

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ-UNIOESTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**BRUNA BARBOSA RETAMEIRO**

**O RETORNO AO MUNDO PERCEBIDO: MERLEAU-PONTY E  
CÉZANNE**

TOLEDO  
2018

BRUNA BARBOSA RETAMEIRO

**O RETORNO AO MUNDO PERCEBIDO: MERLEAU-PONTY E  
CÉZANNE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Linha de pesquisa: Metafísica e conhecimento.

Orientador (a): Prof. Dr. Claudinei Aparecido de Freitas da Silva.

TOLEDO  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Retameiro, Bruna Barbosa Retameiro

O retorno ao mundo percebido: Merleau-Ponty e Cézanne.  
/ Bruna Barbosa Retameiro Retameiro; orientador(a),  
Claudinei Aparecido de Freitas da Silva Silva, 2018.  
105 f.

Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Toledo, Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2018.

1. Merleau-Ponty. 2. Cézanne. 3. Percepção. 4. Fenomenologia. I. Silva, Claudinei Aparecido de Freitas da Silva. II. Título.

BRUNA BARBOSA RETAMEIRO

O RETORNO AO MUNDO PERCEBIDO: MERLEAU-PONTY E  
CÉZANNE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora em \_\_/\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Claudinei Aparecido de Freitas da Silva (Orientador)  
UNIOESTE

---

Prof. Dr. Ericson Savio Falabretti (Titular Externo)  
PUC-PR

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ester Maria Dreher Heuser (Membro Titular)  
UNIOESTE

---

Prof. Dr. Roberto Saraiva Kahlmeyer-Mertens (Membro Titular)  
UNIOESTE

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA TEXTUAL E DE INEXISTÊNCIA DE PLÁGIO

Eu, BRUNA BARBOSA RETAMEIRO, pós-graduanda do PPGFil da Unioeste, *Campus* de Toledo, declaro que este texto final de dissertação é de minha autoria e não contém plágio, estando claramente indicadas e referenciadas todas as citações diretas e indiretas nele contidas. Estou ciente de que o envio de texto elaborado por outrem e também o uso de paráfrase e a reprodução conceitual sem as devidas referências constituem prática ilegal de apropriação intelectual e, como tal, estão sujeitos às penalidades previstas na Universidade e às demais sanções da legislação em vigor.

Toledo, 14 de maio de 2018.

---

Assinatura

*Ao espanto e à arte.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente minha família, meus pais Joventina e Luiz Carlos, minha irmã Ana Caroline e minha avó Judith, por todo incentivo. Ao meu orientador e professor Claudinei Ap. de Freitas da Silva, por toda orientação, e apoio. Agradeço também à minha amiga Vanessa Bicalho, por sempre estar comigo, nos melhores e também nos piores momentos, e por sempre confiar em mim. Ao meu namorado Elvio Crestani, por toda compreensão, apoio, ajuda e também, por todos os cafés que fez pra mim. Agradeço imensamente a CAPES, pelo incentivo financeiro concebido através da bolsa. Sem vocês, a conclusão deste trabalho não seria possível.

Agradeço a todos os meus professores da pós - graduação, especialmente à professora Ester Maria D. Heuser e ao professor Roberto S. Kahlmeyer-Mertens pelo aceite em fazer parte desta banca e, pelos mesmos motivos, agradeço também ao professor Ericson S. Falabretti da PUC-PR.

Agradeço aos colegas de turma do mestrado, especialmente à Elissa, ao Henrique, à Vanessa e à Cristiane pelo companheirismo e a parceria.

Agradeço imensamente às amigas com quem morei: Katyana, que me recebeu em sua casa e fez com que ela também se tornasse minha. Dani, com quem dividi muitos almoços, lanches, angústias e risadas. Meninas, vocês fizeram de minha residência em Toledo um segundo lar, muito obrigada!

Agradeço ao meu amigo Lucas Bueno, pela amizade e por ter trazido a arte pra mais perto de mim. Às minhas amigas Dani, Thaise e Camila, por serem três brilhos em minha vida, e sempre me fazerem sorrir.

Por último, porém não menos importante: agradeço a todos os meus alunos pela convivência e aprendizado em sala de aula, especialmente à Isabela Gomes e ao José Vicentini, por terem me questionado sobre a arte de modo especial, e feito com que eu, em busca de respostas, me apaixonasse por ela. Muito obrigada! Todos vocês são muito especiais para mim.

Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...

Alberto Caeiro.



## RESUMO

RETAMEIRO, Bruna Barbosa. *O retorno ao mundo percebido: Merleau-Ponty e Cézanne*. 2018. 105 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2018.

A referida dissertação pretende apresentar as obras de Merleau-Ponty e de Cézanne, a partir de textos e pinturas selecionadas, que indiquem os avanços do filósofo e do pintor, acerca do mundo percebido e seu caráter pré-reflexivo. Como fundamentação teórica, nos reportaremos à *Fenomenologia da percepção* como principal obra de Merleau-Ponty no que tange a temática em questão, nos munindo também, de ensaios do filósofo sobre a pintura e a contribuição desta como um empreendimento fenomenológico. Merleau-Ponty questiona as teorias clássicas sobre a percepção e as critica em diversos aspectos, mas principalmente pela dicotomia corpo e mente, razão e sensação, sujeito e objeto. Para ele, as teorias clássicas, principalmente o racionalismo e o empirismo, influenciadas pelo cientificismo da época, acabaram por reduzir o mundo a interpretações. O que o filósofo almeja é retomar o mundo anterior ao da ciência e da reflexão, a partir dos quais estes se formam. Ao percorrer as obras de Merleau-Ponty sobre a questão do mundo percebido, notamos que a pintura é um assunto recorrente, ao qual o filósofo sempre volta. A partir daí o problema principal desta dissertação consiste justamente em tentar compreender a seguinte questão: como a pintura de Cézanne pode ser uma expressão desse retorno a um mundo pré-reflexivo? Ainda que seu pensamento sobre a questão da percepção mude em alguns aspectos ao longo de suas obras, a pintura sempre o acompanhou nessas mudanças, haja vista os ensaios *A dúvida de Cézanne*, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, *O olho e o espírito*, cada qual escrito em um período diferente da vida e do pensamento do filósofo. Merleau-Ponty atribui à pintura e, principalmente, aos trabalhos do pintor Paul Cézanne, a habilidade de expressar o que até então era silêncio e tornar visível o que se acreditava invisível na percepção. É ao mundo pré-reflexivo, ainda em estado selvagem, que Merleau-Ponty pretende retornar através da fenomenologia e, para o filósofo, é este mundo que Cézanne pinta.

**Palavras-chave:** Merleau-Ponty; Percepção; Mundo; Natureza primordial; Cézanne.

## ABSTRACT

RETAMEIRO, Bruna Barbosa. *The Return to the perceived world: Merleau-Ponty and Cézanne*. 2018. 105 p. Dissertation (Philosophy master's degree) – State University of Western Paraná, Toledo, 2018.

This dissertation in question intends to present Merleau-Ponty and Cézanne's piece of work, from selected texts and paintings, that show the philosopher's and the artist's advances, about the perceived world and its pre-reflective feature. As theoretical foundation we will be using *Phenomenology of Perception*, which is Merleau-Ponty's piece of work regarding this thematic, as well as his essay about the painting and its contribution as a phenomenological achievement. Merleau-Ponty questions classical theories about the perception and criticizes them in many aspects, but mainly by the mind-body dichotomy, reason and sensation, subject and object. For him, the classical theories, mainly rationalism and empiricism, influenced by the scientism from that time, reduced the world to interpretations. He tries to get back to the previous world of science and reflection, from which these are formed. Studying Merleau-Ponty's piece of work about the perceived world, we have noticed that the painting is a frequent subject, to which the philosopher always comes back. From that, the main problem of this dissertation consists in trying to understand the following question: how does Cézanne's painting come to be an expression of this returning to a pre-reflective world? Since his thoughts about the questions of perception change in some aspects during his work, the painting has always followed him in these changes, considering *Cézanne's doubt*, *Indirect language and the voices of silence*, *Eye and mind*, each one of them written in a different period of his life and thoughts. Merleau-Ponty attributes to the painting, and especially the artist Paul Cézanne's piece of work, the ability to express what, until then, was silence and to become visible what was thought to be invisible in perception. It is to the pre-reflective world that, still in a wild state, Merleau-Ponty intends to return through phenomenology and, according to him, this is the world that Cézanne paints.

**Keywords:** Merleau-Ponty; Perception; World; Primordial Nature; Cézanne.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. PERCEPÇÃO, CORPO E EXPRESSÃO</b> .....	16
1.1. Delimitação temática .....	16
1.2. Teorias clássicas sobre a percepção.....	20
1.3. Teoria fenomenológica da percepção.....	27
1.4. A experiência do corpo próprio. ....	33
1.5. Corpo, expressão e obra de arte .....	38
<b>2. PERCEPÇÃO E PINTURA: MERLEAU-PONTY E CÉZANNE</b> .....	43
2.1. Delimitação temática.....	43
2.2. Cézanne: vida e obra .....	46
2.3. A correspondência com Gasquet e <i>Le motif</i> .....	49
2.4. Merleau-Ponty e a dúvida de Cézanne: o mundo primordial.....	52
2.5. A montanha de <i>Saint-Victoire</i> .....	60
2.6. Rilke e as Cartas sobre Cézanne.....	64
<b>3. O RETORNO AO LOGOS DO MUNDO ESTÉTICO</b> .....	70
3.1. Delimitação temática.....	70
3.2. A linguagem indireta e o silêncio primordial.....	73
3.3. A fonte impalpável das sensações.....	83
3.4. O retorno à <i>Lebenswelt</i> como logos do mundo estético.....	91
<b>4. CONCLUSÃO</b> .....	98
<b>5. REFERÊNCIAS</b> .....	102

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo principal compreender: “*por que a pintura pode ser proposta como exemplo de um retorno a um mundo pré-reflexivo*”? Para que tal empreendimento seja auferido, faz-se necessário, primeiramente, elucidar o que é esse “pré-reflexivo” do qual Merleau-Ponty nos fala. Eis o que justifica ser esta uma das questões do primeiro capítulo desta dissertação, cujo intuito é justamente situar a perspectiva de Merleau-Ponty a cerca da percepção, onde a abertura para um mundo “pré-reflexivo” é, segundo ele, possível. Mas como? Como seria possível falar de algo anterior à reflexão? A partir de tal questionamento, ainda no primeiro capítulo, nos propomos a expor as principais diferenças entre o pensamento de Merleau-Ponty e o das demais correntes da tradição filosófica de cariz cartesiana, a cerca das questões do corpo e do mundo percebido, a fim de esclarecer o método utilizado por Merleau-Ponty para que a percepção de um mundo “pré-reflexivo” seja possível. O método proposto pelo filósofo é o de uma fenomenologia da percepção. A fenomenologia tem como principal tarefa descrever o mundo como ele nos aparece, mas não o mundo com o qual estamos habituados, cheio de signos construídos pela ciência e pela cultura, trata-se de descrever o mundo da percepção e não, o mundo da razão. O filósofo baseia-se na proposta de Husserl, de um “retorno às coisas mesmas”, ou ainda, uma *epoché*, a suspensão provisória dos juízos naturalistas, com o objetivo de obter uma descrição dos fenômenos ao invés de interpretá-los.

A partir dos pressupostos de tal fenomenologia, as dualidades entre mente e corpo, sujeito e objeto, razão e sensação, trazidas até então, pela tradição, são rompidas por Merleau-Ponty. Não há mais uma hierarquia entre tais dualidades, o corpo adquire um estatuto fenomenal e passa a ser definido como um “corpo próprio”, onde mente e corpo não se separam. É o “corpo próprio” que possibilita que eu possa, através da sensação, perceber o mundo antes mesmo de pensá-lo. Sensação e percepção acontecem de modo simultâneo. O “corpo próprio” me coloca no mundo, pois ele é uma consciência em movimento, que está sempre por se fazer. Essa noção de “homem no mundo” advém da ideia de “homem situado” trazida pela *Gestalt*. A *Gestalt*, que exerce forte influência na fenomenologia de Merleau-Ponty, denota um mundo

que se faz, ou se “constrói” em relação com o sujeito e nos coíbe a falar de um mundo previamente constituído. O mundo torna-se, a partir de então, a expressão de um inacabamento que se renova constantemente, junto com o corpo. A partir deste caráter fenomenológico adquirido pelo corpo, o mundo deixa de ser considerado algo que está “fora” e sobre o qual eu me volto, com o intuito de interpretá-lo. O corpo está no mundo e torna-se uma potência de expressão criadora. A partir daí, o que Merleau-Ponty busca é que as relações entre corpo e mundo, em uma camada pré-reflexiva, possam juntos criar. É a partir daí que o corpo passa a ser visto, por Merleau-Ponty, como uma possibilidade de expressão e criação, que se justificam na obra de arte, e especialmente na pintura. A pintura seria, então, um modo de expressão do mundo pré-reflexivo.

Merleau-Ponty destaca, entre os pintores, a pintura de Cézanne, pois segundo o filósofo, ao pintar, Cézanne faz algo que se aproxima de uma fenomenologia da percepção. Com o intuito de justificar tal afirmativa, no segundo capítulo, nos propusemos pesquisar sobre a vida e a obra do pintor, bem como, seus anseios ao pintar. Merleau-Ponty se opõe à arte como imitação, ou mimese, para ele, a arte não pode ser uma cópia. Quando o artista pinta o que vê, ele costuma ter os olhos embebidos em interpretações. O que Cézanne deseja pintar, também vai de encontro com o pensamento do filósofo, é um mundo anterior aos das significações. O pintor deve pintar sem nenhuma perspectiva de significação, já que o que ele almeja expressar, ainda está em processo de criação. O corpo do pintor está no mundo e o percebe de modo originário, assim também expressa, através de sua pintura, o momento da criação de algo novo. Essa criação, porém, acontece de modo imediato, ele apenas pinta o que lhe “aparece”. É assim, que o mundo se renova a cada instante, o que justifica Cézanne ter pintado, diversas vezes, a sua obra mais conhecida: A montanha de Santa Vitória, pois cada vez que a pintava, a via de um modo diferente.

As pinturas de Cézanne costumam causar certo estranhamento, justamente por não se basearem em linhas e contornos que lhes deem uma impressão mais “realista”, pelo contrário, elas transmitem uma sensação de inacabamento. Cézanne pintava a partir das cores, como as coisas se mostravam, sem fazer pausas para interpretar o que via. Ele, assim como

Merleau-Ponty, não fazia uma separação entre razão e sensação ao pintar. Para tratar desta relação entre a filosofia de Merleau-Ponty e a pintura de Cézanne, o segundo capítulo baseia-se, principalmente, no ensaio *A dúvida de Cézanne* escrito por Merleau-Ponty sobre o pintor. Mas, o filósofo estabelece relações com a pintura em várias de suas obras, como é o caso dos ensaios *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O olho e o espírito*, sobre os quais trataremos no terceiro capítulo.

No terceiro capítulo denominado *O logos do mundo estético* pretendemos tratar do modo como Merleau-Ponty fala de um mundo pré-reflexivo, como um *logos* da sensação. É neste capítulo também, que tendo como base os últimos escritos de Husserl, falaremos da noção de *Lebenswelt*, ou ainda, o mundo da vida, anterior à reflexão e à ciência. Husserl e Merleau-Ponty criticam a ciência no sentido de ela ter adquirido o estatuto de uma verdade absoluta. Mas o que Merleau-Ponty quer que não esqueçamos, é que, se a ciência faz a interpretação de algo, é porque há um algo anterior a ela, algo anterior à reflexão ao qual nunca podemos deixar de retornar, pois só assim, podemos filosofar e criar, não nos bastando viver a partir de verdades estabelecidas por alguma teoria. Vale ressaltar que Merleau-Ponty não deixa de reconhecer a importância da ciência e todas as teorias que delas advêm, até porque, estas muito nos auxiliam em nossa vida cotidiana.

O capítulo se inicia com o ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, onde Merleau-Ponty passa a atribuir à pintura não apenas o caráter de expressão, como era até então, mas também o de linguagem criadora. Durante todo o ensaio Merleau-Ponty dialoga com Malraux, hora diferenciando a pintura clássica da moderna, hora falando sobre a importância do estilo para o pintor. Na sequência, abordaremos o ensaio *O olho e o espírito*, onde Merleau-Ponty faz críticas a Descartes, principalmente por questões trazidas por ele na *Dióptrica*, onde o filósofo racionalista limitava a visão, ao pensamento de ver. O referido ensaio de Merleau-Ponty recebe influência da obra inacabada *O visível e o invisível*, escrita em um período análogo. A partir daqui, Merleau-Ponty direciona seus pensamentos para o ser, a visão e o ver, elevando a corporeidade, até então entendida por ele como um fenômeno à noção de carne e a fenomenologia a uma ontologia.

Para concluir, no ensaio *O filósofo e sua sombra*, escrito por Merleau-Ponty, ele volta a dialogar com Husserl sobre uma nova noção de mundo, ou natureza em estado selvagem, um logos do mundo estético, a expressão máxima de um retorno à Lebenswelt (mundo da vida), a natureza em estado bruto, ou ainda, em sentido ontológico, o Ser bruto. Neste ensaio, Merleau-Ponty vai contra a ideia husserliana de redução fenomenológica, atribuindo ao corpo um caráter reflexivo, que sendo parte do mundo, sempre se renova, impossibilitando a noção de uma consciência plena e absoluta.

A partir disso é possível dizer que quando Merleau-Ponty atribui à pintura um modelo de evocar um sentido primordial do sensível, através da obra de Cézanne, Merleau-Ponty acaba por também conferir à pintura um estatuto ontológico. Por meio da percepção, o pintor emprega através de seu corpo a experiência da criação. Este é, em síntese, o caminho que encontramos para não somente responder à questão inicial, mas também, para que seja possível compreender, a importância de olharmos para o mundo como um “eterno fazer-se”.

## 1. PERCEPÇÃO, CORPO E EXPRESSÃO.

### 1.1. Delimitação temática.

Costumamos refletir e fazer uso da razão para explicar o mundo em que vivemos, sem termos a preocupação de compreender de onde parte, ou onde se iniciou essa reflexão. Interpretamos, formulamos teorias científicas, sem nos darmos conta de que para que seja possível pesquisar, é necessário que haja algo pré-existente para onde a reflexão se volta, isto é, a abertura de um mundo “pré-reflexivo”. Esse mundo originário é também o mundo da percepção. Daí resulta o objetivo dessa dissertação, ou seja, compreender como é possível fazer esse “retorno” ao mundo da percepção, anterior à reflexão.

Quando Merleau-Ponty discorre sobre a percepção, ele assume uma postura diversa da tradição filosófica, de cariz cartesiana, ou seja, ele diferencia a percepção de uma pura e simples interpretação, ou uma ciência do mundo. Tal se define, em resumo, como exploraremos mais à frente, a posição representada pelas teorias clássicas do conhecimento: o racionalismo e o empirismo. Não obstante, o filósofo encontra na fenomenologia de Husserl e na Psicologia da *Gestalt* a fundação para a sua fenomenologia da percepção. É que diferentemente da tradição cartesiana, Merleau-Ponty não se limita a um mundo de signos e definições, o que corresponderia fazer uma interpretação sobre o mundo, reduzindo-o à condição de um objeto que está fora, a ser interpretado pelo sujeito.

A fim de melhor esclarecer esse ponto, retomemos a tarefa desde sempre posta por Husserl, qual seja, o princípio de um “retorno às coisas mesmas”. Para levar a bom termo essa tarefa programática, o fenomenólogo estabelece a necessidade de uma *epoché*, ou seja, a suspensão provisória de todo juízo naturalista com o objetivo de procedermos, ao invés de uma interpretação, uma descrição dos fenômenos. Para isso, a psicologia da *Gestalt* fornece outra base explicativa numa direção contrária às teorias clássicas da psicologia, que seguiam, assim como na filosofia, uma relação de causalidade entre o sujeito e o mundo. Apesar de a *Gestalt* ainda aparecer na



*Fenomenologia da percepção*, ela é uma noção preparatória decisiva que ocupará uma posição central em *A estrutura do comportamento*.

A posição da *Gestalttheorie* consiste em compreender as relações humanas e, mesmo no mundo animal, a partir de uma visão mais integral, global, de conjunto. Essa descrição põe em evidência a tese de que o homem é um ser situado, isto é, como uma consciência encarnada no mundo. Ou seja, a partir da *Gestalt* não podemos falar de um mundo constituído previamente pela consciência, pois, em sentido originário, ela já está no mundo via a perspectiva do corpo próprio. O corpo, a partir de Merleau-Ponty, não mais se define, *in abstracto*, apenas a título de uma *res extensa* sob a ação de uma consciência. O corpo é um meio pelo qual efetivamente nos encarnamos, ou seja, somos no mundo.

Para tanto, nosso trabalho aqui dedicará também um escopo central à questão do corpo, como um dos conceitos principais da fenomenologia merleau-pontyana. Como veremos, noutra tópico mais à frente, Merleau-Ponty retoma uma intuição decisiva, originariamente de Gabriel Marcel, a ideia de que “sou” um corpo e não a de que “tenho” um corpo (Cf. MARCEL, 1959, p. 185). A dimensão do “ser” possui um primado ontológico sobre o “ter”. O corpo deixa de se definir como algo separado da consciência ou espírito. Ao contrário do que postulam as teorias clássicas modernas do conhecimento, que fixam uma cisão entre corpo e alma, consciência e mundo, Merleau-Ponty chama a atenção para uma tese que será recorrente em toda a sua obra: a de que o sujeito estabelece relações com o mundo, mundo este, originariamente percebido. Nessa perspectiva, se eu estou no mundo é porque percebo-o como uma parte de mim e não como algo que, no limite, se aparta arbitrariamente. Logo, se o homem faz parte do mundo, a percepção não é algo que acontece no interior de uma consciência pura e simples; ou ainda, não é uma intelecção pura ou uma operação do espírito. Sensação e percepção são atos simultâneos, pois a percepção é uma relação do sujeito com o mundo e não uma relação físico-fisiológica oriunda de estímulos externos, ou mesmo de uma organização advinda do sujeito. O mundo percebido é uma relação entre o corpo, o indivíduo e o outro.

Estes constituem, em síntese, os temas sobre os quais Merleau-Ponty se debruça, em sua segunda grande obra, *Phénoménologie de la perception*, publicada originalmente em 1945. O que o filósofo busca, ao reconfigurar criticamente a noção de percepção, é outro sentido do mundo e da natureza; sentido esse que passou inexplorado seja pela análise científica, seja pela especulação metafísica, ao longo da tradição. Ele convida o seu leitor a fazer um “retorno” a um mundo em estado selvagem, inexplorado, antes de qualquer reflexão que se possa fazer sobre ele. É sob esse aspecto que Merleau-Ponty leva às últimas consequências a exigência fenomenológica de um “regresso às coisas mesmas”<sup>1</sup>. O filósofo põe em curso uma tarefa que implica radicalmente certa supressão de nossos hábitos intelectuais reconhecendo, pois, o gesto de um “espanto” ou mesmo “admiração” diante do mundo. Essa atitude que desde o pensamento pré-socrático tornou-se o princípio do filosofar, a expressão genuína do *thaumázein* grego<sup>2</sup>, é agora revivida fenomenologicamente à luz da experiência perceptiva para além, bem além de nossos convencionais signos pré-estabelecidos, que fazem com que terminemos, muitas vezes, por fazer uma mera interpretação do mundo, ao invés de verdadeiramente percebê-lo.

Esse modo “ingênuo” de ver (perceber) o mundo é, segundo Merleau-Ponty, uma das características mais singulares presentes nos artistas. A pintura destaca-se entre as artes por espelhar, aos olhos do filósofo, um estilo exemplar de superação das dicotomias clássicas como entre o sensível e o inteligível. É a partir daí que se coloca a questão que visamos esclarecer nesta dissertação: *por que a pintura pode ser proposta como exemplo de um retorno a um mundo pré-reflexivo?* Para reconstruir o pensamento de Merleau-Ponty em busca de um tratamento a esse enigma posto, far-se-á necessário uma incursão aos seus primeiros trabalhos, especialmente a *Fenomenologia da*

---

<sup>1</sup> Este “regresso às coisas mesmas” possui cariz fenomenológico e advém do conceito husserliano de *epoché*, a suspensão provisória dos juízos naturalistas. Trata-se justamente de descrever as coisas como elas “aparecem”.

<sup>2</sup> *Thaumazein*: palavra de origem grega para designar *admiração/espanto* reportada por Aristóteles no livro A da *Metafísica*: “[...] De fato, os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração, na medida em que, inicialmente, ficam perplexos diante das dificuldades mais simples; em seguida, progredindo pouco a pouco, chegaram a enfrentar problemas sempre maiores, por exemplo, os problemas relativos aos fenômenos da lua e aos do sol e dos astros, ou os problemas relativos à geração de todo o universo. Ora, quem experimenta uma sensação de dúvida e admiração reconhece que não sabe” (ARISTÓTELES, 2002, p. 11).

*Percepção.* A importância desse texto se justifica pelo fato de que o autor faz um inventário crítico das teorias clássicas do conhecimento (racionalismo e empirismo) acerca da percepção, do corpo e do mundo. Por isso, nesse primeiro capítulo, pretendemos trazer à luz certo “prejuízo” advindo de tais teorias no momento em que propõem uma “interpretação” do mundo percebido e não propriamente a “percepção” deste. Em resumo, o racionalismo pressupõe a razão, e o empirismo a sensação, como principais “fontes” de conhecimento do mundo. Ambos retratam, porém, uma separação entre o sujeito conhecedor e o objeto a ser conhecido.

