: notas sobre uma ontologia sensível em Merleau-Ponty**. Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 87-100, maio/ago. 2010.

NOBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. **Estudos de psicologia**. Natal, p.141-148, ago, 2008.

OLIVEIRA, Loraine - Notas sobre a metafórica da pintura na República VI e X. **Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental**. Nº 12 (2014) . DOI Google Scholar BibTex RTF Tagged XML RIS.

PIRES, Jesuino Junior. Considerações sobre o conceito de intencionalidade em Edmund Husserl . **Kínesis**, vol. IV, n° 07, p. 286-302, 2012.

RAMOS, Paulo Oliveira. **A Torre Eiffel nas margens do Tejo**. Universidade Aberta e Instituto de História da Arte / NOVA FCSH. 2019.

RILKE, Rainer-Maria. **Cartas sobre Cézanne**. São Paulo: Editora 7 letras, 2006.

SANTOS JR, Iracy Ferreira dos. A ESCOLHA DE MERLEAU-PONTY PELA ESCRITA MODERNA DE VALÉRY NO CURSO RECHERCHES SUR L'USAGE LITTÉRAIRE DU LANGAGE. **INCONFIDENTIA**: Revista Eletrônica de Filosofia Mariana-MG, Faculdade Dom Luciano Mendes, Curso de Filosofia - V. 4, N° 8, julho-dezembro de 2020.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. A Concepção kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. **Trans/Form/Ação**, Marília, v.33, n.2, p.35-76, 2010.

SCARPA, Mariana Cabral Tomzhinsky. **A linguagem em Merleau-Ponty** . Tese (Doutorado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo: reflexões e percepções**. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Prefácio de Sônia Salzstein. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SILVA, Maria de Lourdes. A intencionalidade da consciência em Husserl. **Argumentos: Revista de Filosofia**; Vol 1, No 1 . 2009.

TAMINIAUX, Jacques. **The Thinker and the Painter**. The Merleau-Ponty aesthetics reader philosophy and painting / edited with an introduction by Galen A. Johnson; Michael B. Smith, translation editor. Northwestern University Press Evanston, Illinois 60208-4210. 1993.

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

THAN, Verena Maria Soares. **Merleau-Ponty, Cézanne e a visibilidade: Pintura Escrita e Filosofia com Arte**. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2017.

TOURINHO, Carlos Diógenes C. O método fenomenológico nas ciências humanas: a recepção de husserl na filosofia francesa contemporânea. **Revista Ética e Filosofia**. Número XX – Volume I – junho de 2017.

VILAR, S. C. & FURLAN. Alteridade e expressão em Merleau-Ponty: rumo a um paradigma alternativo da subjetividade. **Memorandum**. 30: 157-176, abr. 2016.

WAELEHNS , Alphonse de. Merleau-Ponty: Philosopher of Painting. The Merleau-Ponty aesthetics reader philosophy and painting / edited with an introduction by Galen A. Johnson; Michael B. Smith, translation editor. Northwestern University Press Evanston, Illinois 60208-4210. 1993.

ZILLES, Urbano . Fenomenologia e Teoria do Conhecimento em Husserl. **Revista da Abordagem Gestáltica** (Impresso) , v. XIII, p. 216-221, 2007.