Diante desse quadro, Merleau-Ponty ensaia uma fenomenologia da percepção, visando eliminar tudo aquilo que, inspirado em alguma teoria científica de percepção, deixasse de ser descrição para ser uma simples análise ou interpretação do percebido. Ele encontra, dessa maneira, na fenomenologia, uma filosofia e um método, que permita reconstituir o elo rompido pela metafísica entre a consciência e o mundo, corpo e alma, sujeito e objeto. Aos seus olhos, o mundo deixa de ser abstrato ou puramente pensado, passando a ser concreto ou carnalmente vivido.

Apesar do tema acerca da percepção estar presente ao longo da obra do filósofo, na *Fenomenologia da percepção* ele é (como o próprio título já anuncia) o problema central. É neste livro que Merleau-Ponty descreve o *corpo* e o *mundo percebido*, noções estas, primordiais para a compreensão de seu pensamento, já que ele as interpreta criticamente, à luz de uma descrição direta de nossa experiência integral. A fenomenologia da percepção pretende “colocar entre parênteses”, ou seja, analisar separadamente e com mais atenção, a concepção objetiva do mundo. Concepção essa cientificista, naturalista, na qual o mundo ou a natureza são determinados, segundo os postulados do espaço euclidiano ou newtoniano.

Ao suspender o cientificismo como Husserl já o fizera, Merleau-Ponty, por outro lado, não pretende fazer da redução um retorno à consciência pura. É nesse sentido que podemos medir melhor o alcance de sua crítica ao idealismo fenomenológico husserliano. Se há algum “retorno”, esse retorno se dirige para outra ordem de experiência, uma experiência anterior, prévia, descrita pelo filósofo via um trabalho arqueológico, ou seja, de escavação à camada “pré-

reflexiva” que antecede a visão objetiva do mundo. É por isso que, uma vez contrário a esta visão determinista, Merleau-Ponty nos fala de uma experiência “estética” do mundo. Para ele, o mundo percebido não pode ser algo passível de resumos ou determinações, já que ele “aparece” a partir da relação concomitante entre o sujeito e o mundo. O mundo percebido para o qual Merleau-Ponty propõe um retorno é a mais radical experiência originária, pois, pela percepção, se realiza um ato simultâneo entre o sujeito e ao logos do mundo estético, isto é, a natureza primordial (cf. SILVA, 2010), a facticidade. Noutras palavras, se essa “realização” é simultânea não podemos falar de uma percepção que existe previamente à vivência de uma consciência desencarnada, ou seja, transcendentalmente depurada de toda facticidade ou mundaneidade.

É essa incursão que Merleau-Ponty parece encontrar, de maneira singular, na obra de arte, em particular, na produção de Cézanne. Sua pintura se mostra uma ilustração exemplar ao tema da percepção. Trata-se, ainda, de um gesto que revela como o corpo pode se tornar uma potência de expressão e, por meio dele, trazer à tona um enigma inalienável pelo qual o pintor revive a cada quadro, a cada tela: o enigma do mundo percebido. Passemos ao primeiro capítulo, no que ele comporta quanto aos temas elencados aqui.

## **1.2. Teorias clássicas sobre a percepção.**

Merleau-Ponty inicia o Prefácio da *Fenomenologia da Percepção* com uma pergunta: “o que é fenomenologia”? A partir daí, o filósofo passa a melhor situar esse “método filosófico” ou mais propriamente o “movimento de pensamento” inaugurado por Husserl, que, segundo nosso pensador francês, atribuída à fenomenologia como primeira ordem de tratamento: [...] “trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar [...] Eu não sou o resultado do entrecruzamento de múltiplas causalidades que determinam meu corpo e meu ‘psiquismo’ [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 03). É sob esse critério metodicamente distintivo, que Merleau-Ponty situa o pano de fundo de sua obra a fim de dialogar criticamente com as teorias clássicas sobre a percepção, emergentes no século XVII, principalmente, de Descartes.

Talvez o traço cartesiano mais característico, seja, sem dúvida, a concepção mecanicista de homem, corpo e mundo. Onde o mundo passa a ser comparado a um grande relógio, formado por um complexo sistema de mecanismos. O que essa cosmovisão sugere é, na verdade, uma posição determinista, agenciada por meio de relações de causa e efeito; relações matematicamente definidas. Essa leitura acaba por limitar e reduzir o mundo a uma interpretação ora puramente objetiva, ora puramente subjetiva.

Por isso, a concepção de Descartes é um exemplo do quadro interpretativo acerca do homem e do mundo que deu asas ao racionalismo emergente no século XVII<sup>3</sup>. Para o autor de as *Meditações*, o corpo é visto apenas como algo extenso, uma *res extensa*, substância cujo grau de conhecimento é inferior à razão, à alma, ao pensamento como *res cogitans*. Corpo e alma são vistos como coisas distintas; a alma se projeta, portanto, como uma entidade superior àquele. É o que escreve Descartes (1973, p. 99): “[...] creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar são apenas ficções de meu espírito”.

Na corrente racionalista, da qual podemos dizer que Descartes é a figura mais emblemática, sensação e percepção dependem da condição segundo a qual o sujeito divide um objeto em suas qualidades mais simples correspondentes à sensação, para depois recompor todo ele, de forma a organizá-lo e interpretá-lo, a fim de constituir a percepção. Ou seja, mediante esta interpretação, a passagem da sensação para a percepção se opera via a ação puramente do intelecto, já que é este quem organiza e atribui sentido às

---

<sup>3</sup> Como comenta Silva (2009b, p. 95): “É mediante este questionamento de princípio, quer dizer, de um Logos originário da experiência numa significação ontológica renovada que podemos nos encaminhar, agora, para a arena de outro debate: o *páthos* da cisão entre verificação e especulação ou, se quiser, entre “ciência” e “filosofia”. A este propósito, Merleau-Ponty diagnostica, na história do pensamento moderno, uma dupla periodização: o *Grande racionalismo* e o *Pequeno racionalismo*. Na primeira figura do racionalismo (o pensamento do século XVII), vemos preservar-se, ainda, o ideal de que “o conhecimento da natureza e da metafísica acreditam encontrar um fundamento comum” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 186). “Há um diálogo ou acordo coordenado entre ciência e filosofia. Ora, é esta comunicação que se interrompe no período posterior com o advento do *Pequeno Racionalismo*, em que assistimos a um novo paradigma teórico e que toma o domínio dos fatos como *ratio* última de todo saber. É o limiar da cultura positivista, calcada no critério da validade epistêmica. A metafísica, aqui, soa como *flatus vocis*: encontra-se desprovida de qualquer fundamentação. Ora, ao retomar esta dupla periodização, Merleau-Ponty projeta, desde já, uma tarefa inadiável: a de se buscar um meio de ultrapassar a ciência sem destruí-la, bem como de limitar a metafísica sem excluí-la” (SILVA, 2009b, p. 95 -96).

sensações. Assim, Descartes julgava que se examinarmos apenas as coisas sensíveis, sem recorrermos às investigações, é possível descobrir que os sentidos são falsos, o que acaba por nos levar a confiar apenas na inteligência. Ele exemplifica tal afirmação recorrendo à experiência da análise de um pedaço de cera:

Tomemos, por exemplo, este pedaço de cera: acabou mesmo de ser tirado da colmeia: ele não perdeu ainda a doçura do mel que continha, retém ainda algo do odor das flores de que foi recolhido; sua cor, sua figura, sua grandeza, são patentes; é duro, é frio, tocamos-lo e, se nele batermos, produzirá algum som. Enfim, todas as coisas que se podem distintamente fazer conhecer um corpo encontram-se neste. Mas eis que, enquanto falo é aproximado do fogo: o que nele restava de sabor exala-se, o odor se esvai, sua cor se modifica, sua figura se altera, sua grandeza aumenta, ele torna-se líquido, esquenta-se, mal o podemos tocar e, embora nele batamos, nenhum som produzirá. A mesma cera permanece após essa modificação? (DESCARTES, 1973, p. 104).

À medida que a cera subsiste mesmo depois de perder todos os seus atributos, que primeiramente era o que a qualificava e a descrevia como cera, e tendo ela subsistido mesmo depois de perdê-los, Descartes argumenta que a realidade da cera não é revelada somente aos sentidos, uma vez que estes nos oferecem sempre objetos com grandeza e forma determinadas. Para ele, a verdadeira cera não é vista pelos olhos, ela só é concebível pela inteligência, ou seja, pela razão. Paralela a essa concepção intelectualista da percepção vige, na teoria clássica do conhecimento, outra posição, a do empirismo moderno. Para a teoria empirista, a sensação e a percepção dependem, em termos gerais, dos estímulos externos, os quais, por sua vez, agem sobre o sistema nervoso de modo a receber uma resposta do cérebro e, subsequentemente, percorrer o sistema nervoso novamente, tendo como finalidade chegar aos nossos sentidos sob a forma de uma sensação. O papel da percepção, neste caso, consiste em unificar as sensações e organizá-las numa síntese. A sensação e a percepção são abstraídas pelo empirismo como efeitos passivos que ocorrem devido à ação de objetos exteriores sobre o corpo do indivíduo. Trata-se de uma associação de sensações, dependentes da repetição e do hábito. Enquanto no racionalismo há um determinismo que acompanha a ideia de causa e efeito, no empirismo há uma indução a uma “conclusão” que infere-se sempre por força do hábito como bem demonstrara

Hume. Em ambos os casos, situa-se o objeto como algo puramente exterior no processo do conhecimento. Se o racionalista imputa à alma ou consciência o fundamento da evidência, o empirista radica a sensação ou empiria como princípio explicativo. De todo modo, persiste, ao menos, um ponto em comum entre tais posições: o empirismo, assim como o racionalismo, apresenta uma dualidade entre sujeito e objeto, alma e corpo.

Essa visão do objeto como centro do conhecimento, começa a mudar a partir de Kant. Apesar de concordar que, assim como postulava o empirismo, todo conhecimento começa com a experiência, para ele, nem todo conhecimento deriva da experiência. Nem a razão, nem a experiência conseguem isoladamente dar conta da questão do conhecimento, pois o racionalismo, uma vez levado ao extremo, nos conduz a um dogmatismo, no sentido de estabelecer verdades universais e eternas. O empirismo, quando levado a outro extremo nos conduz a um ceticismo, a uma realidade onde há uma constante transformação e relatividade. É preciso então, para Kant, suprimir essa dualidade. O conhecimento se define como a soma de intuições e conceitos. Nas teorias clássicas pré-kantianas, era o conhecimento que se regulava pelos objetos. É exatamente isso que Kant observa no segundo prefácio, da *Crítica da razão pura*:

[...] Até hoje admitia-se que o nosso conhecimento se devia regular pelos objectos; porém, todas as tentativas para descobrir *a priori*, mediante conceitos, algo que ampliasse o nosso conhecimento, malogravam-se com este pressuposto. Tentemos, pois, uma vez, experimentar se não se resolverão melhor as tarefas da metafísica, admitindo que os objectos se deveriam regular pelo nosso conhecimento, o que assim já concorda melhor com o que desejamos, a saber, a possibilidade de um conhecimento *a priori* desses objectos, que estabeleça algo sobre eles antes de nos serem dados. Trata-se aqui de uma semelhança com a primeira ideia de Copérnico (KANT, 2010, p. 19-20).

Essa mudança promovida por Kant corresponde ao que ele próprio caracteriza como “revolução copernicana”, já que, em regra, supõe uma inversão sobre o modo do conhecimento, semelhante à tese de Copérnico, em meados do século XIV acerca do heliocentrismo. Para Kant, assim como aconteceu com a representação do sistema solar a partir da dita “revolução copernicana”, deve se suceder com a questão sujeito/objeto: é o sujeito quem

possui as condições e as “regras” pelas quais o objeto pode ser conhecido. É o homem quem confere um sentido ao mundo. Diversamente dos racionalistas, Kant não acredita que é Deus quem nos possibilita entender as leis dos objetos, por meio da razão. Em termos kantianos, só alcançamos um conhecimento *a priori* das coisas, ou seja, aquilo que nós mesmos colocamos como condição de possibilidade.

Não precisar recorrer a nada fora de si mesmo pode parecer contraditório, quando se diz que o conhecimento é a soma de intuições e conceitos. Ora, a intuição, para Kant, refere-se ao conhecimento empírico, ou ainda, o acesso à “coisa se mostrando” enquanto fenômeno. Kant então define o fenômeno como “o objecto indeterminado de uma intuição empírica” (KANT, 2010, p. 61). Segundo ele, não podemos conhecer ou acessar as coisas-em-si mesmas, ou a realidade, já que conhecemos tão somente os fenômenos. O que, enfim, nos permite isso, são as condições prévias dadas no âmbito da estética transcendental<sup>4</sup>. O transcendental – constituído de espaço e tempo, é a condição de possibilidade do aparecimento do fenômeno. Espaço e tempo não são conceitos, mas formas *a priori* da sensibilidade. Para que o conhecimento aconteça, são necessárias as intuições e os conceitos, já que segundo Kant:

Intuição e conceitos constituem, pois, os elementos de todo o nosso conhecimento, de tal modo que nem conceitos sem intuição que de qualquer modo lhe corresponda, nem uma intuição sem conceitos podem dar um conhecimento [...] Pensamentos sem conteúdo são vazios; intuições sem conceitos são cegas (KANT, 2010, p. 88-89).

---

<sup>4</sup> “[...] Assim como nos termos “transcendente” e “transcendência”, a palavra “transcendental” vem do latim “*transcendere*”, que literalmente significa “ultrapassar um limite”. Se os termos “transcendente” e “transcendência” sugerem um mundo mais além, o mundo suprassensível, sendo um ente objetivo que possa dar lugar a um conhecimento válido na esfera do teórico. É verdade que também a investigação transcendental de Kant supera a experiência. Mas o sentido dessa superação se inverte. Kant gira – ao menos em um princípio – para trás, não para frente. Não busca “na longitude” ou “nas alturas”, atrás da experiência, um “outro mundo” [...]. Kant trata de descobrir aquelas condições da experiência que precedem a esta. No lugar do conhecimento de outro mundo, busca o conhecimento originário deste e de nosso saber objetivo. Kant investiga a estrutura profunda, pré-empiricamente válida, de toda a experiência, estrutura que ele acredita adivinhar – o teor do experimento racional da revolução copernicana – no sujeito. A crítica da razão busca em seu “passo atrás” reflexivo os elementos apriorísticos que constituem a subjetividade teórica” (HÖFFE, 1986, p. 64 [Tradução nossa]).



Kant, além da “revolução copernicana”, enseja, sem dúvida, promover, uma superação da dicotomia sujeito-objeto no âmbito próprio de uma filosofia que se pretende transcendental. Em termos fenomenológicos, no entanto, Kant ainda se mantém caudatário de um idealismo insuperável. É verdade, como mostrará Merleau-Ponty, que Kant anteviu a ideia de *intencionalidade*<sup>5</sup>, mas cujo sentido e alcance diferem ainda do caráter radicalmente fenomenológico que passa a assumir a partir de Husserl. Como se sabe, é Husserl que irá retomar de Brentano esse princípio elementar de que toda consciência é intencional, ou seja, visa puramente algo. Não há consciência sem visada intencional (como defendiam os racionalistas); toda consciência é consciência de alguma coisa. Não há também objeto em si, que independa de uma consciência que o perceba; portanto, o objeto é um fenômeno, isto é, algo que aparece para a consciência. Merleau-Ponty então julga que, apesar de Kant estabelecer uma relação entre sujeito e objeto ao falar de intencionalidade, o autor alemão ainda acaba por enfatizar, de certo modo, a consciência, ao dizer que é o sujeito quem possui as condições e as “regras” pelas quais o objeto pode ser conhecido. Consultemos essa análise crítica:

Descartes e sobretudo Kant desligaram o sujeito ou a consciência, fazendo ver que eu não poderia apreender nenhuma coisa como existente se primeiramente eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la; eles fizeram aparecer a consciência, a absoluta certeza de mim para mim, como a condição sem a qual não haveria absolutamente nada,

---

<sup>5</sup> “Podemos agora chegar à noção de intencionalidade, frequentemente citada como a descoberta principal da fenomenologia, enquanto ela só é compreensível pela redução. Toda consciência é consciência de algo”; isso não é novo, Kant mostrou, na *Refutação do idealismo*, que a percepção interior é impossível sem percepção exterior, que o mundo, enquanto conexão dos fenômenos, é antecipado na consciência de minha unidade, é o meio para mim de realizar-me como consciência. O que distingue a intencionalidade da relação kantiana a um objeto possível é que a unidade do mundo, antes de ser posta pelo conhecimento e em um ato expresso de identificação, é vivida como já feita ou já dada [...] Aqui, o sujeito não é mais o pensador universal de um sistema de objetos rigorosamente ligados, a potência que põe e submete o múltiplo à lei do entendimento, se é que ele deve poder formar um mundo – ele se descobre e se experimenta como uma natureza espontaneamente conforme a lei do entendimento [...] Husserl retoma a *Crítica do Juízo* quando fala de uma teleologia da consciência. Não se trata de duplicar a consciência humana com um pensamento absoluto que, do exterior, lhe atribuiria seus fins. Trata-se de reconhecer a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir – e o mundo como este indivíduo pré-objetivo cuja unidade imperiosa prescreve à consciência a sua meta. É por isso que Husserl distingue entre a intencionalidade de ato, que é aquela de nossos juízos e de nossas tomadas de posição voluntárias, a única da qual a *Crítica da Razão Pura* falou, e a intencionalidade operante (*fungierende Intentionalität*), aquela que forma a atitude natural e antepredicativa do mundo e de nossa vida (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 15-16).

e o ato de ligação como o fundamento do ligado. Sem dúvida, o ato de ligação não é nada sem o espetáculo do mundo que ele liga [...] Mas as relações entre o sujeito e o objeto não são rigorosamente bilaterais: se elas fossem, a certeza do mundo, em Descartes, seria imediatamente dada com a certeza do *Cogito*, e Kant não falaria de “inversão copernicana” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.04).

A leitura realizada por Merleau-Ponty acerca das duas tendências clássicas da teoria do conhecimento é que, em resumo, o intelectualismo acaba por apresentar-se “como uma doutrina da ciência e não como uma doutrina da percepção, ele acredita fundar sua análise na experiência da verdade matemática e não na evidência ingênua do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 70). A partir disso, o racionalismo acaba por fazer interpretações do percebido e não uma percepção de fato. Por outro lado, a teoria empirista volta-se à introspecção, ou seja, ela “nos esconde, primeiramente, o ‘mundo cultural’, ou ‘o mundo humano’, no qual todavia quase toda a nossa vida se passa. Para a maior parte de nós, a natureza é apenas um ser vago e distante, sufocado pelas cidades” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 49). Segundo avalia o fenomenólogo francês, na teoria empirista as coisas acontecem sempre no interior do indivíduo e a percepção acaba por se resumir a “um registro progressivo das qualidades e de seu desenrolar mais costumeiro”. (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 50). Ou seja, a percepção, neste caso, é um registro passivo do mundo, como se todos os dias ao acordar, pudéssemos ter a certeza de que o mundo estará ali, como de hábito. Em ambas as teorias, a verdadeira percepção termina por ser escamoteada conforme antecipa a *Estrutura do comportamento*<sup>6</sup>:

---

<sup>6</sup> Publicada em 1942, a obra *A estrutura do comportamento* se assemelha, em muitos aspectos, com a Fenomenologia da percepção, publicada em 1945. No prefácio da primeira edição da obra, Alphonse de Waelhens (filósofo belga, nascido em 1911, profundo conhecedor das correntes da fenomenologia, principalmente de Husserl) escreve sobre as principais diferenças entre uma obra e outra: “Com efeito, poderíamos nos perguntar qual necessidade teria levado o autor a escrever dois livros cujo assunto é, pelo menos num sentido, o mesmo [...] o segundo livro do autor seria simplesmente mais completo que o primeiro, já que, no prolongamento da própria percepção, ele se esforça por esclarecer o que tal doutrina implica relativamente à reflexão natural (que opomos à reflexão científica e, se for o caso, metafísica, do homem), à temporalidade e à liberdade mundanas do sujeito. Poderíamos dizer que *A estrutura do comportamento* é uma obra principalmente negativa que se esforça em mostrar a inanidade ou a insuficiência das respostas que traz a psicologia de laboratório ao problema de nosso comportamento [...]. *A Fenomenologia da percepção* se estabelece exclusivamente no plano da experiência natural e ingênua, que já descreve o último Husserl. Se o livro recorre amiúde e muitas vezes muito engenhosamente a dados que a psicologia de laboratório ou a psicopatologia lhe fornecem, é com vistas a esclarecer ou preparar a interpretação da

Não construímos a percepção como se constrói uma casa, reunindo materiais emprestados dos sentidos e materiais emprestados da memória; não podemos explicá-la como um acontecimento da natureza, situando-a na confluência de várias séries causais – mecanismos sensoriais e mecanismos mnemônicos (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 307).

Mais uma vez, vê-se um incontornável prejuízo clássico acerca da percepção. Faz-se, portanto, necessário avançar para além desta visão no sentido de apreender um sentido originário do evento perceptivo. Esse passo a mais será dado por uma nova teoria, a fenomenologia, requerendo, pois, outro procedimento ou atitude, de fato, radical.

### 1.3. Teoria fenomenológica da percepção

Merleau-Ponty se orienta numa direção diversa do que professaram as teorias clássicas. O homem não se liga a um mundo por relações de causalidade, uma vez que faz parte do mundo. Trata-se de uma participação originária, isto é, manifesta desde sempre. Da mesma forma, a percepção não é algo que acontece no interior de um ego translúcido, soberano, ou seja, puramente no intelecto. O mundo descreve-nos Merleau-Ponty, está “ali”, antes de qualquer introspecção que se possa fazer. Dizendo de outro modo, é essa tese de fundo que encontramos prefaciada na *Fenomenologia da percepção*, nessas linhas programáticas:

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

---

experiência natural, única em causa. Ao contrário, *A estrutura do comportamento* aceita um outro debate. Ela se apropria da imagem que as principais escolas de psicologia experimental (sobretudo a psicologia da *Gestalt* e o behaviorismo) desenham de nós mesmos – com cores que nem sempre se harmonizam- e se dedica a provar que os fatos e os materiais reunidos por essa ciência bastam para contradizer cada uma das doutrinas interpretativas às quais o behaviorismo ou a teoria da *Gestalt* recorreram implícita ou explicitamente. *A estrutura do comportamento* se coloca pois não no nível da experiência natural, mas no nível da experiência científica e se esforça para provar que essa própria experiência – quer dizer, o conjunto dos fatos que, evidenciados pela investigação científica, constitui o comportamento – não é compreensível nas perspectivas ontológicas que a ciência adota espontaneamente [...] Entretanto, a tese de *A estrutura do comportamento* permanece, de fato, subordinada à da *Fenomenologia da percepção* como a experiência do cientista permanece subordinada, em sua origem, à experiência diária que deve explicar e sem a qual não existiria (WAELEHNS, 1942, p. 15, in: *La Structure du comportement*).

razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 3).

O que se presume nessa passagem? O fato fundamental de que há um mundo que antecede à interpretação científica, e sobre o qual a ciência se volta na tentativa de definir e estabelecer sua “verdade”. A ciência tem sim o seu papel e Merleau-Ponty não deixa de reconhecê-lo. O que ele está pondo em xeque é o fato de reduzirmos o mundo a essa interpretação, pura e simples como uma posição exclusiva. A questão é que não podemos limitar o mundo ao pensamento, ou à interpretação que temos dele.

[...] O real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis. A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei da constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não “habita” apenas o “homem interior”, ou antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 6).

A partir do reconhecimento dessa abertura a um “mundo percebido” nos termos de Merleau-Ponty, ou um “mundo vivido” que, aliás, Husserl teria entrevisto em seu derradeiro trabalho de *A crise das ciências europeias* (2008) é que uma teoria fenomenológica da percepção pode, enfim, receber um estatuto diferenciado. Ou seja, essa nova teoria é a que reconfigura a própria noção de sensação. Como atesta o próprio Merleau-Ponty:

[...] iniciando o estudo da percepção, encontramos na linguagem a noção de sensação, que parece imediata e clara: eu sinto o vermelho, o azul, o quente, o frio. Todavia, vamos ver que ela é a mais confusa que existe, e que, por tê-la admitido, as análises clássicas deixaram escapar o fenômeno da percepção (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.23).

Para as análises clássicas, a sensação se regulava pelo objeto percebido, uma vez que era definida como o efeito de um estímulo externo: [...] “a noção clássica de sensação não era um conceito de reflexão, mas um produto tardio do pensamento voltado para os objetos, o último termo da representação do mundo, o mais distanciado da fonte constitutiva e, por essa razão, o menos claro” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 32).

Para Merleau-Ponty ao mesmo tempo em que sentimos também percebemos. Não há mais diferença entre sensação e percepção. A percepção é uma relação do sujeito com o mundo e não uma relação físico-fisiológica oriunda de estímulos externos ou de uma organização advinda do sujeito. Ao contrário da tradição filosófica, não se trata de privilegiar a razão em relação à sensação. É que até então, os sentidos eram apresentados como duvidosos, passíveis de erro e ilusões, mas Merleau-Ponty propõe que mergulhemos no sensível: [...] “a sensação pura será a experiência de um “choque” indiferenciado, instantâneo e pontual” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 23). A sensação não pode ser reduzida à condição de objeto isolado já que reconhecemos a partir de então de que não há uma cisão entre mente e corpo, nem ainda a ser interpretada como uma ideia puramente adventícia, obscura e indistinta. Razão e sensação acontecem de modo simultâneo através do corpo. A sensação se revela como um fenômeno, uma configuração singular de nossa experiência no mundo; mundo este tal qual aparece, isto é, percebido.

Por isso, essa descrição da sensação ou percepção acaba por revelar a presença de um mundo anterior à reflexão, isto é, um mundo em estado selvagem onde inexistente qualquer divisão entre sujeito e objeto. Assim, não há um mundo fora de nós ao qual possamos, ou não, ter acesso. Estamos no mundo, fazemos parte dele. Logo, os objetos também não se mostram em sua completude, mas apenas em perfis: ao mesmo tempo em que vejo uma face, a outra se oculta como numa relação de figura e fundo. A fim de descrever essa relação de figura e fundo, Merleau-Ponty baseia-se nos mais recentes estudos da *Gestalt*<sup>7</sup>, ou teoria da forma, para a qual a parte não pode proporcionar uma compreensão real do todo e este, por sua vez, não pode constituir-se por uma

---

<sup>7</sup> “Os psicólogos da *Gestaltheorie* (Köhler e Kofka) denominam ‘forma’ ou ‘estrutura’ (*Gestalt*) a organização sensorial espontânea surgida em nossa interioridade psíquica e por cujo meio as sensações (advindas da estimulação físico-química de nossas terminações nervosas) *autodistribuir-se-iam* em nosso sistema nervoso como uma unidade ou objeto da percepção (veja-se KÖLER, Wolfgang. *Psicologia da Gestalt*, *Op. Cit.*, p. 79 e 94-5) Enquanto organizações sensoriais espontâneas, as “formas” não seriam elementos topográficos a limitar nossa receptividade, tampouco princípios teleológicos sobrepostos à nossa vida psicofísica. Nem por isso uma rede de relações fortuitas, instituídas por associação. Ao contrário, são uma dinâmica de distribuição das sensações de modo que, em nosso sistema nervoso, estas não possam significar absolutamente nada sem estarem integradas em um todo de que são parte. Uma sensação visual, por exemplo, só pode significar algo em função do fundo de outras sensações de que se destaca como parte (Veja-se KOFKA, 1975, p.114) e, ainda, (MÜLLER. 2001, p. 55).

soma de partes. A *Gestalt* se funda no princípio da forma, que se constitui em uma relação de figura e fundo divergindo, portanto, da abordagem clássica que reduzia a percepção a elementos mentais. Com a *Gestalt*, observa Silva:

[...] o comportamento deixa de ser uma “coisa” para se exprimir, em sentido último, como uma “forma” ou “estrutura” (*Gestalt*). Com a introdução da noção de “estrutura”, a *Gestaltpsychologie* visa ultrapassar o substancialismo da ontologia implícita nas teorias científicas (como é o caso da psicologia introspectiva) sob um duplo aspecto: o primeiro limite desta psicologia é o de fundar a premissa de que as diversas sensações de um indivíduo não passam de fatos psíquicos ocultos, inacessíveis intersubjetivamente. Koffka transpõe esse limite, ao explorar mais amplamente a experiência fenomênica legível na conduta. A segunda dificuldade refere-se ao privilégio concedido por aquela psicologia à “consciência cognoscente”. Mais uma vez, Koffka revisa radicalmente tal critério, mostrando que esta “consciência” constitui apenas uma parte do mundo estudado, jamais um modelo de toda subjetividade. É esta “psicologia integrada” proposta por Koffka – observa Merleau-Ponty – que está na vanguarda de um novo horizonte do conceito de subjetividade emergente junto ao domínio dos fenômenos psicologicamente estudados (SILVA, 2009a, p. 33).

Dito de outro modo, a proposta da teoria da *Gestalt* é de que renunciemos à concepção clássica de uma consciência contemplativa, que não se vinculava a uma ação. Pois bem, é esse nível de consciência que Merleau-Ponty, descreve como “perceptiva”, numa direção diversa de Husserl. É “essa consciência perceptiva” – comenta Carmo (1990, p. 30) – “que torna-se solidária com o corpo” O que a *Gestalt* sugere é a ideia de uma consciência ativa, tendo, na experiência do corpo, uma verdadeira “iniciação ao mundo”. Baseando-se nestes pressupostos, Merleau-Ponty mostra que a sensação e a percepção são experiências inseparáveis, visto que para a *psicologia da Gestalt*, percebemos tão somente formas e totalidades. Ou seja, nossas sensações não são parciais, haja vista que elas configuram um todo, isto é, uma estrutura. Ilustra Merleau-Ponty:

Quando a *Gestalttheorie* nos diz que uma figura sobre um fundo é o dado sensível mais simples que podemos obter, isso não é um caráter contingente da percepção de fato, que nos deixaria livres, em uma análise ideal, para introduzir a noção de impressão. Trata-se da própria definição do fenômeno perceptivo, daquilo sem o que um fenômeno não pode ser chamado de percepção. O “algo” perceptivo está sempre no

meio de outra coisa, ele sempre faz parte de um “campo”. Uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo nada para se perceber, não pode ser dada a nenhuma percepção. Somente a estrutura da percepção efetiva pode ensinar-nos o que é perceber (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 24).

Em síntese, sensação e percepção ocorrem simultaneamente, pois perceber é diferente de pensar. Perceber não se confunde com uma ação exterior causada pelos objetos sobre a consciência (como no empirismo). Também não se confunde com uma operação puramente analítica (como no intelectualismo). Perceber implica a própria relação de princípio com o mundo, com as coisas e com o outro. É mais uma vez essa compreensão que a *Estrutura do comportamento* descreve por meio de outro exemplo: a percepção do jogo no campo de futebol:

O campo de futebol não é, para o jogador em ação, um “objeto”, ou seja, a palavra ideal que pode dar lugar a uma multiplicidade indefinida de vistas perspectivas e permanecer equivalente sob essas transformações aparentes [...]. O campo não lhe é dado, mas está presente para ele como o termo imanente de suas intenções práticas; ele e o jogador são um só corpo e o jogador sente, por exemplo, a direção do gol tão imediatamente quanto a vertical e a horizontal de seu próprio corpo. Não bastaria dizer que a consciência habita esse meio. Ela nada mais é, nesse momento, que a dialética do meio e da ação. Cada manobra realizada pelo jogador modifica os aspectos do campo e nele traça novas linhas de força nas quais a ação, por sua vez, se desenrola e se realiza alterando de novo o campo fenomênico (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 263).

Como comenta Falabretti: [...] “as direções do campo de futebol não operam sobre o jogador como, inversamente, não são definidas a partir do jogador. Entre o corpo e o campo de futebol o que se estabelece é uma comunicação anônima, estrutural e anterior a toda atividade cognoscente” (FALABRETTI, 2012, p. 203). É por meio dessa noção de percepção mais ampliada que Merleau-Ponty reconfigura radicalmente a tarefa fenomenológica de retorno a um mundo pré-reflexivo. Em tal perspectiva, [...] “este mundo unitário é o próprio *mundo-da-vida (Lebenswelt)* <sup>8</sup>, ao qual toda reflexão radical

---

<sup>8</sup> No prefácio da *Phénoménologie de la perception* Merleau-Ponty fala sobre o mundo da vida (a *Lebenswelt*) como o conceito “que Husserl, no final da sua vida, apresentava como o tema primeiro da fenomenologia” (Cf. MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 2).

deve retornar incessantemente” (SILVA, 2009a, p. 55) e sobre o qual nos debruçaremos com mais atenção, no terceiro capítulo desta dissertação.

Merleau-Ponty compreende a fenomenologia como um discurso, e também um método capaz de desconstruir, toda e qualquer pressuposição representacionista do mundo<sup>9</sup>. A tarefa da fenomenologia consiste em descrever o mundo tal qual ele nos aparece; daí a necessidade de um retorno “às coisas mesmas” como signo dessa mesma tarefa que passa a assumir, na verdade, um trabalho arqueológico no sentido de uma exploração à camada mais profunda do mundo. Trata-se de “escavar” o sentido primordial da natureza em sua origem. No entanto, embora Merleau-Ponty retome, em especial, do “último” Husserl o sentido capital dessa tarefa, ele se afasta do fenomenólogo alemão quanto ao seu alcance. O retorno ao mundo vivido ou percebido não pode se realizar mediante a redução a um Eu transcendental. O que Merleau-Ponty põe em xeque é o limite do idealismo fenomenológico husserliano, como comenta Carmo (1990 p.29-30):

A fenomenologia é, para Merleau-Ponty, a forma de nos fazer reaprender a ver o mundo. Dessa maneira, ela estabelece que anterior a todo conhecimento, seja ele científico ou filosófico, está o conhecimento direto da realidade, que é original, espontâneo e pré-reflexivo, e é o ponto de partida para os outros. Cabe à fenomenologia explicitá-lo, para que tomemos conhecimento da presença dele [...] É oportuno salientar que esse pré-reflexivo de que falamos com frequência não se manifesta à maneira do inconsciente freudiano. Para Merleau-Ponty, o “inconsciente é consciência perceptiva [...] Vivemos tão inerentes a esse mundo que para descrevê-lo deve-se fazer um recuo momentâneo para melhor observar as coisas que nos cercam. Essa aderência ao mundo é denominada uma atitude natural”<sup>10</sup>.

Assim, em seu projeto de uma fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty explora uma experiência *sui generis*: a de um contato direto com o mundo, “a ideia de que o homem não é um espírito e um corpo, mas um

<sup>9</sup> Tal afirmação pode ser conferida ao longo do prefácio da *Fenomenologia da percepção*, como por exemplo, quando Merleau-Ponty diz que: “o real deve ser descrito, não construído ou constituído. Isso quer dizer que não posso assimilar a percepção às sínteses que são da ordem do juízo, dos atos ou da predicação” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.05).

<sup>10</sup> “Na orientação teórica que chamamos “natural”, o horizonte total de investigações possíveis é, pois, designado com uma só palavra: o mundo [...] A intuição doadora na primeira esfera “natural” de conhecimento e de todas as suas ciências é a experiência natural” (HUSSERL, 2006, p. 2).



espírito com um corpo, que só alcança a verdade das coisas porque seu corpo está como que cravado nelas”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17-18). Nessa perspectiva, o corpo diferentemente daquilo que induz ao erro, ou até mesmo ao pecado (como na tradição judaico-cristã), recebe outro estatuto: um fenômeno ontológico exercendo, portanto, um papel primordial. A concepção de corpo na história da filosofia, como na ciência, se opera, quase sempre, a partir de um pressuposto reducionista, hierárquico, dogmático. Essa tradição atribui pouco valor à experiência do corpo, já que este é abstraído como objeto, ou ainda, um mero “receptáculo” para a alma.

Desde a Grécia antiga, o conhecimento está associado com a razão, a alma, pois é essa premissa que se prolonga com o passar dos anos, através da religião, e também com o pensamento científico. Platão falava de um “mundo das ideias”, enquanto Descartes considerava a alma uma forma substancial, por excelência, que produz um nível de conhecimento mais evidente do que o corpo. Ao se tornar o princípio *a priori* de toda sensibilidade, o entendimento reduz à categoria de objeto o corpo como uma totalidade fechada, passiva às operações da consciência. É investindo contra essa longa tradição que Merleau-Ponty redimensiona o tema do corpo como um estado de questão programaticamente decisivo. O corpo da simples condição de “objeto” passa a ser compreendido fenomenologicamente como um “ser” de experiência.

#### **1.4. A experiência do corpo próprio**

A “atitude reflexiva” (intelectualismo) acaba por abstrair o conceito de corpo, definindo-o como uma soma de partes, sem interior, ao passo que a alma se torna inteiramente presente a si mesma. O empirismo, por sua vez, postula o caráter passivo do intelecto em relação ao objeto, desdobrando o corpo e o mundo em elementos separados diante do sujeito, sendo integralmente governados por leis causais. Aos olhos de Merleau-Ponty, o intelectualismo e o empirismo são versões correlativas, ao destacarem o objeto do sujeito e o sujeito do objeto. A fim de superar mais esse duplo prejuízo clássico acerca do corpo, Merleau-Ponty vislumbra outro horizonte no qual o fisiológico e o psíquico possam ser compreendidos como fenomenologicamente imbricados, uma vez que, reintegrados à existência,

sejam orientados intencionalmente para um mundo. Trata-se de compreendê-los a partir de um regime de coesão e não de cisão. É nessa medida, como avalia Carmo (1990, p. 13) que [...] “o pensamento de Merleau-Ponty corresponde, portanto, à passagem de uma filosofia da consciência para uma filosofia do corpo, da percepção”.

Ora, essa abordagem acerca do corpo levada a termo por Merleau-Ponty é influenciada não só pelos trabalhos de Husserl como as reflexões em *Ideias II*<sup>11</sup>, mas, no contexto da tradição fenomenológico-existencial, especialmente, na França, por Gabriel Marcel. Marcel é frequentemente uma fonte esquecida no interior desse debate pelos estudiosos em geral de fenomenologia. A questão é que sua obra provoca um impacto decisivo, particularmente em Merleau-Ponty que, aliás, assinara uma resenha<sup>12</sup>, em 1936, a propósito da publicação de *Être et avoir* de Marcel (1935). Marcel é o primeiro filósofo que reabre o tema do corpo de maneira mais focal. Ele discute a questão retomando dois níveis de tratamento, o corpo objetivo e o “corpo próprio” partindo da instrutiva distinção entre o “ser” e o “ter”. Assim, descreve:

[...] meu corpo não é alguma coisa que eu tenho, *eu sou meu corpo*. O sentido dessa frase só pode ser esclarecido negativamente. Dizer que sou meu corpo significa, antes de tudo, que eu não estou em condições de definir um tipo de relação qualquer que uniria estes dois termos, eu, de um lado, e meu corpo, de outro [...]. *Eu sou meu corpo* é, na realidade, uma afirmação central, uma afirmação pivô que só pode ser parcialmente elucidada conforme as perspectivas que eu posso ter em adotar, alternativamente, mas sem que alguma delas possa ser admitida exclusivamente ou definitivamente. Isto é o que eu tenho em vista quando falo de um mistério da encarnação num sentido que não tem absolutamente nada de teológico (MARCEL, 1959, p. 185).

Marcel confere ao corpo um estatuto fenomenológico, ou melhor, ontológico. Trata-se de uma experiência radicada no corpo como “ser” e não como “ter” (objeto). Por isso, posso falar que não “tenho” corpo, mas “sou”

---

<sup>11</sup> No ensaio *O filósofo e sua sombra* publicado originalmente em *Signes* (1960), Merleau-Ponty fala de um corpo “entrosado” com o mundo, trazendo a tona passagens de *Ideias II* de Husserl: “As *Ideen II* revelam, sob a “coisa material objetiva”, um entrelaçamento de implicações no qual já não sentimos a pulsação da consciência constituinte. A relação entre os movimentos de meu corpo e as “propriedades” da coisa que eles revelam é aquela do “eu posso” com as maravilhas que está em seu poder suscitar. No entanto é realmente preciso que meu corpo por sua vez esteja entrosado com o mundo visível: ele deve seu poder justamente ao fato de possuir um lugar *de onde vê*. É portanto uma coisa, mas uma coisa onde resido (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 183).

<sup>12</sup> Cf. MERLEAU-PONTY (1997).

corpo. Nessa perspectiva, não estou mais diante do corpo como objeto ou problema, mas como uma manifestação real e concreta denominado por Marcel de “encarnação”. Ora, essa posição será especialmente cara também a Merleau-Ponty. O que tanto Marcel, quanto Merleau-Ponty reafirma, é a superação da perspectiva racionalista e empirista acerca do corpo. A corporeidade sob esse novo prisma passa a ser interrogada como um fenômeno constituinte de sentido desvelando-se como uma abertura fundamental por meio da qual mantemos relações com o outro e com o mundo. Nosso corpo recebe, então, um caráter de “corpo fenomenal”, ou ainda, “corpo próprio”. É o que retrata Silva (2009a, p. 61-62):

Tudo se passa como se o corpo projetasse como que, miraculosamente, através de cada gesto, este movimento de transcendência junto ao mundo. É como se ele prolongasse tal qual a cauda de um cometa, um sentido fenomenologicamente carnal e, portanto, inexaurível. Desse modo, a consciência corporal potencializa um gênero de equivalência imediata com o campo visual, tornando-se imediatamente sinônima à percepção exterior. O corpo atravessa este circuito, mesclando-se rente às raízes carnis do mundo. Em tal entremeio, é ilícito separar o movimento de percepção à experiência mais concreta do corpo próprio, já que coexistem inextricavelmente.

É nessa perspectiva, que a descrição do corpo, essencialmente fenomenológica, abre também uma nova concepção sobre a percepção de outrem, tema este que será recorrente ao longo da obra de Merleau-Ponty. Segundo o filósofo, as teorias clássicas não dão conta desse tema. O reconhecimento do outro enquanto outro só passa a receber um estatuto mais significativo a partir de Hegel. É que no interior do idealismo até Kant, se presumia a impossibilidade de conhecer o “outro”, já que a ideia do *Cogito* colocava a ideia de um “eu” acessível apenas para o sujeito, através do pensamento de si mesmo. Merleau-Ponty se volta contra essa leitura ao descrever que o corpo possibilita o acesso ao outro, rompendo com uma noção que o reduz a uma consciência da existência. Como ele próprio julga: “o verdadeiro *cogito* não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 9).

Nessa medida, é a ideia de um corpo que não se separa da razão que torna possível que eu seja visível para o outro e ele para mim. Por intermédio dele, nos “unimos” ao mundo percebido, que não é o que pensamos, mas sim, o vivemos junto ao qual nos comunicamos de maneira inteiramente aberta e inesgotável. Sob esse prisma, a experiência do corpo próprio adquire uma radicalidade fenomenológica. A vivência primordial do corpo o desvela como um ser que se comunica com o mundo e com os outros ou ainda que está “com eles” e não “ao lado deles”. O corpo próprio,

[...] nos ensina um modo de unidade que não é a subsunção a uma lei. Enquanto está diante de mim e oferece suas variações sistemáticas à observação, o objeto exterior presta-se a um percurso mental de seus elementos e pode, pelo menos em uma primeira aproximação, ser definido como a lei de suas variações. Mas eu não estou diante de meu corpo, estou em meu corpo, ou antes sou meu corpo. Portanto, nem suas variações nem seu invariante podem ser expressamente postos. Não contemplamos apenas as relações entre os segmentos de nosso corpo e as correlações entre o corpo visual e o corpo tátil: nós mesmos somos aquele que mantém em conjunto esses braços e essas pernas, aquele que ao mesmo tempo os vê e os toca. (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 207-208).

Merleau-Ponty, a exemplo de Gabriel Marcel, (re) significa o corpo, para além de uma definição puramente abstrata e objetivista. Como vimos, essa experiência rompe com a dicotomia instituída até então, pela tradição. O corpo passa a ser descrito como uma consciência em movimento, que está sempre por se fazer. Tal como uma obra de arte, o corpo é a expressão de um inacabamento que se renova continuamente junto ao mundo. A partir desta compreensão fenomenológica do corpo, o mundo deixa de ser posto arbitrariamente como algo exterior ao sujeito. Há uma abertura imediata ao mundo pela própria percepção, já que ela é “iniciação ao mundo”, ou seja, ela é, em sentido originário, o fundo ou campo pelo qual o mundo se revela como estrutura manifesta. Não se trata mais de definir a percepção em termos clássicos, como uma pura análise ou interpretação do percebido. O corpo está no mundo e não fora dele, ou seja, já não pode “abarcá-lo de fora”, ou ainda, interpretá-lo. Da mesma forma que já não podemos tratar da percepção como algo objetivo, igualmente não podemos proceder com relação ao corpo, já que

este é uma potência de expressão criadora. O conceito de expressão<sup>13</sup> reveste-se, nesse cenário como a possibilidade mesma de criação da qual a obra de arte é um experimento singular. O que o artista busca é expressar o mundo em seu estado pré-reflexivo, como fonte de sentido, capaz de “dar voz” ao que até então era apenas silêncio. Para Merleau-Ponty:

Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte. Em um quadro ou em uma peça musical, a ideia só pode comunicar-se pelo desdobramento das cores e dos sons. A análise da obra de Cézanne, se não vi seus quadros, deixa-me a escolha entre vários Cézannes possíveis, e é a percepção dos quadros que me dá o único Cézanne existente, é nela que as análises adquirem seu sentido pleno. O mesmo acontece com um poema ou com um romance, embora eles sejam feitos de palavras [...] Assim como a fala significa não apenas pelas palavras, mas ainda pelo sotaque, pelo tom, pelos gestos e pela fisionomia [...] Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de co-variantes (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 208-210).

É verdade que a expressão pode ser descrita como qualquer gesto humano, mas ao falarmos de uma expressão criadora, precisamos entender que ela tem suas particularidades quando comparada ao conceito de expressão em seu sentido cotidiano, pois:

[...] ela apresenta muito mais do que uma descrição do estofo corporal que sustenta e torna consorte nossa fala e nossa vida junto às coisas mundanas [...] a noção de expressão dilucida a maneira como as significações passam a existir em cada um de nossos comportamentos [...] ela define o próprio “ser” dos fenômenos (MÜLLER, 2001, p.165).

---

<sup>13</sup> Pascal Dupond, em seu *Vocabulário de Merleau-Ponty*, define a expressão como: “uma estrutura ontológica encontrada na fala, mas também no corpo vivo, na obra de arte, na coisa percebida, e que consiste na passagem mútua de um interior para o exterior e de um exterior para o interior ou no movimento mútuo de sair de si e entrar em si. A categoria de expressão recolhe a herança metafísica da separação entre interioridade e exterioridade e mostra seu caráter abstrato: só há sentido expresso ou encarnado em um corpo, e só há corpo, corpo de coisa, corpo vivo ou corpo verbal animado de um sentido ou prenhe de um significado” (DUPOND, 2010, p. 29). Aqui, também sugerimos ao leitor o trabalho de Marcos José Müller, *Merleau-Ponty, acerca da expressão*. Porto Alegre, Edipucrs, 2001.

A expressão, para Merleau-Ponty, não se separa da percepção; elas se conjugam mutuamente, pois no mesmo momento que o corpo percebe, um sentido toma a forma singular de um gesto.

### 1.5. Corpo, expressão e obra de arte.

Como acompanhamos até aqui, o corpo se torna a condição de possibilidade de relação com o mundo. Ao mesmo tempo, essa condição transcendental posta em um novo giro fenomenológico toma a forma de uma gestualidade *sui generis*: o corpo se transfigura como expressão, como gesto. É o que, por exemplo, acena a *Fenomenologia da percepção*:

[...] 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 (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 267).

O que Merleau-Ponty busca, a partir disso, é que as relações entre o corpo e o mundo em sua camada pré-reflexiva, sobre o qual já falamos, criem e expressem novos significados e possibilidades, o que se torna possível, de maneira admirável, na obra de arte. É preciso levar ainda em conta que quando Merleau-Ponty fala de expressão, ele inclui não apenas os gestos, mas também a fala. Ele chama a atenção sobre como a cultura da fala, e o ato de nomear as coisas e os objetos de modo geral, se inscrevem num mundo instituído ou construído por significados:

Vivemos em um mundo no qual a fala está instituída. Para todas essas falas banais, possuímos em nós mesmos significações já formadas. Elas só suscitam em nós pensamentos secundários; estes, por sua vez, traduzem-se em outras falas que não exigem de nós nenhum esforço verdadeiro de expressão, e não exigirão de nossos ouvintes nenhum esforço de compreensão. Assim, a linguagem e a compreensão da linguagem parecem evidentes. O mundo linguístico e intersubjetivo não nos espanta mais, nós não o distinguimos mais do próprio mundo, e é no interior de um mundo já falado e falante que refletimos. Perdemos a consciência do que há de contingente na expressão e na comunicação, seja junto à criança que aprende a falar, seja junto ao escritor que diz e pensa pela primeira vez alguma coisa, seja enfim junto a todos os que transformam um certo silêncio em fala. Todavia, está

muito claro que a fala constituída, tal como opera na vida cotidiana, supõe realizado o passo decisivo da expressão. Nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. A fala é um gesto, e sua significação um mundo (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 250).

Remontar a essa origem ou ainda realizar o retorno a um mundo pré-reflexivo significa interrogar algo que se situa aquém de nossos hábitos intelectuais ou procedimentos instrumentais. Assim, a língua, a cultura, e inclusive a ciência têm papel fundamental para viabilizar uma vida mais “cômoda”, onde não precisamos nos questionar constantemente diante do percebido. Quando Merleau-Ponty escreve que não podemos tratar por percepção a interpretação do percebido é justamente porque, ao contrário do que costumeiramente cremos, não existem verdades absolutas; o que tão somente existem são verdades convencionalmente aceitas. Mas onde residiria o problema disso? Afinal, por que, em termos fenomenológicos, se impõe a necessidade de colocar essas convenções “entre parênteses”, a fim de reencontrarmos, sob o ruído das falas, certo “silêncio primordial” ou, se quiser, retornarmos a um mundo pré-reflexivo? E, além disso, como esse retorno em estado selvagem, anterior ao gesto e a fala, é capaz de trazer à tona um “silêncio originário”?

O problema das verdades convencionais serem tratadas como verdades absolutas conduz, de antemão, a uma postura dogmática. É o que, por exemplo, mostraram os estudos de Claude Lévi-Strauss no âmbito da antropologia cultural, trabalho, bem de perto, conhecido por Merleau-Ponty que, aliás, dedicará ao antropólogo francês um ensaio elucidativo: *De Mauss a Claude Lévi-Strauss* (1960). Nesse caso, o que entra em jogo são várias questões históricas que envolvem toda sorte de dominação: racial, religiosa e social. A tese etnológica lévi-straussiana leva em conta também um conceito central, o de estrutura, à medida que parte da premissa de que cada mundo cultural é permeado por um mundo percebido onde não há sobreposição hierárquica de uma cultura sobre outra. Há, portanto, uma estrutura comum que atravessa diferentes formas de vida.

Por isso, voltando ao tema do mundo percebido, é preciso que a dúvida seja mantida para que a filosofia não se perca, e juntamente com ela, a capacidade de criação. Afinal, a criação, a arte, a expressão em sua gestualidade mais primordial é o que torna possível refazer o caminho, em sentido arqueológico, em direção ao mundo. A arte transfigurada na experiência do corpo próprio da qual o pintor toma como “empréstimo” bem que poderia inspirar a atitude filosófica. Ou seja, se o corpo é comparável a uma obra de arte, como diz Merleau-Ponty, é porque ele convida o filósofo a refazer um novo gesto reflexivo. Para tanto, primeiramente, é necessário que sejamos tomados, ainda que momentaneamente, pelo “espírito filosófico” em sua acepção autenticamente originária, ou seja, aquela atitude pela qual nos espantamos com a realidade. Ou seja, ao colocarmos um ponto de interrogação em nossas certezas, a fenomenologia adota outro procedimento, por meio do qual descrevemos e não simplesmente analisamos ou explicamos o mundo e as relações com outrem<sup>14</sup>.

Trata-se, diversamente de nossa cultura hegemonicamente cartesiana, de restituir um contato direto com o mundo, liberado de certezas apodíticas. É por isso que uma fenomenologia da percepção é um convite a outro gesto, o da criação: experienciar um mundo que se abre e se renova continuamente a cada momento. Tudo se passa como se entre o corpo e o mundo se ensaiasse permanentemente vários ritmos, novas formas, novos lugares, agenciamentos diversos, estilos múltiplos, uma vez que ambos fulguram como pares que dançam uma só música. Não há limite interposto entre o corpo e o mundo.

Apesar de todos nós termos capacidade de olhar para o mundo como se ele nos fosse novo, nem todos têm essa “sensibilidade”, que pode ser comparada a de um bebê recém-nascido, que se espanta diante do desconhecido. Tantas podem ser as justificativas e os motivos para que tenhamos perdido essas características no caminho, que não convém listá-los. Merleau-Ponty, no entanto, compreende que estas são modalidades ou estilos presentes em alguns artistas e, principalmente, em alguns pintores, os quais

---

<sup>14</sup> Em linguagem fenomenológica, como Merleau-Ponty observa no *Prefácio da Fenomenologia da Percepção* (2006a, p. 3), “trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar”. É que a ciência se pretende uma “explicação” ou “determinação” do mundo; já, em termos fenomenológicos, trata-se mesmo de “compreender” ou “descrever” o mundo como experiência prévia de sentido.



lograram expressar essa experiência barroca de um mundo anterior à reflexão. É sob esse pano de fundo que a figura de Cézanne emerge de maneira paradigmática, aos olhos de Merleau-Ponty.

O que faz com que Merleau-Ponty considere Cézanne ainda mais próximo desse gesto? Segundo o filósofo francês, quando o pintor confere forma à sua obra ele traz para a tela o retrato desse mundo primordial. O que vemos em suas pinturas não é uma representação, ou uma cópia objetiva da paisagem, mas sim, a paisagem e o objeto vistos por ele. É essa paisagem, que assistimos ganhar forma em suas telas. Podemos ver um fragmento, um instante do mundo, eternizado em tinta. Merleau-Ponty cita como exemplo, na *Fenomenologia da percepção*, uma cena descrita por Balzac em um de seus romances *Le Peau de Chagrin*: [...] "uma toalha de mesa branca como uma camada de neve recentemente caída e na qual se dispunham simetricamente os talheres, coroados por pequenos pães dourados" (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 268). Merleau-Ponty então cita Cézanne:

"Durante toda a minha juventude", dizia Cézanne, "eu quis pintar isso, essa toalha de neve fresca... Agora eu sei que só se deve querer pintar: se se dispunham simetricamente os talheres e os pequenos pães dourados e eu os pinto coroados, estou perdido, você compreende? E, se verdadeiramente eu harmonizo e matizo meus talheres e meus pães como no modelo natural, esteja certo de que as coroas, a neve e todo o tremor estarão ali." O problema do mundo, e, para começar, o do corpo próprio, consiste no fato de que *tudo reside ali* (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 268).

Visto sob outro ângulo, não se trata de pintar a toalha, ou os pães de Balzac, mas sim, a toalha e os pães de Cézanne. Pois, mesmo que ele dispusesse os objetos igual e simetricamente, não se trata de pintar atributos previamente descritos, mas sim, de pintar a toalha e os pães do modo como lhe aparecem, no modo que "estão ali". Para melhor compreendermos essa aproximação entre o filósofo e o pintor, discorreremos no próximo capítulo um pouco mais sobre Cézanne, e sua relação com a pintura. Apesar de Merleau-Ponty citar o pintor em diversas de suas obras, inclusive na *Fenomenologia da percepção*, ele lhe dedica exclusivamente um ensaio, intitulado *A dúvida de*

*Cézanne*<sup>15</sup>, onde retrata um pintor que convivia com a autocrítica, ao ponto de duvidar de sua própria capacidade artística.

Cézanne durante quase toda a sua vida não recebeu por parte da crítica nenhum reconhecimento, uma vez que permaneceu trabalhando sempre solitário tendo, portanto, a pintura como seu mundo e maneira de existir. Além disso, abordaremos um de seus trabalhos mais conhecidos, *A Montanha de Santa Victória*. Trata-se de uma paisagem que fora pintada várias vezes, e em diferentes perspectivas, justamente pelo fato de Cézanne buscar retratar o que ele denominava de “instante” do mundo, fazendo com que a montanha, presente em sua vida desde a infância, se mostrasse a ele de diversas formas, ao longo dos anos.

O intuito do próximo capítulo consiste, então, em mostrar as principais características das pinturas de Cézanne e sua maneira singular de traduzir, como ele próprio caracterizava o enigma ou mistério da natureza. Trataremos, enfim, de relacionar as angústias e pretensões do pintor, com as percepções descritas por Merleau-Ponty no ensaio acima proferido e, partir disso, tentar responder a questão central dessa dissertação: como a pintura de Cézanne pode ser, enfim, ilustrada como expressão de retorno a um mundo pré-reflexivo? Trata-se, enfim, de compreender que “a verdadeira filosofia”, como prefigura Merleau-Ponty (2006a, p.19), “consiste em reaprender a ver o mundo”.

---

<sup>15</sup> Um de seus primeiros ensaios, publicado originalmente pela *Fontaine* em 1945, no mesmo ano de *A fenomenologia da percepção*, mas escrito três anos antes.

## 2. PERCEPÇÃO E PINTURA: MERLEAU-PONTY E CÉZANNE

### 2.1. Delimitação temática.

Após os esclarecimentos acerca do projeto de uma fenomenologia da percepção, tal qual formulado por Merleau-Ponty tendo como principal mote a tarefa de um retorno a um mundo pré-reflexivo, portanto, percebido, neste segundo momento de nosso trabalho, dissertaremos sobre a pintura, mais especificamente a pintura de Cézanne naquilo que ela é capaz de sugerir certo sentido ou alcance daquele projeto. Trata-se de um pintor que, para Merleau-Ponty, parece pôr em prática a sua concepção fenomenológica sobre a percepção, e que, tal como ele, buscava uma natureza originária, cuja significação precede à reflexão. Por isso a pesquisa nesse segundo momento, se subsidiará a partir do ensaio: *A dúvida de Cézanne*, que será o texto norteador aqui do capítulo, mas também sempre que possível em franca articulação com a *Fenomenologia da percepção*. Ademais, contaremos com alguns comentadores no intuito de melhor compreendermos a vida e a obra do pintor.

Ao que parece, Merleau-Ponty só reconhece, em Cézanne, uma fenomenologia da percepção sob a forma de experiência pictórica, porque muito provavelmente o artista não estabelecia um corte rígido entre os sentidos e a inteligência ao pintar. É nessa perspectiva que o tema do mundo percebido como mundo primordial, ou natureza em sua origem, irrompe como pano de fundo na proposta cezanniana. É com essa hipótese de trabalho que Merleau-Ponty vê na obra do mestre francês um experimento genuíno de criação. Parece realmente sugestivo que, além de ser um pintor que coloca em prática a teoria fenomenológica do filósofo, Cézanne convida seu espectador a uma incursão, ou ainda, um retorno às origens, tendo a natureza como seu motivo. É o que pode atestar Merleau-Ponty:

Em suas obras de juventude, Cézanne procurava pintar em primeiro lugar a expressão, e era por isso que ele a perdia. Ele aprendeu pouco a pouco que a expressão é a linguagem da coisa mesma e nasce da sua configuração. Sua pintura é uma tentativa de encontrar a fisionomia das coisas e dos rostos pela restituição integral de sua configuração sensível. É isso que a cada momento a natureza faz sem esforço. É por isso que as

paisagens de Cézanne são “aquelas de um pré-mundo onde ainda não havia homens<sup>16</sup>” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.432).

Merleau-Ponty encontra na pintura de Cézanne um experimento laborioso, tal como vemos descrito logo no início do ensaio: [...] “eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta e cento e cinquenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra não era, para ele, senão o ensaio e a aproximação da pintura” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p.125). Com isso, já percebemos de antemão, que Cézanne era no mínimo muito exigente consigo mesmo enquanto pintor, embora, neste caso, a dedicação se tornasse algo mais grandioso, pois o que o artista almejava era pintar um fragmento da natureza: [...] “há um minuto que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 137) e era a este “minuto” que ele dedicava horas de seus dias. Como exemplo desta dedicação incansável de Cézanne, podemos nos reportar a um de seus trabalhos mais conhecidos que sempre lhe associam de imediato: a admirável *Montanha Santa Victória*, localizada na região de Aix-en-Provence. Esta fora a paisagem à qual Cézanne mais se dedicou em retratar, refazendo-a inúmeras vezes e, a cada vez, como se fosse uma montanha nova, indo no sentido contrário ao da arte como imitação e vindo ao encontro do que Merleau-Ponty descreve como uma “eterna novidade do mundo”.

Merleau-Ponty também se opõe à arte como imitação, ou representação, pois para ele, a arte não é uma cópia. Quando os artistas pintam as coisas como as veem, imprimem nesta pintura influências de significações construídas ao longo da vida. Eles ainda veem o mundo com o olhar embebido em interpretações e acabam não pintando o que realmente estão vendo, mas sim aquilo que acreditam ver. O que Cézanne quer pintar, e que vai ao encontro do pensamento do filósofo, é o mundo anterior ao das significações. Para isso, ele costumava meditar por horas antes de começar o seu trabalho e assim permanecia até encontrar o que chamava de motivo, conforme bem lembra Chauí (2002, p. 173): [...] “como falamos no motivo de uma renda ou de um bordado, o tema central que dá coesão e sentido ao todo”. O minuto, o motivo

---

<sup>16</sup> Aqui Merleau-Ponty faz uma nota com a referência da referida frase entre aspas, na citação, Cf: F. Novotny, *Das problem des Menschen Cézanne im Verhältnis zu seiner Kunst*, p. 275.

era o que, de certa forma, Cézanne queria colocar em sua pintura, cabia todo na grandiosidade de um instante.

Nessa perspectiva, qual outra motivação despertada pela obra do artista francês que tanto chamará a atenção de Merleau-Ponty? Além das afinidades entre Merleau-Ponty e Cézanne, ao proporem o fim de uma cisão entre os sentidos e a inteligência, pensamento e sensação, a busca mesma em direção a uma natureza em sentido bruto, esvaziada de predefinições, destaca-se o elemento de uma visão sempre reiniciante. Ou seja: ambos propõem uma experiência perceptiva que se renova continuamente. Tudo se passa como se da mesma forma que o pintor, o filósofo fosse convidado a reaprender a ver de novo, isto é, que seja capaz de ver o mundo como se fosse pela primeira vez. Em tal cenário, a obra de Cézanne emerge como uma forma singular em que o artista se coloca diante de um encantamento frente ao mundo visível, ao invés de ensaiar uma pintura simplesmente pensada ou representada. É essa atitude que permite uma aproximação entre filosofia e obra de arte, teoria e prática, inteligível e sensível, ensejando, pois, uma fenomenologia da pintura.

O ensaio *A dúvida de Cézanne* é escrito em consonância com o espírito e a letra da *Fenomenologia da percepção*. Pois nele, Merleau-Ponty parte do mesmo princípio de que a pintura é uma expressão da percepção e do mundo percebido. No terceiro capítulo, conforme abordaremos mais adiante, ao tomarmos como referência *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, a pintura vai além, isto é, ela parte do mundo da percepção para o mundo da cultura, deixando de ser considerada “apenas” uma expressão, e angariando também o caráter de linguagem, fazendo, vez ou outra, um paralelo com a *Fenomenologia da percepção*, mais especificamente, o capítulo VI: *o corpo como expressão e a fala*. Já no ensaio *O olho e o espírito*, que também abordaremos no terceiro capítulo, Merleau-Ponty se volta a uma ontologia da pintura, retomando e aprofundando a questão da cultura e da percepção sob a perspectiva do enigma da visão. O filósofo então passa a explorar o sentido último da carnalidade, ou seja, a união do olho com o espírito, do visível com o invisível, a possibilidade mesma de imbricação em que ver e ser torna-se uma coisa só.

## 2.2. Cézanne: vida e obra

Paul Cézanne nascera em 19 de janeiro de 1839, em Aix-en-Provence<sup>17</sup>. Nasce filho de um chapeleiro que, anos depois, investe suas economias e consegue se tornar banqueiro na região, melhorando assim, consideravelmente, a condição financeira da família. Isso propicia a Cézanne que ele cresça em uma bela propriedade do campo, que outrora havia pertencido ao Marquês de Villars (governador da Provence durante o reinado de Luís XIV), o que acabou lhe conferindo, juntamente com sua família, certo *status* de “novos burgueses”. Apesar disso, a boa condição financeira não viera como herança familiar, mas sim, do trabalho e da visão “empreendedora” de seu pai, que por sua origem humilde, mesmo tendo enriquecido, nunca recebera convites para os eventos da elite da época. Justamente por isso, via em seu filho Cézanne a possibilidade de tal honraria, desejando desde sempre que o filho fosse um doutor e que para isso, ingressasse no curso de Direito. Atestou então que o filho estudasse sempre em ótimas escolas, como garantia de um futuro de sucesso. Foi assim, que aos treze anos, Cézanne entrou para o *Colégio Bourbon*, onde conheceu seu amigo Émile Zola, “[...] um menino franzino, doentio, que falava com sotaque parisiense e tinha um defeito de pronúncia curioso. Ele ceceava, gaguejava, era inteligente e sonhador, porém tão infeliz como as pedras” (FAUCCONIER, 2009, p.11).

Zola e Cézanne logo se aproximaram e tornaram-se amigos inseparáveis, admiradores genuínos da poesia, especialmente de Victor Hugo. Nesta época, acreditavam que seriam poetas, e sempre que podiam fugiam para o campo e escalavam a Montanha de *Santa Vitória*, o que talvez explique a obsessão do pintor por tal paisagem, já que ela sempre se fizera presente em sua vida, principalmente em momentos mais memoráveis como este. Zola realmente segue os caminhos da escrita e mais tarde torna-se escritor. Por outro lado, Cézanne, quase que ao acaso, no fim do período do liceu, inscreve-se em um curso de desenho e percebe que desenhar e pintar eram habilidades mais difíceis do que ele imaginava. Ao mesmo tempo, via-se apaixonado pela

---

<sup>17</sup> As informações biográficas aqui contidas podem ser conferidas no livro *Cézanne*, de Bernard Fauconnier – FAUCCONIER, Bernard. *Cézanne*. Trad: Renée E. Lévié. Porto Alegre, L&PM, 2009 e também no livro *Cézanne*, de Joachim Gasquet. Paris, Cynara, 1926.

arte e por mais difícil que fossem as suas aulas, apreciava desenhar e pintar. Sua permanência no curso fez inclusive com que ele ganhasse, em segundo lugar, um prêmio em um concurso de desenho. Era a primeira vez que tinha seu talento reconhecido. Apesar da satisfação, e da felicidade por ter conseguido tal reconhecimento, seu pai exigia que logo após concluir os anos do liceu, o então jovem Cézanne se inscrevesse no curso de Direito.

Com o fim dos anos escolares, Zola tivera de partir para Paris, e tudo começava a desmoronar para Cézanne. O amigo partia ao mesmo tempo em que o sonho de pintar tornava-se um ideal ainda longe de ser alcançado. Ele inicia os estudos na faculdade de direito, mas depois de muita resistência por parte da família decide abandonar o curso e ir para Paris, onde volta a ter a companhia de seu amigo e também a possibilidade de estudar pintura em escolas renomadas. Entre melancolias e angústias sobre permanecer na cidade, ou voltar a Aix, já que se irritava com toda a agitação de um centro urbano como o da capital francesa, Cézanne fora e voltara diversas vezes.

Durante seus períodos de estada na cidade, frequentou cursos de pintura e fora reprovado várias vezes no teste para a Escola de belas artes em Paris, o que o deixava deveras preocupado, com medo de que seu pai lhe cortasse a pensão, pois era de sua exigência que “já que queria ser pintor, o melhor que tinha que fazer era sujeitar-se aos exames escritos da arte oficial. Era mais apropriado”, como relata Fauconnier (2009, p. 40). Por outra parte, nesta época, Cézanne também havia se tornado amigo de Camille Pissarro, notável pintor que faz à Cézanne a observação de que realmente fora melhor a sua reprovação. Para ele, o curso na Escola de belas artes lhe seria uma perda de tempo, já que a arte naquele período estava impregnada de interesses da burguesia:

Como todas as artes, a pintura era objeto de lutas impiedosas e de interesses de poder consideráveis. Em matéria de arte e de gosto, como em todas as outras coisas, a burguesia triunfante suplantara a velha aristocracia, que se autodestruíra pelo escárnio e pela inconsciência de sua inutilidade, mas que, do alto dos seus mil anos de história, gozava de uma visão suficientemente aguçada entre seus membros mais esclarecidos para poder aguentar, e às vezes encorajar, as conquistas do espírito. A aristocracia também forjara o Século das Luzes na França. Desse espírito do iluminismo restava

apenas um materialismo inferior que queria confinar a arte em uma função utilitária, decorativa, acessoriamente edificante e, dentro em pouco, especulativa [...] A arte devia estar ao serviço para enaltecer as falsas grandezas e decorar as paredes das suas novas residências com imagens adequadas. Em geral, esperava-se que a pintura da Idade Democrática agradasse a maioria e repetisse ao infinito os temas e os procedimentos que não chocavam a sensibilidade. O encontro anual do Salão preenchia essas funções abrasivas e brandas. Seu júri, que seguia o exemplo de algumas instituições culturais ou midiáticas da atualidade, regia o gosto comum a todos com uma incompetência perversa. O júri do Salão era um ninho de vespas no qual maceravam ambições, cumplicidades, intrigas. Tal como alguns júris de prêmios literários contemporâneos, que coroam livros ineptos sem lê-los, os membros do Salão escolhiam as obras sem vê-las, ao sabor das lutas de influência (FAUCONNIER, 2009, p. 40 - 41).

A arte, neste momento, vivenciada em um ambiente acadêmico, acabava por “domesticar” os artistas, com vistas a um público e um gosto estético seletivo, limitando-se assim a decorações e pragmatismos. No ano de 1863, em um evento anual de exposições de artes, denominado *Encontro anual do Salão*, o júri reprovou mais de três mil obras, inscritas para a exposição, incluindo as obras de Pissarro, que outrora já tivera seus trabalhos aceitos para a mesma ocasião. Essas reprimendas acabaram por ocasionar uma grande revolta nos pintores levando-os a organizar a “Exposição das obras recusadas”, o “Salão B”, onde Cézanne expusera dois quadros. Foi nessa exposição que Cézanne conheceu sua primeira grande influência:

Na primeira fileira, havia um quadro que atraía os sarcasmos escandalizados de um público embriagado de excessos satíricos, *Le Bain* (O banho), de Édouard Manet [...] Cézanne ficou estonteado diante daquela nova maneira de ver e representar, daquela técnica ao mesmo tempo livre e refinada, toda em oposição, em contrastes que não se entregavam às convenções do academicismo, essa sobriedade sensível. E aquelas carnes tão verdadeiras, tão vivas, “aquela precisão tão delicada na relação dos tons” (FAUCONNIER, 2009, p. 42, 43).

Apesar de não ter sido aceito na Escola de belas artes, nem na seleção para a exposição no Salão anual, a *Exposição das obras recusadas* permitiu que Cézanne além de conhecer, também convivesse com vários outros grandes pintores da história da arte, que na época, assim como ele, não foram aceitos. Entre eles, Auguste Renoir que, apesar de ter sido aprovado como estudante da Escola de belas artes, não costumava lhe seguir as regras, e



também, Claude Monet. A partir daí nasce uma esperança que até então se mostrava um pouco mais latente, de que apesar de não ter sido um grande poeta, como almejava ainda adolescente com seu amigo Zola, talvez pudesse ser um bom artista. Ademais, havia outros pintores que, assim como ele, não tinham seu trabalho reconhecido apesar do talento que, para ele, era evidente.

### 2.3. A correspondência com Gasquet e *Le motif*.

Em 1896, Cézanne pinta o retrato do poeta e escritor Joachim Gasquet, que mesmo sendo filho de um amigo de infância, só viera a conhecer nesta ocasião, quando o jovem já estava no auge de seus 23 anos. Desde então, eles passam a conviver intensamente por aproximadamente quatro anos. Esta convivência próxima está relatada no livro *Cézanne*, de Joachim Gasquet, no qual o escritor reúne algumas de suas correspondências e também impressões que formara acerca do pintor, ao longo de sua vida. O livro é dividido em duas partes: a primeira nomeada de *Ce que je sais ai vu de sa vie (O que eu sei ou vi de sua vida)* dedicada, de modo geral, à biografia de Cézanne. A segunda parte, *Ce qu'il ma dit (o que ele me disse)* volta-se para Cézanne enquanto pintor. Após a breve exposição que já fizemos sobre a biografia de Cézanne, voltaremos nossa atenção agora para o que Cézanne dizia pensar sobre a pintura, ou ainda, o que ele pretendia ao pintar.

Logo no início da segunda parte, Gasquet se justifica aos leitores, temendo não ser tão fiel quanto gostaria, ao descrever os diálogos e as correspondências com Cézanne<sup>18</sup>: “[...] por mais objetivos que nós queremos, sempre um pouco de nós inconscientemente penetra. Ademais eu não sou pintor, e temo, por mais respeitoso que me sinta, de talvez trair, apesar disso, a doutrina profunda, o ensinamento que poderíamos tirar de todas essas palavras” (GASQUET, 1926, p. 127)<sup>19</sup>. É nesta segunda parte, que Gasquet

---

<sup>18</sup> Sobre essa questão da fidelidade, encontramos uma fala de Deleuze no livro *Pintura el concepto de diagrama*: “ Gasquet fez um livro muito importante sobre Cézanne [...] Isto é, depois de muitos anos, reestabelece, reconstrói diálogos, conversas com Cézanne, mas não é a transcrição. A pergunta é o que é que Gasquet – que não é pintor, é escritor – agrega. Muitos críticos são muito desconfiados a respeito desse texto. Mas os argumentos que têm são muito estranhos. Sobre este ponto, estou completamente com Maldiney, ( Cf. Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace, L'âge d'homme*, 1973) que considera, ao contrário, que é um texto que se atreve a ser muito fiel” ( DELEUZE, 2007, p.27 [trad. nossa]).

descreve um de seus diálogos com Cézanne, onde o pintor lhe fala acerca do que ele chamava de “*le motif*,” cuja tradução mais próxima e apropriada seria “o motivo”. Antes disso, Gasquet relata o momento em que encontra Cézanne pintando uma das muitas versões da montanha Santa Vitória:

[...] era azul e fresco, uma primeira manhã de outono no fim do verão [...] À nossa frente, no chão virgiliano, a Santa Vitória, imensa, tenra e azulada [...] É esta paisagem que Cézanne pintava [...] Ele instalara seu cavalete à sombra de um bosque de pinheiros. Trabalha há dois meses ali, uma tela de manhã, outra à tarde (GASQUET, 1926, p. 129 [trad. nossa]).

Gasquet, ao relatar sobre esse momento, diz que na sequência, Cézanne, ao vê-lo, lhe sorri. Fala sobre o brilho do sol e uma esperança que ri no coração. O escritor então lhe interroga – diante do que, pela sua descrição, parece ser um momento de euforia para Cézanne – se ele está satisfeito. Cézanne então lhe responde: *Je tiens mon motif!* (Cf: GASQUET, 1926, p. 130):

CÉZANNE: - Eu tenho meu motivo (ele junta as mãos). Um motivo veja você, é isto. EU: - Como? CÉZANNE: Ah, sim... (Ele refaz seu gesto, afasta as mãos com os dez dedos abertos, as aproxima lentamente, lentamente, depois junta-as, as aperta, crispas-as, as faz penetrar uma na outra). Aqui está, aquilo pelo que temos de esperar [...] Eu realizo, veja se compreende, toda minha tela, de uma só vez, em conjunto. Aproximo com o mesmo impulso, a mesma fé, tudo que se espalha... Tudo o que vemos, não é, se dispersa, se vai. A natureza é sempre a mesma, mas nada resta dela, do que nos aparece. Nossa arte deve doar a emoção da sua duração perante os elementos, a aparência de todas as alterações. Deve nos fazer saborear o eterno. O que há sob ela? Nada talvez. Talvez tudo. Tudo, compreende? Então eu uno essas mãos errantes... Eu pego à direita, à esquerda, aqui, acolá, em toda parte, seus tons, suas cores, suas nuances, e os fixo, os aproximo... Eles fazem linhas. Tornam-se objetos, rochedos, árvores [...] Mas se eu tiver a menor distração, o menor desfalecimento, sobretudo se eu interpretar demais em um dia, se hoje me importar uma teoria que contraria aquela do dia anterior, se eu penso enquanto pinto, *patatras*<sup>20</sup>! Tudo se vai! (GASQUET, 1926, p. 130,131 [trad. nossa])<sup>21</sup>.

A partir da descrição que Cézanne faz a Gasquet sobre o que seria “o motivo”, podemos dizer que a expressão é análoga ao que Cézanne denomina

<sup>20</sup> O motivo de manter a palavra *patatras* sem tradução é devido ao fato de ela ser uma força de expressão, para a qual não encontrei tradução apropriada.

de “instante do mundo”, ou seja, o instante que devemos “agarrar” antes que mude e o fixemos na tela. O mundo do qual Cézanne nos fala pode ser comparado ao mundo percebido fenomenologicamente inscrito por Merleau-Ponty. Não é o mundo estabelecido pelos signos e pelas definições da ciência, da cultura, mas sim, o mundo a partir do qual, os signos, a ciência e a cultura, se formam. Nessa perspectiva, o pintor não deve ter nenhuma intenção prévia de significação, já que o que ele almeja expressar ainda está em vias de criação. A tela deve se fazer neste momento *sui generis* de comunicação entre o pintor e o instante do mundo, ocasião onde ele encontra o *motivo* para pintar, e não o contrário, que seria pintar por um determinado capricho:

Toda a sua vontade deve ser de silêncio. Deve fazer calar dentro de ti as vozes de todos os preconceitos, esquecer, esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito. Então, sobre sua placa sensível, toda a paisagem se inscreverá. Para ser fixada na tela, ser exteriorizada; o trabalho intervirá em seguida; mas um trabalho respeitoso que, também estará pronto a obedecer e, a traduzir inconscientemente, por saber bem a linguagem, o texto que decifra, os dois textos paralelos, a natureza vista, a natureza sentida, a que está lá... (mostra a planície verde e azul) a que está aqui... (bate na testa) e que devem amalgamar-se para durar, para viver uma vida meio humana, meio divina, a vida da arte, ouça bem... a vida de Deus. A paisagem reflete-se, humaniza-se, pensa-se em mim. Eu a objetivo, a projeto, fixo-a na minha tela... (GASQUET, 1926, p. 131; 132 [trad. nossa]).

A partir destes esclarecimentos acerca do modo como Cézanne compreendia o sentido último de seu trabalho bem como suas relações para com este, o que pretendia ao pintar; o caminho percorrido por ele, até encontrar na pintura uma paixão pela qual precisou ir contra os planos de seu pai, para que pudesse dar andamento ao seu desejo de tornar-se um pintor; a difícil necessidade de, em diversos momentos, precisar ficar longe de sua amada terra natal; as diversas vezes que não teve seu trabalho reconhecido; seu incessante estudo da pintura; todas essas características fazem parte do Cézanne homem e também do Cézanne pintor - seguiremos então para o ensaio em que Merleau-Ponty relata algumas das angústias do pintor diante do modo como percebia o mundo, reconhecendo nestas algo próximo do que pretende com sua fenomenologia.

## 2.4. Merleau-Ponty e a dúvida de Cézanne: o mundo primordial

Cézanne duvidava de sua vocação, uma vez que almejava uma pintura que se diferenciava do ideal artístico da época, o que fez com que ele recebesse sempre duras críticas. Essa condição também fez com que, em diversos momentos, o artista duvidasse de sua própria capacidade enquanto pintor, e mais ainda, da possibilidade de realizar através da pintura aquilo que tanto desejava. Por pintar de um jeito muito próprio e sem aprovação, questionava-se inclusive sobre a possibilidade de sofrer de algum distúrbio dos olhos. Tais questionamentos de Cézanne, bem como seus anseios artísticos, são descritos também por Merleau-Ponty, no emblemático ensaio em homenagem ao pintor: *A dúvida de Cézanne*.

Logo no início, o filósofo francês retrata o artista de um modo que é possível perceber sua dedicação e até mesmo sua angústia ao pintar seus quadros repetidas vezes com o intuito de progredir e aproximar-se cada vez mais de uma pintura que partia da natureza. De personalidade pouco sociável, quanto mais lhe passavam os anos, mais evitava o contato com conhecidos e pessoas de modo geral. Cézanne, inclusive, tinha a ideia de que morreria cedo, o que fez com que, aos 42 anos, escrevesse seu testamento. Essas características de um homem um tanto “decadente” acabavam por ser associadas às suas obras na época, o que Merleau-Ponty, de maneira contundente, contesta avaliando que:

[...] essas conjeturas não dão o sentido positivo da obra, não se pode concluir delas, sem mais, que sua pintura seja um fenômeno de decadência e, como diz Nietzsche, de vida “empobrecida”, ou ainda que ela nada tenha a ensinar ao homem realizado [...]. É possível que, não obstante suas fraquezas nervosas, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, ele pôde olhar a natureza como somente um homem pode fazê-lo. O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 127; 128).

Cézanne sofreu grande influência dos pintores impressionistas. Foi a partir deles que começou a se interessar por uma pintura que partia da natureza e não mais de algo subjetivo, como era possível perceber em seus primeiros quadros, que continham de algum modo, traços já humanizados. Apesar da influência impressionista, ele também se diferenciava desta em

alguns aspectos: a começar pelo objetivo dos pintores dessa “corrente”, que queriam produzir através da pintura e das cores, nas palavras de Merleau-Ponty, um “invólucro luminoso”. Para isso, excluía algumas cores, como os pretos, os ocres e os terrosos e utilizavam-se apenas das sete cores principais. Assim, “[...] para representar a cor dos objetos, não era suficiente pôr na tela seu tom local, isto é, a cor que adquirem quando isolados daquilo que os cerca [...] Por fim, o próprio tom local é decomposto pelos impressionistas” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 129). Essa intenção acabava por “manipular” a imagem fazendo, pois, com que esta não pudesse mais ser comparada à natureza. Cézanne, em contrapartida, usava uma paleta de dezoito cores:

[...] seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes, um preto. O uso das cores quentes e do preto mostra que Cézanne quer representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera. Do mesmo modo, ele renuncia à divisão do tom e substitui por misturas graduadas, por uma sucessão de matizes cromáticos sobre o objeto, por uma modulação de cores que acompanha a forma e a luz recebida. A supressão dos contornos precisos em certos casos, a prioridade da cor sobre o desenho não terão evidentemente o mesmo sentido em Cézanne e no impressionismo [...] Deveríamos dizer então que ele quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista, que toma por modelo a natureza (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 129, 130).

Ou seja, apesar de trazer consigo a influência dos impressionistas, Cézanne tinha suas particularidades, principalmente o desejo de voltar ao objeto propriamente, ao pintar, sem deixar que suas impressões humanas sobre este, o alterassem no momento de sua obra. Não é raro que uma pessoa ao olhar um quadro de Cézanne pela primeira vez tenha a sensação de estranheza, já que sua estética não é comum e nem se parece com os traços cuidadosos e primorosos das pinturas pertencentes a artistas e movimentos artísticos anteriores. A arte, para ele, não se assemelha ao modelo de arte como *mimese* (imitação), uma vez que ela não é uma cópia do mundo percebido. O mundo, tanto para Cézanne como para Merleau-Ponty, não é algo acabado, definido, pronto – de modo que possa ser conceituado, ou representado. É que Cézanne dissera que ao pintar “[...] uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza e um único lirismo: o da natureza incessantemente recomeçada” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 137-138).

As pinturas de Cézanne remetem sempre à ideia de um inacabamento, indo ao encontro de um pensamento de Malebranche, por vezes referendado por Merleau-Ponty, “a ideia do mundo como obra inacabada” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 544). Do mesmo modo, Cézanne e Merleau-Ponty descrevem a experiência de um mundo por fazer-se eternamente, isto é, uma eterna novidade, onde não há uma verdade absoluta, nem um conforto. É precisamente esse “inacabamento” fundamental que pode provocar certo incômodo aos mais habituados pelo princípio de simetria, ou por conceitos. É tendo em vista esse elemento de transgressão da arte que uma obra como a de Cézanne convida o seu espectador a assumir uma atitude trágica diante do mundo que percebe, ou seja, faz com que se desperte um apelo para a necessidade de *espanto*, em face das coisas. Espantar-se! Assim como fizeram os primeiros homens em seu primeiro contato com a *physis*, em sua expressão mais originária e, portanto, trágica. Esse gesto é o que revive algo semelhante ao primeiro olhar de uma criança ao nascer.

Uma característica marcante das obras de Cézanne e que remete a este modo de olhar para o mundo como que pela primeira vez, com admiração e inquietude, é a falta de contorno em suas pinturas, o que não delimita e nem isola um objeto de sua totalidade. Seu amigo Émile Bernard, pintor e escritor, reconhecido como pós-impressionista “lembrava-lhe que um quadro, para os clássicos, exige circunscrição pelos contornos, composição e distribuição das luzes” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 130). Ao que Cézanne lhe respondia que:

“Eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento de natureza”. Dos mestres, ele disse que “substituíam a realidade pela imaginação e pela abstração que a acompanha” – e, da natureza, que “é preciso curvar-se a essa obra perfeita. Dela nos vem tudo, por ela existimos, esqueçamos o resto” [...] Em seus diálogos com Émile Bernard, é manifesto que Cézanne busca sempre escapar às alternativas prontas que lhe propõem – a dos sentidos ou da inteligência, do pintor que vê ou do pintor que pensa, da natureza ou da composição, do primitivismo ou da tradição [...] “trata-se ne nossa natureza”?, pergunta Bernard. “Cézanne responde: “Trata-se das duas” – “A natureza e a arte não são diferentes”? – “Eu gostaria de unilas”. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco essa apercepção na sensação e peço à inteligência para organizá-la como obra” [...] Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem (MERLEAU-PONTY, 2013a, p.130-131).

Era um mundo novo e em seu estado “originário” que Cézanne queria pintar, por isso seus quadros dão, por vezes, a sensação de um inacabamento. Tudo se passa como se Cézanne visse o mundo em sua originariedade, algo, pois, similar à tarefa mesma da fenomenologia, tão bem assinalada por Merleau-Ponty. É propriamente essa convergência de princípio que pode nos levar a questionar: não fora Cézanne, em certo sentido, um filósofo também? O crítico de arte e filósofo Alberto Tassinari<sup>22</sup>, autor do posfácio de uma das edições de *A dúvida de Cézanne*, justifica esse “inacabamento” das obras de Cézanne nos seguintes termos:

[...] é esse inacabado da percepção, sua abertura, suas falhas, seus brancos, enfim, que possibilita a junção de alguns temas da *Fenomenologia da percepção* com os de *A dúvida de Cézanne* [...] o que há de incompletude e insatisfação nessa realização já não será só falha ou dúvida, mas também certeza de que aquilo que nos aparece ao mesmo tempo nos escapa (TASSINARI, in MERLEAU-PONTY, 2013, p. 153).

Se a obra de Cézanne não tivesse essa proposta de “inacabamento”, e não revelasse, pois, a dificuldade de princípio que o pintor tinha em colocar em sua tela aquilo que queria expressar, a reflexão de Merleau-Ponty não seria tão condizente quanto é com a dúvida que Cézanne portava sempre consigo: justamente a tentativa de pintar um “instante” do mundo, e ao mesmo tempo a impossibilidade de fazer com que esse instante não estivesse em movimento. Quando Cézanne fala, conforme a passagem acima, que coloca a sua aprecepção na sensação e pede para que a inteligência a organize, sem que haja a necessidade de separação entre a sensação e a inteligência, o caos e a ordem é possível notarmos algo de especial. A maneira como Cézanne lida com a percepção do mundo é, também, mais uma das aproximações da experiência do pintor com o pensamento do filósofo.

Cézanne também não se baseia em pressupostos racionalistas, ou empiristas, mesmo quando fala de sensação. Apesar de ser um termo comum entre os empiristas, o pintor faz o uso da palavra “sensação” em um sentido análogo ao proposto pela fenomenologia de Merleau-Ponty, sobre a qual

---

<sup>22</sup> O crítico de arte Alberto Tassinari é autor do posfácio de uma edição da Cosac Naify intitulada *Maurice Merleau-Ponty – O olho e o espírito*, onde constam os três ensaios sobre pintura aqui utilizados: *A dúvida de Cézanne*, *O olho e o espírito* e *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*.

abordamos no primeiro capítulo de nosso trabalho. Essa percepção não se refere à percepção de um mundo objetivo, cotidiano, prático, mas sim, de um mundo anterior a tudo isso; trata-se de uma percepção originária. Mas, o que é essa percepção primordial da qual tanto Merleau-Ponty quanto Cézanne evoca como experiência única? Tassinari comenta que:

[...] é mais fácil dizer o que não é uma percepção originária do que aquilo que ela é. Não é a percepção cotidiana porque essa se move apenas no percebido e toma assim por constituído o que a filosofia, para Merleau-Ponty, deve mostrar de que modo se constitui. E a percepção cotidiana não poderia ser de outro modo. O cotidiano se move no mundo da cultura já conquistada, no mundo do sabido e adquirido. Tem que apagar os rastros do que foi um dia a natureza. Não fosse assim, não funcionaria, pois cada movimento de alguém em meio ao mundo, às coisas e às pessoas não apenas transportaria sua vida passada, mas teria que reconstruí-la inteira a cada presente. A vida seria impraticável. Já uma percepção originária olha as coisas como que pela primeira vez. Ela é Cézanne aos cinquenta anos olhando sua paisagem natal como se fosse a de sua infância e de sua primeira juventude. Como se olhá-la não trouxesse mais, nem menos, do que o maravilhamento que um dia se manifestou e que ainda se manifestaria par ao adulto disposto a olhá-la de novo (TASSINARI, in MERLEAU-PONTY, 2013, p. 156).

Esse maravilhamento motivado<sup>23</sup> pelo “olhar de novo” é um exemplo do que falamos anteriormente sobre a necessidade de “espantar-se”, da qual Aristóteles já nos falava na *Metafísica* (sobre o *thaumazein*): “[...] de fato os homens começaram a filosofar, agora como na origem, por causa da admiração [...] Ora, quem experimenta uma sensação de dúvida e de admiração reconhece que não sabe” (ARISTÓTELES, 2002, p.11, livro I, 15). É nessa acepção que Platão faz Sócrates dizer: “estou vendo, amigo, que Teodoro não ajuizou erradamente tua natureza, pois a admiração é a verdadeira característica do filósofo. Não tem outra origem a Filosofia” (PLATÃO, 2001, p. 55, 155d). Sob esse prisma, a atitude de maravilhamento, admiração, ou espanto diante do mundo parece ir ao encontro do “motivo” de Cézanne tão bem observado por Merleau-Ponty. Pôr-se em atitude de

---

<sup>23</sup> O conceito de “motivação” tem uma importância fenomenológica existencial decisiva, não só para Merleau-Ponty, mas para outros autores, como Husserl, Sartre e Buytendijk. É que, para essa tradição, a noção de “causa” é duramente criticada e, portanto, substituída pela de “motivo”. Sobre isso, parece instrutivo o texto de Buytendijk, F. J. J. (1959). “Le corps comme situation motivante”. In: *La motivation*. Paris: PUF, p. 9-34, 84-87.



estranhamento ou dúvida diante do mundo ou de uma paisagem como Cézanne frequentemente adotava nem sempre é uma regra, mas uma exceção. O cientista, por exemplo, por força do hábito, também tende a se colocar numa posição indiferente ao mundo: para ele, não há mundo percebido, isto é, um mundo tomado em sentido primordial em termos cezannianos. Por isso, Merleau-Ponty, ainda em *A dúvida de Cézanne*, observa que:

Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem [...]. Cézanne nunca quis “pintar como um bruto”, mas colocar a inteligência, as ideias, as ciências, a perspectiva, a tradição novamente em contato com o mundo natural que elas estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como ele diz, as ciências que “saíram dela” (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 131-132).

Apesar, entretanto, de Merleau-Ponty censurar várias vezes a concepção do mundo determinado pela ciência, mesmo tomando-a a título de uma “expressão segunda”, não se trata de negar o seu valor próprio. O mesmo pode-se alegar sobre o quanto a história da arte é vista por Cézanne do mais alto apreço, ele que inclusive frequentava o Louvre, e estudava para pintar, já que acreditava piamente que a pintura é algo que se aprende. Por isso, Merleau-Ponty ressalta que:

[...] o que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria, as leis da decomposição das cores ou outro conhecimento qualquer. Para todos os gestos que aos poucos fazem um quadro, há um único motivo, é a paisagem em sua totalidade em sua plenitude absoluta – que justamente Cézanne chamava ‘motivo’ (MERLEAU-PONTY, 2013a, p. 136).

Ora, justamente esse “motivo” faz com que, apesar de Cézanne pintar sempre a partir de pinceladas, cada uma delas tenha uma motivação de fundo, pois pertencem a um todo, algo maior, onde cada um dos toques de pinceis visa um propósito. Dessa forma, cada um desses gestos liga-se uns aos outros como expressão da relação entre o pintor e o mundo em estado originário, percebido por ele. Aqui, podemos retomar o conceito de corpo como expressão, trabalhado no capítulo anterior, já que, para o filósofo, o corpo do pintor expressa na tela o que percebe, pois a arte, segundo Merleau-Ponty

(2013a, p. 137-139), “[...] não é nem uma imitação, nem uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão [...] o artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espetáculo do qual fazem parte sem vê-lo”. A arte, como Pissaro muito bem orientara Cézanne, não pode se fixar em regras acadêmicas, nem em conceitos morais, ou religiosos. Ela cumpre justamente o papel de trazer aos nossos olhos o novo, pois segundo Balzac e Cézanne, a arte:

[...] não se contenta em ser um animal cultivado, ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais tivessem pintado. Com isso, a expressão não pode ser a tradução de um pensamento já claro, pois os pensamentos claros são os que já foram ditos dentro de nós ou pelos outros. A “concepção” não pode preceder a “execução”. Antes da expressão não há senão uma febre vaga, e somente a obra feita e compreendida provará que se devia encontrar ali *alguma coisa* em vez de *nada*. Porque voltou para tomar consciência disso, no fundo da experiência muda e solitária sobre a qual se construíram a cultura e a troca de ideias, o artista lança 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 têm 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, 2013a, p. 139).

Afinal, Merleau-Ponty vislumbra na arte pictórica de Cézanne uma “fenomenologia da percepção”. É que, para o filósofo francês, a pintura tem grande destaque entre as artes<sup>24</sup>, particularmente por reunir todas as

---

<sup>24</sup>Apesar de Merleau-Ponty conferir um papel importante à pintura, há outras perspectivas possíveis de uma fenomenologia através da arte, ainda que não discutidas pelo filósofo diretamente. Por exemplo, a dança. Como podemos conferir no ensaio *Sentir e fazer: a fenomenologia e a unidade estética*, de Renaud Barbaras: “é na dança que se lê para nós a essência da arte. Parece-nos, de fato, que é preciso conferir à dança o papel que Merleau-Ponty atribuía à pintura. Como mostrou Straus, a dança manifesta uma unidade originária entre o sentir e o mover, unidade anterior a todo aprendizado e constitutiva de um e de outro. Ela é um ato de plasmar espontâneo da ordem auditiva, inerente à própria audição; ela revela uma atividade de criação inscrita na própria receptividade sensível. A arte coreográfica, por sua vez, não é mais, como nota Straus, do que uma modelagem específica de uma unidade geral que preexiste às impressões sensoriais e aos movimentos, confundindo-se com a própria aproximação. A dança situa-se, assim, na articulação entre as criações espontâneas da sensibilidade e a criação artística, revelando-lhes por isso mesmo sua continuidade. A dança precede a arte coreográfica: ela aparece em todas as civilizações e acompanha espontaneamente, em cada um, a audição de um ritmo, de tal forma que chegamos a nos perguntar se nossa capacidade de escutar sem dançar não é o efeito de um longo trabalho de inibição. A dança atesta de maneira patente que a forma estética propriamente dita procede de uma amplificação de um movimento de dar forma que é constitutivo da sensibilidade. Nisso ela

características apresentadas: de ser um modo de expressar o mundo pré-reflexivo aquém, portanto, da dicotomia clássica entre o sensível e o inteligível, ao estabelecer uma relação direta entre o pintor e a obra. O que entra em jogo é uma percepção que contrasta com a concepção cartesiana sobre a pintura. O fato é que, conforme Carmo, para Descartes,

[...] a pintura seria uma forma esmagadora de apresentar o objeto representado. Na fenomenologia merleau-pontyana, no entanto, é uma das formas de revelar a verdade, já que oferece a possibilidade de revelar o impensado, o inefável do mundo vivido. O tema da visão é concebido como uma ponte entre a consciência do sujeito e o mundo que o rodeia [...] Essa restituição do visível pelas mãos do pintor faz com que aquilo que é expresso na pintura provenha da mesma textura de que são feitas as coisas do mundo e o corpo do sujeito. A pintura da corpo ao invisível. Para Merleau-Ponty, no ato de pintar e até mesmo no de contemplar o objeto pintado há uma profusão de sentidos em que estão imbricados a coisa, o corpo e a consciência (CARMO, 1990, p. 12-13).

Fazer uma fenomenologia da percepção consiste em descrever um mundo onde nos encontramos como parte dele, isto é, participamos efetivamente, ao invés de assumirmos uma posição imparcial, indiferente e, portanto, puramente abstrata. Merleau-Ponty convida o seu leitor a refazer esse gesto no sentido de descrever o mundo como natureza tal como nos aparece, sem que haja uma delimitação por signos pré-estabelecidos pelo mundo culturalmente científico que tende a reduzi-lo a fórmulas utilitaristas. O que está aqui em questão é outro gesto, o de retornar ao mundo primordialmente percebido, ou seja, voltar nossa percepção a um mundo desta vez desnudo de toda roupagem e de todos os adornos impostos. A exemplo do artista cumpre descortinar um mundo em estado nascente (algo que a arte impressionista na passagem de século tomou como proposta) no qual tocamos pela primeira vez, com toda a admiração e estranheza e que também nos toca. É com esses olhos de admiração que Cézanne pinta diversas vezes a sua paisagem mais emblemática: a Montanha de *Sainte-Victoire*<sup>25</sup>.

---

revela o sentido de toda atividade artística; tal como a pintura para Merleau-Ponty, ela permite uma redução fenomenológica da arte” (BARBARAS, 1999, p. 95-96).

<sup>25</sup> “O nome de Sainte-Victoire referia-se à vitória de Marius sobre as hordas bárbaras dos Cimbros e Teutões no século I a. C. Dizia-se que a terra em volta era vermelha por causa de todo o sangue que havia sido derramado naquela horrível batalha. Outras etimologias, talvez mais fantasiosas (a montanha dos ventos), surgiram ao longo do tempo. Esse esplêndido

## 2.5. A montanha de *Saint-Victoire*

Essa montanha localizada em Aix-en-Provence, não tão alta quanto imponente, que lhe acompanhara desde a sua adolescência, em seus passeios com Zola, foi pintada por Cézanne em diversos ângulos, sendo retratada, pela primeira vez, em meados dos anos 1880 a partir, sempre, de uma nova paisagem. Por vezes, os troncos dos pinheiros ganham destaque, outras vezes, as oliveiras, salientando-se quase sempre diferentes pontos em cada uma das pinturas como podemos observar nas imagens a seguir.

Na primeira imagem, vemos a montanha destacando o viaduto do Arco do Rio do Vale, um óleo sobre tela datado entre 1882 e 1885. Nela, podemos perceber que Cézanne ainda tinha certa preocupação com os contornos e que o desenho ainda se aproxima de uma representação. Já, na segunda imagem, temos a *Montanha Sainte-Victoire com O grande pinheiro*, óleo sobre tela, datado de 1887: nessa pintura podemos observar que Cézanne ainda se baseia nos traços clássicos de representação da paisagem, mas sem deixar de apresentar menos contornos de forma que suas cores começam a ganhar um pouco mais de vida. Na terceira imagem, identificamos um óleo sobre tela, datado de 1890-1895, o qual recebe apenas o nome de *Montanha Sainte-Victoire*. A tela exhibe traços mais livres e uma maior presença de tons ocres e vermelhos que as demais. Na quarta imagem, se vê outro óleo sobre tela, datado de 1902-1904. Trata-se da *Montanha Sainte-Victoire vista de Les Lauves*, à qual apresenta cores mais fortes, ainda que harmoniosas, com pinceladas mais fluídas do que a anterior. Por fim, a quinta imagem datada de 1902-1906, óleo sobre tela, também recebe apenas o nome de *Montanha Sainte-Victoire* e é que apresenta (dentre as imagens aqui apresentadas) os traços mais livres de todas, quase não se pode observar contornos. A sensação é de estranheza, ao mesmo tempo que conseguimos observar uma unidade na paisagem. Essas são apenas cinco das diversas variações da *Montanha Sainte-Victoire*. A crítica estima que Cézanne a tenha pintado entre sessenta a oitenta vezes, e cada uma delas, de uma forma diferente.

---

animal deitado na terra era considerado uma montanha sagrada na região de Aix-en-Provence. Para Cézanne, ela será a montanha mágica” (FAUCONNIER, 2009, p. 156).



Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Fonte: Courtauld Institute, Londres.



Fonte: National Gallery of Scotland, Edimburgo, Escócia.



Fonte: Museum of Art, Filadelfia, EUA.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Esse jeito inédito e até mesmo excêntrico de empregar as cores, fora deveras criticado pelos críticos de arte da época. De todo modo, como já mencionado, este não é um bom ponto de análise, uma vez que a crítica do período se orientava mais pelos interesses da sociedade e da burguesia de modo geral. Cézanne, no entanto, teve seus admiradores. O que há de mais lamentável nessa história é que sua pintura começa a ser reconhecida somente no final de sua vida, e principalmente, como não raro acontece entre os artistas, após sua morte. Dentre os que conheceram e admiraram suas obras<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Chauí comenta que: “o ensaio “A dúvida de Cézanne” realiza dois movimentos simultâneos: o primeiro interpreta a obra de arte como trabalho de transfiguração da vida – a hereditariedade, as circunstâncias, os hábitos e as influências – ou como passagem da necessidade à liberdade e como trabalho motivado pela vida, isto é, como expressão livre do que é necessário. O segundo movimento que abre e fecha o texto, expõe a essência da obra de arte como gênese sem fim e trabalho interminável [...]. Contra essas duas interpretações opostas e gêmeas, Merleau-Ponty enfatiza a liberdade de Cézanne e o peso da necessidade sobre a obra de Leonardo. No entanto, ao fazê-lo, opera duas mudanças fundamentais: modifica inteiramente a noção de obra: esta não é feita da vida, mas aquilo que exige esta vida determinada, seja a de Cézanne, seja a de Leonardo. É a obra que explica a vida e não o contrário, pois a obra é a maneira como o artista transforma, num sentido figurado e novo, o sentido literal e prosaico de sua situação de fato. A obra de arte é *existência*, isto é, o poder humano para transcender a facticidade nua de uma situação dada, conferindo-lhe um sentido que, sem a obra, ela não possuiria” (CHAUÍ, 1994, p. 477).

e também sua vida enquanto pintor, logo após a sua morte, está Rainer Maria Rilke, um dos maiores poetas modernos da história da literatura.

Essa admiração está muito bem descrita em correspondências que Rilke trocava com sua esposa Clara. Nelas, ele descreve muito bem a sensação que teve diante das telas de Cézanne, sem deixar de realçar, com maestria, o uso das cores empregadas pelo pintor. O interesse aqui, de se reportar à figura de Rilke se justifica pelo fato de se tratar de um escritor e poeta que versa sobre as obras de Cézanne sob outra perspectiva que nos parece também rica sob o significado de sua arte. Não se trata mais de Cézanne por ele mesmo, nem de correspondências com um amigo próximo, ou ainda, da perspectiva filosófica de Merleau-Ponty, mas sim, um olhar “vindo de fora” que atesta não apenas admirar o trabalho do artista francês, mas também compreendê-lo, o que a sociedade da época parecia ser incapaz de conseguir: “elas aceitam, sem compreenderem, que ele reproduza maçãs, cebolas e laranjas puramente com a cor (o que lhes parece sempre um meio subordinado do exercício da pintura); já nas paisagens sentem falta da explicação, do parecer, da superioridade” (RILKE, 2006, p. 73; 74).

## **2.6. Rilke e as Cartas sobre Cézanne**

Rilke havia recentemente se casado com a escultora Clara Westhoff que, na época, era aluna de Rodin, um admirável desenhista e escultor sobre quem Rilke pretendia escrever uma monografia. Entre os anos 1902 e 1907, porém, Rilke viajou e residiu em diversos lugares da Europa, voltando constantemente a Paris para visitar Clara e a filha que tiveram juntos. Em junho de 1907, o escritor retorna para Paris, mas Clara se muda para a Alemanha e é a partir daí que começam a surgir as correspondências entre eles sobre Cézanne.

O poeta descreve sua experiência frente à arte do pintor exposta no *Salon D' Automne*, do *Grand Palais*, de modo cuidadoso, poético e perceptivelmente movido por um grande encanto diante do que conhecera. Suas cartas trazem informações da biografia de Cézanne que testemunham a admiração de Rilke pelo seu jeito de trabalhar: sozinho, sem reconhecimento e ainda assim, incansável. Admirava não somente o Cézanne pintor, agora



começando a ser reconhecido, mas também o Cézanne homem, com todas as suas crises existenciais e angústias. Rilke retrata um Cézanne inquieto e sempre ávido de levar a bom termo seu trabalho, por mais que não se satisfizesse completamente.

Além disso, Rilke faz apontamentos relacionados à história da arte e até mesmo comparações entre as obras, pois apesar de admirar o homem que havia por trás do pintor, eram suas pinturas que realmente o interessavam. Ao contrário do próprio amigo Zola que, tornando-se escritor publica uma novela contando a história de um pintor desequilibrado, que, por fim, se suicida, Rilke descreve, em suas cartas, a produção artística de Cézanne de um modo que ninguém o fizera antes, lhe atribuindo êxito e reconhecimento, como quando conta à Clara, em uma de suas primeiras cartas, sobre sua visita à exposição: “estive de novo no *Salon d’Automne* hoje de manhã [...] Você sabe como, nas exposições, sempre reparo muito mais nas pessoas que passam do que nas pinturas. Também é assim no *Salon d’Automne*, com exceção do espaço reservado a Cézanne” (RILKE, 2006, p. 46). Neste fragmento extraído de uma das cartas, podemos começar a perceber o encanto de Rilke pelas obras do pintor, ao destacá-las como as únicas que conseguiram lhe atrair o olhar em um lugar que, geralmente, costuma observar mais as pessoas do que a exposição. Rilke admira o modo como Cézanne usa as cores e, também, o modo como constrói as imagens através delas. Há, inclusive, uma carta em que se dedica a falar exclusivamente sobre um tom de azul:

[...] Acerca do azul, reparo que se trata daquele azul característico do século XVIII, que se acha por toda parte, em La Tour, em Peronnet, e que ainda em Chardin não deixou de ser elegante, embora empregado bem descuidadamente como laço de sua touca característica (no auto-retrato com os óculos de chifre). – É possível imaginar alguém escrevendo uma monografia do azul, desde o azul denso, de cera, das pinturas murais de Pompéia, até Chardin, e mais longe até Cézanne: que biografia! – Pois o azul muito próprio de Cézanne tem esta ascendência, vem do azul do século XVIII, que Chardin despiu de suas pretensões, e que só em Cézanne não traz mais nenhum significado secundário. Chardin foi, em tudo isso, o mediador; suas frutas já não pensam mais nas bandejas, encontram-se espalhadas em mesas de cozinha, não fazendo caso se serão comidas do modo mais belo. Em Cézanne, acaba por completo seu caráter comestível, tornam-se

realmente coisas, irreduzíveis em sua presença obstinada (RILKE, 2006, p. 48-49).

Rilke não se encanta e se admira apenas pelas obras do pintor. Ele demonstra a cada carta, que essa admiração se estende a Cézanne também como homem que permanecera firme em seu propósito mesmo sem o reconhecimento da família, dos amigos e da sociedade em geral. Ele trabalhava diariamente, dedicando-se a seu *motif*, sobre o qual já falamos anteriormente. Aquele homem profundamente irritado, solitário, que em seus últimos anos praticamente não saía de casa por não suportar o contato com outras pessoas, conseguiu, segundo Rilke, não só amar, através de seu trabalho criativo, mas sim, ir para além do amor:

Nota-se também, cada vez melhor, como era necessário ir ainda além do amor; é mesmo natural que amemos cada uma destas coisas; mas se mostramos isso, amamos menos;  *julgamos*, em vez de  *dizer*. Deixamos de ser imparciais; e o melhor, o amor, permanece fora do trabalho, não entra nele, sobra, intransponível, a seu lado: assim nasceu a pintura das emoções (que não é melhor em nada do que a objetiva). Pinta-se: eu amo tal coisa; em vez de pintar: aqui está tal coisa. Para que cada um tenha de ver se a amei. Isto não é mostrado de modo algum, e muitos chegarão a ver que ali não se fala de amor. Por ele ter sido consumido, sem sobras, na ação do fazer. Este consumir do amor no trabalho anônimo, de onde resultam coisas tão puras, talvez ninguém o tenha conseguido tão plenamente quanto o velho pintor; sua natureza íntima, que se tornou desconfiada e rabugenta, o sustentou para tanto. Ele certamente não teria mostrado a ninguém mais o seu amor, se tivesse que compreendê-lo; mas com tal disposição, elaborada por meio de sua extravagância isolada, soltou-se para a natureza e soube reprimir seu amor a cada maçã e acomodá-la para sempre na maçã pintada (RILKE, 2006, p. 62-63).

Quando Rilke fala do “consumir do amor no trabalho anônimo”, o amor que não manifesta que ama, apenas ama, nos remete a uma ação que emprega todo o sentimento no fazer, sem necessariamente julgar o que se está fazendo. Este era Cézanne, o homem que pintava diariamente, buscando captar a beleza de um instante desprovido das características que usualmente lhe atribuímos. Ou seja, assistimos um artista que segue pintando sem interferir de modo consciente, sem fazer considerações, nem julgamentos, como já dissera Rilke, isto é, apenas pintando. Aqui mais uma vez podemos associar a maneira como Cézanne pintava, a partir da perspectiva de Rilke, com a filosofia de Merleau-Ponty, pois é possível notar neste estilo que Rilke descrevera tão

bem, que Cézanne realmente não fazia uma separação entre a sensação e a razão ao pintar.

Noutras palavras, ele não colocava seus signos, ou imprimia suas concepções na pintura. Isso talvez se justifique se retomarmos a noção de “corpo como expressão” apresentada anteriormente. Tudo isso porque Cézanne partilhava do mesmo propósito de Merleau-Ponty ao buscar ou captar uma natureza em seu estado nascente e que, estando ele no mundo, seu corpo expressaria diretamente na pintura, sem interrupções, nem pausas que permitissem avaliar, ou interpretar o que se pinta. É a pintura do silêncio do mundo, ou ainda, o espanto original transfigurado em tinta que Cézanne retratou e que Rilke, admiravelmente, observou e os descreveu em suas cartas. Para concluir as contribuições de Rilke, deixaremos apenas mais um fragmento de suas cartas, onde o poeta descreve a tela: *nature-morte à la pendule noire*, (*natureza morta com relógio preto*), datada de 1869/1870, juntamente com a imagem do próprio quadro, para que a leitura da carta possa ser acompanhada da imagem que ela descreve:

[...] No pano branco afirma-se, clara, uma xícara de café com fortes bordas azuis-escuras, um limão fresco e maduro, uma taça de vidro polido, chanfrada em cima, e, bem à esquerda, uma grande concha de tritão barroca, - excêntrica e peculiar na aparência, com a embocadura lisa e vermelha voltada para frente. Seu carmim interior, cuja curvatura se dirige para a claridade, provoca na parede, atrás, um azul tempestuoso, que o espelho de moldura dourada sobre a lareira repete de modo espaçoso e múltiplo; aqui, na imagem do espelho, ele reencontra uma contradição: no rosa leitoso de um vaso de vidro que, colocado sobre o relógio preto, faz valer seu contraste por duas vezes (real e, de modo mais flexível, refletido). Espaço real e espaço do espelho são indicados definitivamente por esta ampla oscilação, diferenciados como que de modo musical, e o quadro os contém, como uma cesta contém frutas e folhas; como se tudo isso fosse fácil de pegar e de oferecer (RILKE, 2006, p. 92).



Para concluir este subcapítulo, podemos reconhecer que Cézanne foi um artista que viveu intensa e tragicamente sua arte, em particular, no que concerne aos seus últimos anos de vida. Talvez o fato de sua pintura motivar tamanha estranheza na sociedade da época seja a prova de que ele cumpriu, com maestria, o seu motivo enquanto pintor. Isso porque, a partir do que Merleau-Ponty e o próprio Cézanne nos relatam sobre a arte, e em especial, sobre a pintura, ela tem justamente o papel de ir para além da cultura e dos signos já estabelecidos, e tornar visível o que até então, era invisível. Sob essa perspectiva, o pintor pinta o que vê e não o que pensa que vê, visando, pois, expressar sua visão na pintura. Cria na tela um mundo jamais visto até então, no qual o corpo pode ser comparável a uma obra de arte, uma vez que revela o mistério de uma expressividade primordial como gesto.

A abordagem que fizemos neste tópico sobre a pintura como expressão, é apenas uma das hipóteses apresentadas por Merleau-Ponty. No próximo capítulo abordaremos outras duas, e também, desenvolveremos o conceito de mundo da vida (*Lebenswelt*), apresentado por Husserl em sua “última fenomenologia” e reconfigurado por Merleau-Ponty. Trata-se, por meio desse conceito husserliano de reconstituir outro sentido e alcance que desde o prefácio da *Fenomenologia da percepção* Merleau-Ponty dá vazão como tarefa ou retorno programático. Os próximos ensaios reafirmam que Merleau-Ponty recorre à pintura não só por ocasião de seus primeiros trabalhos, mas ao longo

de todo desenvolvimento de sua produção madura à luz de uma nova ontologia.

### 3. O RETORNO AO LOGOS DO MUNDO ESTÉTICO

#### 3.1. Delimitação temática.

Neste capítulo, retomaremos o tema central que é o mote desta dissertação, a tarefa programática de um retorno ao mundo percebido. Para tanto, aprofundaremos esse tratamento à luz dos últimos trabalhos de Merleau-Ponty, reportando-nos, em particular, a outros dois significativos ensaios sobre a pintura. O filósofo faz referência à arte em vários momentos, mas dedicou três textos acerca do tema com maior exclusividade. São eles: *A dúvida de Cézanne* (usado como referência teórica no capítulo anterior); *A linguagem indireta e as vozes do silêncio* e *O olho e o espírito*; esses dois últimos são os que compreendem o estágio tardio de sua produção.

Vimos, portanto, que no ensaio, *A dúvida de Cézanne*, a questão da pintura se baseia nos pressupostos da *Fenomenologia da percepção*, ao manter a noção de expressão apresentada na obra, reafirmando-a, pois, como nosso meio de relação com o mundo pré-reflexivo. No ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, escrito em um período que pode ser considerado intermediário da filosofia de Merleau-Ponty, entre, por exemplo, *A fenomenologia da percepção* e *O visível e o invisível* nosso autor se volta ao mundo da linguagem e à relação entre a percepção e suas diferentes formas de expressão. É o que como comenta Falabretti (2012, p. 204):

Depois de estabelecer a experiência do corpo próprio como fundamento da unidade do ser no mundo, a inflexão ao fundo bruto, agora na fase intermediária da obra merleau-pontyana, está orientada para uma verdade que antecede e sustenta todos os modos de expressão do *cogito* tácito: a forma pura da linguagem.

A pintura, que até então tinha o caráter apenas de expressão, recebe também o estatuto de uma forma de linguagem, não uma linguagem comum, mas sim, uma linguagem criadora. Ela destaca-se entre as artes não apenas porque é capaz, admiravelmente, de superar as dicotomias clássicas entre o sensível e o inteligível, mas também, porque ela é capaz de dizer aquilo que a linguagem empírica e cotidiana não diz. Merleau-Ponty difere a linguagem em

dois modos: a linguagem empírica e a linguagem criadora<sup>27</sup>, em que aquela se origina desta. “Por que criadora?” interroga-se Chauí (2002, p. 151-152; 153).

Porque entre a realidade dada como um fato, instituída, e a essência secreta que a sustenta por dentro há o momento instituinte no qual o Ser vem a ser: para que o Ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o Ser da linguagem venha à expressão, pede o trabalho escritor; para que o Ser do pensamento venha à inteligibilidade, exige o trabalho do filósofo [...] o pintor desvenda o invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interroga o impensado [...]. É isso a criação, fazendo vir ao Ser àquilo que sem ela nos privaria de experimentá-lo.

A linguagem empírica é constituída a partir da primeira, que é uma linguagem muda e silenciosa, à qual antecede toda significação. Neste ensaio, porém, Merleau-Ponty vai além da pintura. Apesar de ainda privilegiá-la, o filósofo nos apresenta uma proposta mais abrangente, incluindo a literatura e a história como formas de expressão que, assim como a pintura, também se fundam na percepção. Por que a história? – podemos interrogar – “também a história porque há uma poesia do mundo suportando e fundando o que Merleau-Ponty, numa referência a Hegel, chama de ‘prosa de mundo’: a loquacidade conceitual e adquirida de uma história transmitida através de gerações” (TASSINARI, in MERLEAU-PONTY, 2013, p. 157-158), ou seja, um todo do qual fazemos parte. É o que também sugere Carmo (1990 p. 15 -16):

Embora o centro da investigação de Merleau-Ponty seja a percepção corpórea, ele também se indaga sobre a presença da razão no acontecimento histórico investigando para isso a história da pintura. Não busca “um espírito da pintura”, algo que do exterior movesse o pintor, desgarrando sua obra da atividade corpórea. O que existe para Merleau-Ponty é uma razão ancorada no próprio corpo como expressão. Nos museus, a história (sedimentada) reúne harmoniosamente

---

<sup>27</sup> É possível perceber que, em alguns momentos, Merleau-Ponty retoma neste ensaio, alguns pressupostos acerca da expressão que já estavam presentes na *Fenomenologia da percepção*, como é o caso, por exemplo, da distinção dos dois tipos de fala. Na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty traz as definições de “fala falante” e “fala falada”: “[...] poderíamos distinguir 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. A fala é o excesso de nossa existência por sobre o ser natural. Mas o ato de expressão constitui um mundo linguístico e um mundo cultural, ele faz voltar a cair no ser aquilo que tendia para além. Daí a fala falada que desfruta as significações disponíveis como a uma fortuna obtida (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 266-267). A título de comparação, podemos dizer que a fala falada, neste ensaio, aparece como linguagem empírica e a fala falada, como linguagem criadora.

numa corrente de estilos aqueles pintores que foram rivais em seu tempo. Na concepção merleau-pontyana de uma pintura operante, em atividade, e de uma filosofia nesse mesmo estilo, o museu e a biblioteca respectivamente congelam a obra. Como uma filosofia operante, o autor volta a sua atenção para o pintor no trabalho, no seu ateliê onde realiza o prodígio dessa historicidade.

Podemos dizer então, que o que Merleau-Ponty busca neste ensaio é o silêncio que há antes das palavras, o espaço em branco entre elas, o irrefletido, pelo qual também almejava Cézanne, ao pintar. É preciso salientar que esse “espaço”, para o qual o filósofo constantemente nos aponta não se dirige a algo metafísico, no sentido clássico de objeto. Não é o espaço euclidiano, geometricamente representado. Por conta disso, Merleau-Ponty mostra que não há uma concepção prévia de linguagem, pois a expressão não é a tradução de um pensamento, caso contrário não se trataria de criação, mas sim, de interpretação, de reflexão. O silêncio que procuramos está no mundo. Mundo esse que já não podemos mais ignorar, ou procurar por algo “fora”, ou “além” dele. Mas se o que procuramos está no mundo, não seria essa uma maneira de retornar à já criticada teoria empirista? Não, comenta Marcos José Müller (2001 p.49-50):

O mundo visado por Merleau-Ponty não é o mundo já pensado pela investigação científica, o qual o empirista simplesmente retoma, para nele se colocar como condição epistemológica. Não obstante o fato de reconhecer a primordialidade do mundo frente às investigações que o procuram determinar; não obstante o fato de admitir a irreducibilidade dos fenômenos às nossas explicações, o empirista não considera o mundo um indeterminado relativamente à nossa capacidade de determinação. Pelo contrário, o mundo encerra uma verdade, à qual nossa subjetividade deve poder representar. Ou, então, o mundo já é por si mesmo algo determinado, independentemente daquilo que, acerca dele, possamos perceber ou falar. Razão pela qual, acredita Merleau-Ponty, o empirista não parte do mundo da percepção, que é simplesmente primeiro. Ele parte de um prejuízo acerca do mundo.

O que se pretende na fenomenologia de Merleau-Ponty, e mais especificamente neste ensaio, não é uma filosofia que ignore o mundo visível, mas tão pouco que se baste nele, e em sua linguagem, ou significação empírica, mas sim, que retome o mundo anterior a toda linguagem e significação, onde é possível criar. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*



é uma reelaboração de *A prosa do mundo*, um manuscrito deixado inacabado por Merleau-Ponty, e que posteriormente vem a ser publicado com esse título, por Claude Lefort, em 1969. Ao mesmo tempo, Merleau-Ponty reelabora esse manuscrito publicando apenas a parte que trata mais diretamente do tema da pintura, sob o título *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, em *Signos* – uma coletânea de ensaios reunidos e publicados em 1960. Acerquemo-nos deste ensaio.

### **3.2. A linguagem indireta e o silêncio primordial.**

Merleau-Ponty inicia o referido ensaio abordando questões relacionadas com a fala, os signos e a linguagem, interrogando a todo instante sobre como ela se forma e adquire um sentido. O sentido, segundo ele, se insere num contexto dialético de imanência e transcendência que Merleau-Ponty denomina como “tecido da fala”. Esse contexto pode ser, por exemplo, a cultura na qual os signos e, conseqüentemente a linguagem, estão imersos. A partir disso, esta significação acaba sendo vista como conclusiva e verdadeira, mas “[...] a cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes, até porque a gênese do sentido nunca está terminada. Aquilo a que chamamos com razão nossa verdade, sempre o contemplamos apenas num contexto de signos que datam o nosso saber” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 63). A linguagem advinda dos signos da cultura constitui o que Merleau-Ponty chama de linguagem empírica. Esta é uma linguagem comum e cotidiana, que tem como único propósito comunicar. Trata-se de “como disse Mallarmé, a moeda gasta que colocam em silêncio na minha mão” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 67). Apesar de a linguagem não poder se bastar aos signos que a correspondem, ela tem um papel importante, comenta Tassinari (in: MERLEAU-PONTY, 2013, p.156):

O cotidiano se move no mundo da cultura já conquistada, no mundo do já sabido e adquirido. Tem que apagar os rastros do que foi um dia seu enraizamento na natureza. Não fosse assim não funcionaria, pois cada movimento de alguém em meio ao mundo, às coisas e às pessoas não apenas transportaria sua vida passada, mas teria que reconstruí-la inteira a cada presente. A vida seria impraticável.

Apesar de a linguagem empírica ter um papel importante, assim como a ciência, ela é a “expressão segunda” de algo anterior que não pode ser esquecido, ou nossa vida se encerraria em falsas verdades que nada mais são do que construções. Onde então residiria precisamente a diferença entre a linguagem empírica e a linguagem que Merleau-Ponty denomina de criadora, se ambas se constituem a partir do mesmo “fundo de silêncio”, para o qual o filósofo quer retornar? A diferença está no fato de que a primeira não sabe que é apenas uma construção, mostrando-se como um mundo previamente constituído, acabado e fora de nós, em que apenas habitamos e interpretamos. Já a segunda forma de linguagem se revela como criação, isto é, como um acontecimento, um inacabamento circunscrito ao “mundo originário”. Para Merleau-Ponty, a linguagem criadora não pode ser vista como uma verdade pré-estabelecida, mas como arte. Conforme Tassinari volta a comentar:

Uma percepção originária olha as coisas como que pela primeira vez. Ela é Cézanne aos cinquenta anos olhando sua paisagem natal como se fosse de sua infância e de sua primeira juventude. Como se olhá-la não trouxesse mais, nem menos, do que o maravilhamento que um dia se manifestou e que ainda se manifestaria para o adulto disposto a olhá-la de novo. Entretanto, ninguém vive nesse mundo do maravilhamento ou do espanto que é em tudo filosófico e que possibilita descrever a percepção na sua origem. Daí decorre o recurso à pintura e à pintura de Cézanne [...]. Antes da pintura, o pintor terá que perceber o mundo pela raiz. E esse dom não é só do pintor. É de todos. O pintor, o filósofo e o escritor apenas o aperfeiçoam. Desaprendem para aprender de novo (TASSINARI, in: MERLEAU-PONTY, 2013, p.156).

Como Merleau-Ponty explica o surgimento da linguagem? Ele se reporta aos paradoxos de Zenão: “[...] essa espécie de círculo que faz com que a língua se preceda naqueles que a aprendem, ensine-se a si mesma e sugira a própria decifração talvez seja o prodígio que define a linguagem” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 59). Segundo o filósofo, a linguagem autêntica e criadora diz pelo que diz, e também pelo o que não diz. Não há um “texto original” a ser traduzido e transformado em linguagem, pois:

[...] 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 de 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, 2013b, p. 67).

A se tratar então da diferença dos papéis do escritor e do pintor, podemos dizer que ambos têm sua importância, que o escritor ao quebrar o silêncio “instala-se em signos já elaborados, num mundo já falante, e requer de nós apenas um poder de reordenar as nossas significações de acordo com a indicação dos signos que nos propõe” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 67), enquanto que ao pintor, cabe desvendar o invisível. Mas, quando Merleau-Ponty diz que o escritor “trabalha pelo avesso”, ele então observa que, sendo assim, o trabalho do escritor não se difere muito do pintor, pois para este no ato de pintar também há duas faces, “há o borrão ou o traço de cor que são colocados num ponto da tela, e há o efeito deles no conjunto, sem medida em comum com eles, já que não são quase nada e bastam para mudar um retrato ou paisagem” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 68). Ou seja, em ambas as possibilidades de expressão há uma autonomia da linguagem na qual tanto o escritor, quanto o pintor, não possui um completo domínio sobre ela. A respeito da pintura, Merleau-Ponty descreve a experiência narrada pelo pintor Matisse:

Filmou-se em câmera lenta o trabalho de Matisse. A impressão era tão prodigiosa que o próprio Matisse, dizem, ficou comovido. Esse mesmo pincel que, visto a olho nu, saltava de um ato para outro, podia-se ver meditar, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, tentar dez movimentos possíveis, dançar diante da tela, roçá-la várias vezes, e por fim abater-se como um raio sobre o único traçado necessário. Há, claro, algo de artificial nessa análise, e Matisse estaria enganado se, com base no filme, acreditasse que naquele dia tinha realmente optado entre todos os traçados possíveis e resolvido, como o deus de Leibniz, um imenso problema de mínimo ou de máximo; ele não era demiurgo, era homem. Não considerou, com o olhar da mente, todos os gestos possíveis, e não precisou eliminá-los todos, exceto um, justificando-lhe a escolha. É a câmera lenta que enumera os possíveis. Matisse, instalado num tempo e numa visão de homem, olhou o conjunto aberto de sua tela começada e levou o pincel para o traçado que chamava, para que o quadro fosse afinal o que estava em vias de se tornar [...]. Tudo se passou no mundo humano da percepção e do gesto, e se a câmera nos dá uma versão fascinante do acontecimento, é por nos fazer acreditar que a mão do pintor operava no mundo físico em que é possível uma infinidade de opções. Entretanto, é verdade que a mão de Matisse hesitou, é verdade que houve escolha e que o traço foi escolhido de maneira a observar vinte condições esparsas pelo quadro, informadas, informáveis

para qualquer outro que não Matisse, porque não estavam definidas e impostas senão pela intenção de fazer *aquele quadro que ainda não existia* (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 68, 69).

Após esse admirável relato, podemos perceber que Matisse não tem uma determinação prévia de significação para a sua pintura. Isso revela porque a significação se faz ao pintar, através do corpo do pintor que movimenta o pincel. Quando a linguagem do escritor também é expressiva, ela também não tem um comprometimento anterior com alguma significação. Há, tanto em uma, quanto na outra, um fundo de silêncio, isto é, uma totalidade como pano de fundo da obra que ainda está em vias de se preencher. Tal como os espaços em branco de um quadro, as pausas em um romance, mesmo que não falem, ou não expressem visualmente, também dizem algo. É que “temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 69), e assim também fazê-lo com a pintura. Sob esse ângulo, “se quisermos compreender a linguagem em sua operação de origem, teremos de fingir nunca ter falado, submetê-la a uma redução sem a qual ela nos escaparia mais uma vez, reconduzindo-nos àquilo que ela nos significa, *olhá-la* como os surdos olham aqueles que estão falando” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 69-70). Novamente Merleau-Ponty nos atenta para a necessidade de “reaprender a ver o mundo”.

Durante todo o ensaio, o filósofo “dialoga” indiretamente com André Malraux, escritor francês de sua época, que se dedicou a escrever principalmente sobre assuntos relacionados à política e a cultura. Em alguns momentos nos fala da opinião de Malraux, em outros, apresenta sua crítica, ou opinião em relação à ela. Sobre essa proximidade entre a escrita e a pintura, por exemplo, “Malraux observa que a pintura e a linguagem são comparáveis apenas quando as afastamos daquilo que “representam” para reuni-las na categoria de expressão criadora. É então que se reconhecem mutuamente como duas figuras da mesma tentativa” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 70). A partir disso, podemos dizer que a pintura e a escrita trabalham há muito tempo em proximidade, pois:

A arte e a poesia são inicialmente consagradas à cidade, aos deuses, ao sagrado, veem nascer o seu próprio milagre apenas no espelho de uma potência exterior. Ambas conhecem mais tarde uma idade clássica que é a secularização da idade do sagrado: a arte torna-se então a representação de uma natureza que, quando muito, pode embelezar, mas segundo receitas que a própria natureza lhe ensina (MERLEAU-PONTY, 2013b, p.70).

Como é possível confirmar na citação acima, costuma-se definir como principal característica da idade clássica a representação<sup>28</sup>, o que a idade moderna acabou por criticar, alegando que aquela acabava por inserir a arte em um modelo objetivista. Malraux, no entanto, critica esse questionamento que a idade moderna faz sobre a clássica e, inclusive, denomina o fato de os modernos agregarem aos clássicos o conceito de “objetivista” um ato preconceituoso. Ele então analisa “esse preconceito ‘objetivista’ que a arte e a literatura modernas questionam – mas talvez não tenha ponderado em que profundidade ele enraíza, talvez tenha lhe concedido precipitadamente o campo do mundo visível, talvez seja isso que o leva a definir a pintura moderna como volta ao sujeito – ao ‘monstro incomparável’” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 70-71).

Malraux defendia a ideia de que os pintores clássicos, bem como os escritores do mesmo período, não se limitavam a uma representação, realizando ao seu modo, e mesmo que sem saber, uma metamorfose ao pintar, de maneira que a pintura não se limitava à imitação. Merleau-Ponty, por outro lado, argumenta que não se pode simplesmente “definir a pintura clássica pela representação da natureza ou pela referência a “nossos sentidos”, nem portanto a pintura moderna pela referência ao subjetivo” (MERLEAU-PONTY, 2013b,p.72) como fazia Malraux. Merleau-Ponty “conclui” esse embate dizendo que “a percepção dos clássicos se prendia à cultura deles, a nossa cultura ainda pode informar a nossa percepção do visível; não se deve abandonar o mundo visível às receitas clássicas, nem encerrar a pintura moderna no reduto do indivíduo; não se tem de escolher entre o mundo e a arte” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 72). O filósofo critica, porém, a “idade clássica”, e, em

---

<sup>28</sup> É o que, ainda, Foucault revisita criticamente em seu clássico trabalho de *As palavras e as coisas* (1966).

particular, a pintura desse período, no que se refere mais especificamente ao uso da perspectiva:

A perspectiva é muito mais 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. Os rostos do retrato clássico, sempre a serviço de um caráter, de uma paixão, ou de um humor – sempre significantes-, os bebês e os animais da pintura clássica, tão desejosos de entrar no mundo humano, tão pouco preocupados em recusá-lo, manifestam a mesma relação “adulta” do homem com o mundo, a não ser quando, cedendo a seu abençoado demônio, o grande pintor acrescenta uma nova dimensão a esse mundo demasiado seguro de si fazendo vibrar nele a contingência... (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 75).

Merleau-Ponty diz que, se ainda assim Malraux considera a pintura clássica, que para ele e os modernos é uma pintura “objetiva”, como uma criação, não há motivos para que Malraux conceba a pintura moderna (entenda-se, contemporânea), que também se pretende como criação, como se esta fosse “uma cerimônia em glória do indivíduo – e a análise de Malraux nesse ponto nos parece pouco segura. Já não há, diz ele, senão um tema na pintura: o próprio pintor [...]. Uma vez que a pintura já não se destina à fé ou à beleza, ela se destina ao indivíduo” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 75). Sobre esta análise de Malraux, Merleau-Ponty nos diz que o real problema em torno da concepção de pintura dos modernos não é essa possível subjetividade, por conta deste “retorno ao indivíduo”, mas sim, “[...] saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 77-78). Nessa medida, Merleau-Ponty concorda com Malraux ao dizer que:

O pintor trabalha e faz sua esteira, e, exceto quando se trata de obras antigas nas quais se diverte em reencontrar aquilo que se tornou, não gosta tanto de olhá-las: possui bens melhores em seu poder, a linguagem da maturidade contém eminentemente o fraco acento de suas primeiras obras. Sem se voltar para elas, e apenas pelo fato de terem elas realizado certas operações expressivas, encontra-se dotado de novos órgãos e, experimentando o excesso daquilo que está por dizer sobre seu poder já verificado, é capaz – a menos que interfira

uma misteriosa fadiga da qual temos mais de um exemplo – de ir “mais longe” no mesmo sentido, como se cada passo dado exigisse e tornasse possível um outro passo, como se cada expressão bem sucedida prescrevesse ao autômato espiritual outra tarefa ou, ainda, fundasse uma instituição cuja eficácia nunca terá terminado de experimentar. Esse “esquema interior”, sempre mais imperioso a cada novo quadro – a ponto de a famosa cadeira tornar-se, diz Malraux, “um brutal ideograma do próprio nome de Van Gogh” – para *Van Gogh* não é legível nem em suas primeiras obras, nem sequer em sua “vida interior” (pois então Van Gogh não precisaria da pintura para se encontrar, deixaria de pintar); é essa própria vida na medida em que ela sai de sua inerência, deixa de usufruir de a si mesma, e torna-se meio universal de compreender e fazer compreender, de ver e dar a ver – portanto não encerrado nas profundezas do indivíduo mudo, mas difuso em tudo quanto ele vê (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 78-79).

O sujeito está no mundo e não se separa dele para pintar, ou ainda, para escrever, pois, como retratam a *Fenomenologia da percepção* e também *A dúvida de Cézanne*, o corpo está no mundo, “vê e transforma o mundo em pintura, coloca em tudo uma unidade que pode ser reconhecida como um “estilo humano””. Desse modo, como bem discute Falabretti (2012, p. 217), “a unidade da pintura de Cézanne não está na reunião de uma razão suprassensível ou na análise da sua vida individual, mas no poder que o corpo tem de impor o seu estilo em tudo o que faz”. O estilo é a expressão que se constitui a partir da união do corpo do pintor com mundo, é por meio dele que o pintor tem a capacidade de comunicar ao outro e ao mundo, sem uma natureza estabelecida previamente:

O estilo é em cada pintor o sistema de ambivalências que ele se constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da “deformação coerente” pela qual concentra o sentido ainda esparso em sua percepção o faz existir expressamente. A obra não é feita longe das coisas e em algum laboratório íntimo, cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria: olhando flores verdadeiras ou flores de papel, ele se reporta sempre ao seu mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse desde sempre sepultado (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 80-81).

O pintor carece em olhar para o mundo de modo a despi-lo de todas as significações e teorias que acabaram por defini-lo como algo exterior, quer dizer, com uma verdade a ser interpretada. A pintura só é criadora e também uma linguagem, porque “o pintor pensa encontrar nas próprias aparências o

estilo que o definirá aos olhos dos outros, e julga soletrar a natureza no momento em que a recria [...] *Um outro mundo* – entenda-se: o mesmo que o pintor vê, e falando sua própria linguagem” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 83). A pintura moderna apesar de feita a partir do mundo, geralmente motiva certo estranhamento por apresentar traços e cores diferentes do que estamos acostumados a ver, como é o caso da pintura de Cézanne. O pintor expressa através de seu corpo ao pintar, o mundo que ele percebe ainda em estado selvagem.

Ao falarmos de tal modo sobre os pintores, pode nos parecer que eles sejam “super-homens”, “divindades”, pessoas dotadas de um “dom”. Era dessa maneira, por exemplo, que Malraux pensava. Mas, Merleau-Ponty discorda, contrasta sua posição com a do escritor ao considerar que o pintor “é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. A seus olhos, sua obra nunca está feita, está sempre em andamento” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 86). Aqui mais uma vez podemos lembrar o pintor Cézanne, que trabalhava todos os dias e repetia diversas vezes a mesma obra, como se ela fosse sempre e a cada vez a pintura de uma nova paisagem. Talvez seja essa, justamente, a diferença entre os pintores do período clássico e os pintores do período moderno: os clássicos davam suas obras por terminadas, enquanto que os modernos sabem que pintam apenas um instante do mundo, e que a percepção do mundo muda constantemente em suas relações com ele.

Apesar disso, Merleau-Ponty atribui importância à história como linguagem neste ensaio. Assim como Cézanne dizia ir ao museu para estudar as obras anteriores às suas, ele considera que a história da pintura tem seu valor próprio e que a tradição precisa ser respeitada, e revisitada, pois elas indicam traços de um período. Nessa perspectiva, a metamorfose que Malraux atribuía às pinturas clássicas, pode ser revista, segundo Merleau-Ponty, como uma “eternidade provisória”:

[...] uma eternidade provisória, não é somente metamorfose no sentido dos contos de fada – milagre, magia, criação absoluta numa solidão agressiva, é também resposta àquilo que o mundo, o passado, as obras feitas reclamavam, realização,



fraternidade. Husserl empregou o belo termo *Stiftung* – fundação ou estabelecimento para designar primeiramente a fecundidade ilimitada de cada presente, que, justamente por ser singular e por passar, nunca poderá deixar de ter sido e portanto de ser universalmente – mas sobretudo a fecundidade dos produtos da cultura que continuam a valer depois de seu aparecimento e abrem um campo de pesquisas que revivem perpetuamente. É assim que o mundo tão logo ele o enxergou, as suas primeiras tentativas de pintar e todo o passado da pintura proporcionam ao pintor uma *tradição*, isto é, comenta Husserl, *o poder de esquecer as origens* e de dar ao passado, não uma sobrevida, que é a forma hipócrita do esquecimento, mas sim uma nova vida, que é a forma nobre da memória (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 87).

Se a expressão realiza essa metamorfose, e as pinturas de cada época ultrapassam umas às outras, “poderemos negar que ao pintar determinado fragmento do quadro aquele pintor clássico já tenha inventado o próprio gesto deste moderno”? (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 88). Na verdade, isso não importa. O que é realmente importante é que, ao contrário dos pintores modernos, o pintor clássico ainda que tenha feito o mesmo “gesto dos modernos, “não fez disso o princípio de sua pintura o que, nesse sentido, não o inventou” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 88). Apesar de Merleau-Ponty prezar pela tradição, ele critica os museus e as bibliotecas. Para ele, “o museu mata a veemência da pintura como a biblioteca, dizia Sartre, transforma em mensagens” escritos que antes foram gestos de um homem” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 92). O museu traz novamente a impressão de que os pintores seriam “divindades”, tratando como dom aquilo que, na verdade, é fruto de uma vida inteira. Merleau-Ponty cita como exemplo, o pintor Leonardo da Vinci:

Se Leonardo é muito diferente de uma das inúmeras vítimas de uma infância infeliz, não é porque tenha um pé no além, é porque conseguiu fazer de tudo que viveu um meio de interpretar o mundo – não é que não tivesse corpo nem visão, é que a sua situação corporal ou vital foi constituída por ele em linguagem. Quando se passa da ordem dos acontecimentos para a da expressão, não se muda o mundo: os mesmos dados a que estava submetido torna-se sistema significante [...] Viver na pintura é também respirar esse mundo – sobretudo para aquele que vê no mundo algo por pintar, e todos os homens são um pouco esse homem (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 94-95).

Ou seja, os pintores não têm nada de divino, uma vez que são tão humanos como nós, exemplo disso, é que também possuem suas mazelas, e que estas acabam por influenciar, ainda que indiretamente, no modo como olham para o mundo, e conseqüentemente que retratem em suas obras essa humanidade. A diferença dos pintores modernos para os demais e também para as outras pessoas, é que eles querem criar, ou seja, eles buscam diariamente em seu trabalho dar forma a essa criação. Assim como sabem que suas obras expressam um fragmento do mundo e não sua totalidade, ou ainda uma realidade imutável. A pintura:

[...] é a operação expressiva do corpo, iniciada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e em arte. O campo das significações picturais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção. A quase eternidade da arte se confunde com a quase eternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural na medida em que esta nos insere na história [...] a tentativa contínua da expressão funda uma única história – como o domínio de nosso corpo sobre os objetos possíveis funda um único espaço. Compreendida assim, a história escaparia – aqui só nos é possível indicá-lo – às confusas discussões de que é hoje objeto e voltaria a ser o que deve ser para o filósofo: o centro de suas reflexões, não decerto como uma “natureza simples”, absolutamente clara por si mesma, mas, ao contrário, como o lugar de nossas interrogações e de nossos espantos (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 102-103).

Para concluir: neste ensaio conhecemos outra face da pintura, a possibilidade de ela ser, além de expressão, linguagem, não uma linguagem comum, mas sim, uma linguagem autêntica e criadora. Também perpassamos o campo da literatura como apenas o fruto de uma escrita objetiva, mas que, assim como a pintura, também pode ser criativa, indo além daquilo que as palavras já significam. Merleau-Ponty escreve que

[...] uma linguagem que só buscasse reproduzir as próprias coisas, por mais importantes que estas sejam, esgotaria o seu poder de ensino nos enunciados de fato. Uma linguagem que, ao contrário, forneça as nossas perspectivas das coisas e disponha nelas um relevo inaugura uma discussão que nunca acaba com ela, suscita ela mesma a busca (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 112-113).

O que Merleau-Ponty traz à tona é o fato misterioso da linguagem, ou seja, uma linguagem onde não apenas as palavras dizem, mas evocam certo indizível, um silêncio ou, o intervalo entre elas. Apesar das semelhanças entre a pintura e a literatura e da importância que Merleau-Ponty atribui a história, esta e aquela são formas de linguagem, mas a pintura é a única que consegue criar e expressar uma linguagem completamente nova, sem obrigação nenhuma de significar algo comum. “[...] A linguagem diz, e as vozes da pintura são as vozes do silêncio” (MERLEAU-PONTY, 2013b, p. 117). Apenas a pintura consegue trazer a tona o silêncio, que desprovido de uma significação prévia, faz emergir o novo em um ato de criação.

### **3.3. A fonte impalpável das sensações**

Merleau-Ponty inicia o ensaio *O olho e o espírito* com uma epígrafe extraída da biografia de Cézanne editada por Gasquet (1988, p. 134): “o que tento lhe traduzir é mais misterioso, se enreda nas raízes mesmas do ser, na fonte impalpável das sensações”. Essa epígrafe que abre o ensaio é muito significativa, pois Merleau-Ponty reconhece na experiência da pintura algo que não se encontra, por exemplo, na atividade científica, uma vez que, diagnostica ele, “a ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2013c, p. 15). Aqui Merleau-Ponty já anuncia a questão da natureza em estado selvagem e começa a enredar-se no terreno da ontologia, que, como veremos, já não fala de um corpo em relação com o mundo, mas sim, de um corpo no mundo, em sentido encarnado.

Justamente por caminhar nessa direção ontológica, o filósofo dirige uma forte crítica ao pensamento científico da época, que acabava, de certo modo, reduzindo o mundo e a natureza a um pensamento matemático, técnico e objetivo. Este pensamento é caracterizado por ele como o pensamento da ciência moderna, que cria a ilusão de um mundo “acabado”, isto é, previamente constituído, nos afastando do mundo pré-reflexivo. Este movimento a um mundo em estado selvagem, sobre o qual Merleau-Ponty se dirige, exprime a tarefa arqueológica de um “retorno às coisas mesmas”. Como ainda o filósofo explicita no contexto de *O olho e o espírito*:

É preciso que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoos, pensamento do objeto em geral – torne-se a se colocar num “há” prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos (MERLEAU-PONTY, 2013c, p. 17).

Em *Conversas*<sup>29</sup> radiofônicas, na primeira palestra, *O mundo percebido e o mundo da ciência*, Merleau-Ponty descreve o modo como costumeiramente olhamos para o mundo, com a sensação de que “basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar. Isso, contudo, não passa de uma falsa aparência” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 1), argumenta ele. O mundo com o qual nos deparamos quando abrimos os olhos, nos aparece, à primeira vista, com uma postura utilitária e objetiva. O que Merleau-Ponty nos propõe é que sejamos capazes de “redescobrir esse mundo em que vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 2). O fato é que tal “esquecimento” é uma atitude que se arraigou, nos tempos modernos, como na França, em virtude de nossa cultura espiritualmente cartesiana, em que se valoriza a ciência e banaliza a experiência do mundo<sup>30</sup>:

Isso é particularmente verdadeiro na França. Reconhecer, na ciência e nos conhecimentos científicos, um valor tal que toda nossa experiência vivida do mundo se encontra imediatamente desvalorizada é uma característica, não apenas das filosofias francesas, mas também do que se chama, mais ou menos vagamente, de espírito francês. Se desejo saber o que é a luz,

---

<sup>29</sup> Livro publicado originalmente por Merleau-Ponty em 1948: uma coletânea de sete conferências encomendadas pela RDF (Rádio Nacional Francesa), que tem como principal tema, a questão do mundo percebido.

<sup>30</sup> “Dever-se-ia denominar “pequeno racionalismo” aquele professado ou discutido por volta de 1900 e que consistia na explicação do Ser pela ciência. Supunha uma imensa ciência já feita nas coisas a que a ciência efetiva viria reunir-se no dia de seu acabamento, sem nos deixar coisa alguma para perguntar, pois toda questão sensata teria recebido resposta [...]. Contudo, é um fato que se sonhou com um momento em que o espírito, tendo enclausurado “a totalidade do real” numa rede de relações e sentindo-se plenamente saciado, permanecesse doravante em repouso, ou só tivesse que retirar as consequências de um saber definitivo e, graças à aplicação dos mesmos princípios, só precisasse aparar os golpes dos últimos sobressaltos do imprevisível. Esse “racionalismo” nos parece repleto de mitos: mitos das *leis da natureza*, situadas vagamente entre as normas e os fatos, e *segundo as quais*, pensava-se, este mundo cego, no entanto, está construído; mito da *explicação científica*, como se o conhecimento das relações, mesmo se estendido a todo observável, pudesse transformar, um dia, a própria existência do mundo numa proposição idêntica e óbvia” (MERLEAU-PONTY, 1991b, p. 161).

não é ao físico que devo me dirigir? (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 2).

É preciso, no entanto, salientar que quando Merleau-Ponty fala de ciência, não a rejeita como um instrumento de verificação e de pesquisa rigorosa, mas sim, chama apenas a atenção para o fato de que a percepção não pode ser reduzida a leis e definições. Para o filósofo, há um mundo que antecede a este mundo objetivo. Husserl, em, seus últimos escritos, também escreve acerca deste cientificismo a que o mundo fora reduzido. É esse tema que recebe uma atenção redobrada em *A crise da humanidade europeia e a filosofia*<sup>31</sup>, onde se diagnostica que, essa “crise” provém

[...] de problemas procedentes da ingenuidade, em virtude da qual a ciência objetivista toma o que ela chama o mundo objetivo como sendo o universo de todo o existente, sem considerar que a subjetividade criadora da ciência não pode ter seu lugar legítimo em nenhuma ciência objetiva (HUSSERL, 2002, p. 94).

Husserl, assim como Merleau-Ponty, critica a ciência, em especial, a ciência hegemônica até o século XIX. Podemos dizer que ela, acompanhada pelo iluminismo, talvez tenha acabado por direcionar “suas luzes” apenas para a razão. Husserl, porém, nota que “o motivo do fracasso de uma cultura racional não se encontra – como já se disse – na essência do próprio racionalismo, mas só em sua alienação, no fato de sua absorção dentro do “naturalismo” e do “objetivismo”” (HUSSERL, 2002, p. 96). Ou seja, o problema não está no racionalismo, ou na ciência, mas sim, na cultura cientificista ao limitar o mundo percebido ao mundo da ciência, ignorando o que há de anterior a essa interpretação. Eis que, mais uma vez, Merleau-Ponty recorre ao mundo da pintura como uma possibilidade de retorno a este mundo anterior à ciência, sobre o qual ele e Husserl nos falam.

No ensaio anterior, *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, Merleau-Ponty concebera certo privilégio às palavras, ainda que acabe evidenciando a pintura em relação a elas. Já em *O olho e o espírito*, escrito em outro período

---

<sup>31</sup> Esse texto possui diversas versões, conforme nota do próprio texto: “No arquivo Husserl de Lovain há dois textos datilografados de E. Fink. Na *Husserliana VI* (p. 314-348) foi publicada a versão a), que é mais ampla que a b). Nós traduzimos o texto b), publicado na edição bilíngue (alemão e francês) por Paul Ricœur sob o título *La crise de l’humanité européenne et la philosophie* (Paris: Aubier, 1987, 2. ed.)” (HUSSERL, 2002, p. 63).

de sua vida análogo ao que elabora sua obra inacabada *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty concebe um lugar de destaque para a pintura, esclarecendo ser somente esta, a única arte capaz de uma relação completamente originária com o mundo ainda em estado selvagem. O tema primordial deste ensaio é a visão e, a partir dele, Merleau-Ponty critica alguns conceitos de Descartes, principalmente na *Dióptrica*, pois, para ele, o filósofo não trata da visão, mas sim, de um pensamento de ver. *O olho e o espírito* pode ser considerado, também, como um marco na filosofia de Merleau-Ponty, pois nele o filósofo direciona suas investigações para a o ser, a visão, e o ver. Enquanto na *Fenomenologia da percepção* o maior destaque se centrava na questão da percepção e na importância do corpo, mais especificamente do corpo próprio, neste ensaio e nesse momento de sua vida, Merleau-Ponty vai além e eleva a corporeidade a uma noção mais profunda, a de *carne* (do francês *chair*<sup>32</sup>) que trataremos no próximo subtópico.

---

<sup>32</sup> “A noção merleau-pontyana de carne não é alheia ao uso corrente do termo, pois corresponde em parte ao que a fenomenologia chama “corpo vivido” ou “copo animado”, isto é, o corpo que percebe e se move, deseja e sofre; mas ela se afasta do sentido habitual na medida em que visa não a diferença entre o corpo-sujeito e o corpo-objeto, mas antes, inversamente, a matéria comum do corpo vidente e do mundo visível, pensados como inseparáveis, nascendo um do outro, um para o outro, de uma “deiscência” que é a abertura do mundo. Portanto, a carne nomeia própria e fundamentalmente a unidade do ser como “vidente-visível” [...] O termo carne, que recupera a noção husserliana de *Leib*, só aparece, na *Fenomenologia da percepção*, na fórmula de “carne e osso” (*leibhaft*). De fato, ali Merleau-Ponty designa o “corpo animado”, diferente do “corpo objetivo”, mediante os termos “corpo próprio” ou “corpo fenomenal”. O termo carne torna-se uma categoria ontológica fundamental no momento em que Merleau-Ponty compreende que a obra de 1945 não conseguiu pensar a unidade do corpo fenomenal e do corpo objetivo ( ou, também, do corpo senciente [*sentant*] e do corpo sensível), pois o campo transcendental (apesar de todo o esforço de pensar uma verdadeira cooginarietà do Si e do mundo) é pensado, em última instância, como pendente do ato de um sujeito, de uma “existência”, de um “espírito”, de uma liberdade: mediante a relação entre espírito e natureza (fundo inumano sobre o qual o homem se instala ou estrutura “imobilizada” da existência), é a relação sujeito-objeto que, sutilmente, se perpetua. Trata-se, a partir de então, de escapar da subjetividade do transcendental, de pensá-lo já não como existência, mas como deiscência, relação narcisista do visível com ele mesmo” (DUPOND, 2010, p. 9;10). Sobre essa distinção que Merleau-Ponty faz sobre corpo físico e fisiológico, Renaud Barbaras comenta que: “[...] podemos sustentar que tem três sentidos de carne. Não é necessário se deter na análise da reversibilidade do tocar, tal como ela foi posta em evidência por Husserl em *Ideias II*. Quando toco minha mão esquerda com a direita, posso encontrar propriedades como se fosse uma coisa (lisa, morna), mas também a mão tocada de repente torna-se sensível na superfície dela, toca aquela que a tocava, de modo que a mão direita que estava tocando torna-se por sua vez coisa tocada. É importante aqui entender que não se trata de uma curiosidade fisiológica, mas sim de uma determinação ontológica. A minha carne é caracterizada pelo fato de que qualquer parte dela pode tornar-se sensível, do mesmo modo que qualquer sensibilidade ativa pode tornar-se objeto de um tocar, ou seja, de uma outra sensibilidade. Assim, a capacidade de sentir (tocar) não vem a acrescentar-se a uma realidade objetiva, como uma carne (*Leib*) a um corpo (*Körper*), pois esse plano de corporeidade objetiva é contestado desde sempre pela experiência da reversibilidade. A sensibilidade é constitutiva

Merleau-Ponty, na *Estrutura do comportamento* e na *Fenomenologia da percepção*, diferencia o “corpo objetivo” e o “corpo próprio”. O primeiro se refere ao corpo da anatomia e o segundo ao corpo fenomenal. Trata-se, portanto, de uma distinção capital entre corpo-objeto e corpo-sujeito. Essa diferença deixa de existir a partir do *Olho e o espírito*, justamente com o emprego da noção de carne, onde a subjetividade está enraizada no mundo e o corpo passa a ser ao mesmo tempo “vidente e visível”. Merleau-Ponty não explicita o conceito de carne no *Olho e o espírito*, mas o faz em *O visível e o invisível*, ao dizer que.

[...] é já da carne das coisas quem nos fala de nossa carne e da carne de outrem – Meu “olhar” é um desses dados do “sensível”, do mundo bruto e primordial [...] a abertura do mundo, tal como a reencontramos em nós, e a percepção que é concomitantemente ser espontâneo (coisa) e ser-si (“sujeito”) (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 183-184).

O mundo percebido continua sendo seu grande emblema filosófico, a pintura, sua permanente possibilidade de “atingi-lo” e Cézanne, seu recorrente exemplo. Merleau-Ponty então admite que enquanto pinta “o pintor [...] pratica uma teoria mágica da visão [...] Ele precisa reconhecer, como disse um filósofo, que a visão é espelho ou concentração do universo [...] que a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão” (MERLEAU-PONTY, 2013c, p. 24). Mesmo que, esporadicamente, ele nos fale de alguns outros pintores, é para Cézanne que ele sempre volta. Isso se justifica porque, para o filósofo, “o pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” (MERLEAU-PONTY, 2013c, p. 17) e a pintura de Cézanne, como vimos no capítulo anterior, é um acontecimento exemplar disso.

O que muda ao longo dos anos e no decorrer de suas obras, são as questões que vão surgindo a partir deste seu emblemático tema primordial. Primeiramente foi preciso romper com a dicotomia sujeito-objeto, alma-corpo e

---

da corporeidade e, como Husserl o mostrou, o corpo objetivo procede da carne por abstração. Mas, se o corpo enquanto tal envolve uma sensibilidade, cabe concluir que a ideia de uma subjetividade que fosse independente de um corpo não faz sentido: a corporeidade é constitutiva da sensibilidade, a encarnação constitutiva do sentir. A conclusão dessa análise é que a carne própria é caracterizada pela superação da distinção entre tocar e tocado, sujeito e objeto” ( BARBARAS, 2011, p. 78. Acerca dessa distinção terminológica, confira também: (SILVA, 2017).

os pressupostos clássicos do racionalismo e do empirismo, até chegarmos ao corpo como expressão. Neste último período de sua vida, porém, pouco antes de sua morte súbita e prematura, Merleau-Ponty vai um pouco além da fenomenologia, ele retoma e aprofunda em sua filosofia e ao mundo da pintura um âmbito ontológico:

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Mas também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha [...] Essa extraordinária imbricação, sobre a qual não se pensa suficiente, proíbe conceber a visão como uma operação do pensamento que ergueria diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo da imanência e da realidade (MERLEAU-PONTY, 2013c, p.18 -19).

Quando dizemos que vai “além” da fenomenologia é porque a noção de *carne* já não admite a separação entre *Leib* e *Körper* na percepção. O corpo recebe um estatuto ontológico de ser encarnado no mundo: “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível [...] Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2013c, p.19). Merleau-Ponty diferencia o seu modelo de visão, do modelo cartesiano. A principal diferença é que, para Descartes, o ato de ver não é imediato aos meus olhos, já que a visão das coisas, segundo ele, resulta do intelecto. Para o autor de a *Dióptrica*, como bem observa Falabretti (2012, p. 220-221),

[...] dirigir os olhos para a paisagem é tão somente responder aos estímulos óticos que atingem o órgão sensitivo. A visão não está no olho [...]. Para Descartes, o olho, em si mesmo, é estéril. A visão das coisas mesmas resulta do intelecto, de uma ação do pensamento.

Para Merleau-Ponty, a visão é o que através do corpo, possibilita o sujeito ser no mundo. O corpo não pode ser limitado a uma *res extensa*, a um “exterior”, um manequim:

Um cartesiano não se vê no espelho: vê um manequim, um “exterior” do qual tudo faz supor que os outros o vejam do mesmo modo, mas que, para ele próprio como para os outros, não é sua carne. Sua “imagem” no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se nela se reconhece, se a considera “semelhante”, é seu pensamento que tece essa ligação, a



imagem especular nada é dele (MERLEAU-PONTY, 2013c, p. 29).

Descartes, porém, pouco falou da pintura, mas tendo em vista seu racionalismo de princípio, ele provavelmente se limitaria a tratá-la como uma imitação da natureza, assim como já o fizera Platão. Conforme analisa Tassinari, fato é que “[...] não há na história da filosofia, melhor resposta ao rebaixamento filosófico que a pintura sofre no livro X da *República* de Platão do que *O olho e o espírito*. [...] A pintura aí surge, mais do que em qualquer outro texto filosófico, como uma igual da filosofia” (TASSINARI, in: MERLEAU-PONTY, 2013, p. 170-171). Aos olhos de Merleau-Ponty, a arte e mais precisamente a pintura, não imitam o mundo, isto é, “não o imita; apenas, recria-o” (CHAUÍ, 2002, p. 184). Assim, quando Merleau-Ponty discorre sobre a noção de profundidade, ele já se coloca contra a noção de perspectiva empregada na pintura do Renascimento:

Ela não pode ser o intervalo sem mistério que eu veria de um avião entre as árvores próximas e distantes. Nem tampouco a escamoteação das coisas umas pelas outras que um desenho em perspectiva me representa vivamente: essas duas vistas são muito explícitas e não suscitam questão alguma. O que constitui enigma é a ligação delas, é o que está entre elas – é que eu vejo as coisas cada uma em seu lugar precisamente porque elas se eclipsam uma à outra -, é que elas sejam rivais diante de meu olhar precisamente por estarem cada uma em seu lugar. É sua exterioridade conhecida em seu envoltório, e sua dependência mútua em sua autonomia. Da profundidade assim compreendida não se pode mais dizer que é “terceira dimensão” [...] é antes a experiência da reversibilidade das dimensões, de uma “localidade” global onde tudo é ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. Quando Cézanne busca a profundidade, é essa deflagração do ser que ele busca, e ela está em todos os modos do espaço, assim como na forma [...] Há portanto que buscar juntos o espaço e o conteúdo. O problema se generaliza, não é mais apenas o da distância e da linha e da forma, é também da cor. A cor é “o lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam”, diz Cézanne (MERLEAU-PONTY, 2013c, p. 42-43).

Ou seja, em uma perspectiva nova como a aberta por Cézanne, não ocupa-se mais o centro da atenção com simples medidas matemáticas. Tal maneira de ver não se consome num trabalho esteticamente agradável, como algo similar à visão empírica do mundo. A visão do pintor não se estabelece

fora do mundo, não se trata de uma visão ótica, ou ainda mecânica, da qual nos falava Descartes. Bem, ao contrário, como retrata Falabretti (2012, p. 220):

[...] o entrelaçamento do corpo com o mundo é uma operação da visão que nasce e explica a nossa condição senciente-sentido. Todos os problemas da pintura, diz Merleau-Ponty, estão dados nessa relação, uma verdadeira comunhão entre o corpo e o mundo [...]. A visão, portanto, é o movimento de encontro entre o vidente e o visível (FALABRETTI, 2012, p. 220).

*O olho e o espírito* fora o último ensaio que Merleau-Ponty conseguiu concluir em vida. Escreve-o a convite de uma publicação, no que seria o primeiro número da revista *Art de France*. A essa escrita, dedica boa parte do verão de 1960. Instala-se em torno de dois, ou três meses em uma casa, que alugara de um pintor, localizada nos campos provençais. É nesta paisagem que ele descreve uma experiência que teve ao olhar uma piscina. Não se sabe se trata-se de uma memória que ele trouxe ao se pôr a escrever, ou se podia ver essa piscina pela janela de seu quarto enquanto escrevia:

Quando 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 do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de 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 a 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, 2013c, p. 45).

O que precisamos primordialmente compreender sobre a pintura da perspectiva que Merleau-Ponty nos apresenta em *O olho e o espírito*, é que ela já não tem como objetivo expressar o visível, mas sim, como comenta Falabretti (2012, p. 223):

[...] a camada que faz o visível, visível. Cézanne não pinta a montanha de Santa Vitoria procurando realizar uma cópia, ou ainda, representar uma experiência individual [...] O que ele busca é expressar aquilo que permite a montanha ser vista

como tal: a luz, as cores, as formas, a composição, o espaço, a sua carne.

Podemos argumentar, à luz da ontologia de *O olho e o espírito*, que “é preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas” (MERLEAU-PONTY, 2013c, p. 52).

### 3.4. O retorno à *Lebenswelt* como “logos do mundo estético”

Para concluir este terceiro capítulo, abordaremos alguns conceitos presentes no ensaio *O filósofo e sua sombra*, onde Merleau-Ponty, já em seus escritos derradeiros, volta a “dialogar” com Husserl acerca do estatuto de uma nova noção de mundo ou natureza, uma natureza em estado selvagem, isto é, um logos do mundo estético, como expressão máxima de um retorno à *Lebenswelt* (Mundo da vida). Neste ensaio, Merleau-Ponty visa, ao retomar a trilha de Husserl, explorar uma camada mais profunda, a “dimensão” mais originária do sensível. Apesar de a “sensação” estar presente desde a *Fenomenologia da percepção*, podemos dizer que o que o filósofo pretende agora é radicalizar ainda mais aquele programa fenomenológico inicial.

Ele retoma o conceito de “redução fenomenológica” no sentido de, com e para além de Husserl, reconhecer o estatuto de uma experiência de mundo que se situaria abaixo do trabalho de constituição transcendental, ou da própria redução como uma posição paradoxal ou até “oscilante” de seu idealismo de princípio<sup>33</sup>. Trata-se de reabilitar o conceito de *natureza* em sua expressão

---

<sup>33</sup> Qual seria o paradoxo ou o aspecto oscilante que se pode identificar no projeto transcendental husserliano? A contradição, bem reconhece Merleau-Ponty, consiste “afirmar, ao mesmo tempo, que o mundo é constituído por mim e que, dessa operação constitutiva, só posso apreender o esboço e as estruturas essenciais; ora, é preciso que eu veja aparecer o mundo existente, e não apenas o mundo em ideia, no término do trabalho constitutivo, na falta do que só teria uma construção abstrata e não uma consciência concreta do mundo [...]. Eu não sou um pensamento constituinte e meu *eu penso* não é um *eu sou*, se não posso, pelo pensamento, igualar a riqueza concreta do mundo e reabsorver a facticidade (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 430-431; 431). O fato é que, como comenta Silva (2010, p. 139), “Husserl oscila entre duas direções e tudo parece indicar certa inquietude oriunda de uma decisão teórica exigida pela lógica de seu pensamento”. O programa da análise intencional nem sempre parece ser tão pacífico assim à primeira vista. Ele traz problemas e talvez o principal deles seja, de fato, o de como equacionar aquelas duas ordens de direções. O advento do logos do mundo estético enquanto *natureza primordial* deixa a fenomenologia numa situação desconcertante: se esse logos não pode ser assimilado, ao menos deve ser radicalmente compreendido pelo próprio discurso fenomenológico. É exatamente esse reconhecimento

primeira, quer dizer, em estado “bruto” ou “selvagem”, ou ainda o “Ser bruto”<sup>34</sup>. Retomando a questão da pintura, neste contexto, “o Ser Bruto era o que Cézanne desejava pintar quando dizia dirigir-se “à fonte impalpável da sensação” porque “a natureza está no interior”. É o originário, não como algo passado que se desejaria repetir, mas como o aqui e agora que sustenta, pelo avesso, toda forma de expressão” (CHAUÍ, 1994, p. 469). Quando Merleau-Ponty fala de um retorno ao “Ser bruto”, trata-se da mesma “fonte” citada pelo pintor.

O que emerge então como um “pano de fundo”, que conecta todas as coisas, é o sensível. Aqui, podemos retomar *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, quando Merleau-Ponty nos fala do intervalo entre as coisas e as palavras, pois o sensível é este intervalo, assim como também é ausência e silêncio. A partir disso podemos dizer que o que emerge como a “sombra” anunciada no título do ensaio é o fundo mesmo desde onde a consciência irradia sua luz, ou seja, o seu impensado, já que não há uma consciência fundante, mas sim, uma sensibilidade anterior a qualquer objetividade, ou subjetividade, que escoa na ontologia do ser bruto. Sobre o impensado, Merleau-Ponty considera que “quando se trata do pensar, conforme Heidegger teria aproximadamente escrito, “quanto maior for a obra feita – o que absolutamente não coincide com a extensão e a quantidade dos escritos – mais rico será, nessa obra, o impensado” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 176). O impensado é do âmbito pré-reflexivo e ele sempre acompanha um “pensado”. Assim como é preciso um “impensado”, para evocar um “pensado”, da mesma forma é também preciso circunscrever uma certa zona de sombra para falar da luz natural (da razão), é preciso reconhecer um domínio do invisível a fim de trazer à tona o visível, é necessário ainda postular uma irreflexão de princípio

---

radical que Merleau-Ponty põe a toda prova em *Le philosophe et son ombre*. É, pois, nesse ponto mais preciso em que reside a diferença de fundo entre Husserl e Merleau-Ponty.

<sup>34</sup> Sobre o Ser Bruto, comenta Chauí: “o ser bruto é o ser da indivisão, desconhecendo a separação entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo. Indiviso, no entanto, é pura diferença interna e não positividade idêntica a si mesma: é por diferença que há o vermelho ou o verde entre as cores, o alto e o baixo ou o próximo e o distante, fazendo existir espaço como qualidade ou pura diferenciação de lugares. Ser de indivisão, o Ser Bruto é o invisível que faz ver porque sustenta por dentro o visível, o indizível que faz dizer porque sustenta por dentro o dizível, o impensável que faz pensar porque sustenta por dentro o pensável (CHAUÍ, 1994, p. 468).

para situar a reflexão. Da mesma ordem de interdependência entre opostos, diz Merleau-Ponty:

A ordem do pré-objetivo não é a primeira, porquanto apenas se fixa e, a bem dizer, só começa realmente a existir quando se efetiva na instauração da objetividade lógica; esta porém não basta a si mesma, limita-se a consagrar o trabalho da camada pré-objetiva, não existe senão como resultado do “Logos do mundo estético<sup>35</sup>” e só é válida sob o controle dele (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 191).

Enunciar um “logos do mundo estético”, ou ainda, de um movimento estesiológico, “não é uma ocorrência exclusiva, apenas da experiência tátil. Ele é perceptivelmente manifesto também em outro enigma: a visibilidade. Nessa perspectiva, o corpo é um ser visível entre outros visíveis, ele se transfigura num visível vidente” (SILVA, 2010, p. 168):

Tal qual no movimento tátil, mostra Merleau-Ponty, esse fato extraordinário acena para a experiência de um alargamento ou amplificação da própria visibilidade. A descrição do corpo revela que por meio do visível compreendemos o invisível. A partir do sensível podemos compreender o Ser, sua latência e sua revelação, e a reflexão como aproximação em si do Ser, como *Selbstung* do ser, sem noção de sujeito; e finalmente, a inclusão do Ser visível num Ser mais vasto [...] Desse modo, seja na experiência tátil, seja no paradoxo da visão, a indivisibilidade ontológica aí presente se compreende, na verdade, sob outro viés programático pelo qual Merleau-Ponty reelabora sua teoria da subjetividade. Assim é que a noção merleau-pontyana de “corpo reflexionante” passa a ser radicalmente decisiva: presenciamos aí um deslocamento da atividade reflexiva (antes sediada no posto de uma consciência soberana) deflagrado no próprio movimento estesiológico do corpo (SILVA, 2010, p. 168, 169).

Merleau-Ponty passa a atribuir ao corpo um caráter reflexivo, pois como vimos na *Fenomenologia da percepção*, o corpo - enquanto corpo

---

<sup>35</sup> “Não deixa de ser notável o quanto, repetidas vezes, Merleau-Ponty dá vazão a esse movimento de intencionalidade operante que Husserl consagrara em sua teoria fenomenológica sob o termo “logos do mundo estético”. A expressão, como sabemos, não é gratuita e, nesse sentido, Merleau-Ponty parece encontrar nela o emblema mais fiel de uma perspectiva ontológica que estaria, por assim dizer, claramente enunciada, sobretudo nos últimos escritos husserlianos. É dessa maneira, por exemplo, que a temática husserliana da *Lebenswelt* evocada em *Crise* assume um significado decisivamente especial, pois o que Husserl põe em jogo ali é justamente o estatuto mais radical daquela “camada primordial do ser”, aquele *logos* continuamente operante sob os sedimentos da ciência e da cultura. Esse estado de questão põe novamente à prova o real alcance semântico da *Lebenswelt* e, por princípio, o quadro fenomenológico especulativo no qual ela se inscreve. Esse avanço temático da fenomenologia tardia de Husserl obriga Merleau-Ponty, mais uma vez, a discorrer acerca do seu caráter oscilante ou desconcertante” (SILVA, 2010, p. 136).

fenomenal/corpo próprio e o corpo enquanto carne (como vimos no ensaio anterior), não se separa da consciência. Como o contato imediato entre corpo e mundo, ou ainda, a inserção de um no outro, sempre se renova, não podemos falar de uma consciência completa, plena, tão pouco de uma completa redução, como pretendia Husserl<sup>36</sup>. Como observa Silva (2010, p. 19):

Reconceituada nesses termos, a Natureza assume sua fisionomia primordial, pois ela se torna a expressão mais plena de um novo tipo de Ser: a Carne. É sob esse contexto que a carne do corpo anuncia outra carne: a carne do mundo. A carne é o sensível mais amplo que se reabilita; ela é o próprio horizonte telúrico em sua manifestação gratuitamente primeira. Nessa direção, uma filosofia da Carne é a única teoria possível, parafraseando Husserl, em que o “Logos primordial” (*Urlogos*), ou “Logos do mundo estético” (*Logos der ästhetischen Welt*), vem à tona, retomando e aprofundando um sentido radicalmente novo da Natureza, a saber, a *Natureza Primordial*.

Carlos Drummond de Andrade, em seu poema *A suposta existência* nos leva, de modo poético, a vislumbrar essa natureza primordial, em estado “selvagem”, pré-reflexiva, da qual nos fala Merleau-Ponty, como também Cézanne em suas pinturas. Drummond compõe, então, os seguintes versos:

Como é o lugar  
quando ninguém passa por ele?  
Existem as coisas  
sem ser vistas?

O interior do apartamento desabitado,  
a pinça esquecida na gaveta,  
os eucaliptos à noite no caminho  
três vezes deserto,

---

<sup>36</sup> Mas é preciso salientar que, mesmo que Husserl reconheça a originariedade da *Lebenswelt*, comenta Moura: “no interior da fenomenologia husserliana, a *Lebenswelt* representa um espaço original, mas não delimita, contudo uma região autônoma, uma região que traga em si mesma a chave de seu sentido. Após delinear o universo do mundo-da-vida, Husserl o caracteriza como etapa a ser igualmente “reduzida” e a partir da qual chegaremos à subjetividade transcendental. Assim, a *Lebenswelt* é apenas um estágio no caminho em direção à única instância detentora de todo o sentido, ele deve ser igualmente constituído, ele permanece dependente de uma atividade de *Sinngebung* que não lhe pertence” (MOURA, 1977, p. 131).

a formiga sob a terra no domingo,  
os mortos, um minuto  
depois de sepultados,  
nós, sozinhos  
no quarto sem espelho?

Que fazem, que são  
as coisas não testadas como coisas,  
minerais não descobertos - e algum dia  
o serão?

Estrela não pensada,  
palavra rascunhada no papel  
que nunca ninguém leu?  
Existe, existe o mundo  
apenas pelo olhar  
que o cria e lhe confere  
espacialidade?

Concretitude das coisas: falácia  
de olho enganador, ouvido falso,  
mão que brinca de pegar o não  
e pegando-o concede-lhe  
a ilusão de forma  
e, ilusão maior, a de sentido?

Ou tudo vige  
planturosamente, à revelia  
de nossa judicial inquirição  
e esta apenas existe consentida  
pelos elementos inquiridos?  
Será tudo talvez hipermercado  
de possíveis e impossíveis possibilíssimos  
que geram minha fantasia de consciência  
enquanto  
exercito a mentira de passear  
mas passeado sou pelo passeio,

que é o sumo real, a divertir-se  
com esta bruma-sonho de sentir-me  
e fruir peripécias de passagem?

Eis se delinea  
espantosa batalha  
entre o ser inventado  
e o mundo inventor.  
Sou ficção rebelada  
contra a mente universa  
e tento construir-me  
de novo a cada instante, a cada cólica,  
na faina de traçar  
meu início só meu  
e distender um arco de vontade  
para cobrir todo o depósito  
de circunstâncias coisas soberanas.

A guerra sem mercê, indefinida  
prossegue,  
feita de negação, armas de dúvida,  
táticas a se voltarem contra mim,  
teima interrogante de saber  
se existe o inimigo, se existimos  
ou somos todos uma hipótese  
de luta  
ao sol do dia curto em que lutamos (ANDRADE, 1984, p. 14-16)

Deixaremos aqui este poema de Drummond como expressão de um “impensado” análogo ao sugerido por Merleau-Ponty sob o horizonte de uma nova ontologia, a ontologia do ser selvagem e o logos do mundo estético. Lembrando que em *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, mesmo que Merleau-Ponty tenha privilegiado a pintura em relação à escrita, ele revive também, a possibilidade de uma escrita, ou de uma literatura criadora. Sendo Drummond contemporâneo a Merleau-Ponty, sabemos que o filósofo não conheceu sua poesia, mas ousaremos dizer que provavelmente a escrita do



poeta tão cheia de neologismos e idiossincrasias, talvez também fosse digna de exemplo dessa linguagem criadora, da qual o filósofo nos fala.

Para concluir, podemos dizer que ao atribuir à pintura um modelo ou estilo exemplar de evocar um sentido primordial do sensível, via a obra de Cézanne, Merleau-Ponty termina por conferir também à pintura um estatuto ontológico. Pois, como vimos no ensaio anterior *O olho e o espírito*, é através de nossos olhos e conseqüentemente de nosso corpo que vemos o outro e o mundo, já que constituem também partes de mim, como extensões de uma generalidade carnal originária. Por meio dessa percepção imediata, o pintor emprega ou se consagra, por meio de seu corpo, à experiência da criação. “Por que *criação*? Porque entre a realidade dada como um fato, instituída, e a essência secreta que a sustenta por dentro há o momento instituinte no qual o Ser vem a ser: para que o ser do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor” (CHAUÍ, 1994, p. 467) fazendo emergir, em sua tela, a natureza primordial.

## CONCLUSÃO

Ao iniciarmos esta dissertação, tínhamos como grande objetivo estabelecer alguns questionamentos: o que une Merleau-Ponty à pintura e, a Cézanne, em particular? Por que a pintura de Cézanne pode ser um meio privilegiado de retorno ao mundo percebido? Para tratar de tais questões, partimos de uma abordagem crítica das teorias clássicas sobre a percepção: racionalismo e empirismo. O “prejuízo clássico” diagnosticado por Merleau-Ponty é o fato de que tais doutrinas “substituem” o mundo por sua significação, ou ainda, sua interpretação. Ambas as correntes situam o objeto (neste caso, o mundo) como algo exterior no processo do conhecimento. O racionalismo encontra seu fundamento na alma ou consciência, e o empirismo na sensação, tomada, aqui, em sentido puramente realista, materialista. O que Merleau-Ponty observa é que há, ao menos, um ponto em comum entre tais posições: tanto o empirismo, quanto o racionalismo, postula uma dualidade entre sujeito e objeto, alma e corpo. O filósofo conclui que esse dualismo cúmplice impede a possibilidade de uma percepção antes do processo reflexivo.

Merleau-Ponty propõe então uma alternativa: uma fenomenologia da percepção. A fenomenologia, como vimos, é um método que visa um “retorno às coisas mesmas”, sendo que, a partir dela, o mundo percebido não é mais interpretado, mas sim, descrito. Trata-se de descrever o mundo anterior à reflexão. Por meio desse novo procedimento, a “percepção” deixa de ser confundida com o “pensamento de perceber”, herdado da tradição cartesiana. O principal “elemento” para esta mudança no modo de concebermos a percepção, advém do papel que Merleau-Ponty confere ao corpo; papel esse que passa a adquirir um estatuto fenomenológico-ontológico, pois, não se trata mais de abstrair o corpo como simples objeto, mas como um fenômeno de ser para além, portanto, de toda disjunção entre sujeito e objeto. A consciência deixa de ser algo interior, assim como o corpo deixa de ser um mero receptáculo, uma vez que ambos configuram um corpo fenomenal, ou ainda, uma consciência perceptiva. O corpo deixa de ser visto como algo que está fora do mundo. Ele não só está nele, como também faz parte dele, possibilitando que o mundo possa ser imediatamente sentido e percebido. Aqui, como vimos, a noção de sensação já não é a mesma empregada pelo

empirismo, já que, a partir do ponto de vista fenomenológico, ela se manifesta, como um fenômeno singular de nossa experiência no mundo.

Como, então, um mundo completamente desprovido de interpretações prévias é possível? Como viver sem as significações, ou as interpretações, que constroem a nossa cultura e possibilitam nossa vida cotidiana? Merleau-Ponty não lhes retira o mérito. O que ele pretende é que não nos esqueçamos de que o mundo que cotidianamente vemos, não é, em sentido radical, o mundo primordial. De um novo ponto de vista, o que tratamos por verdades não passam de convenções. Saber que há um mundo anterior à reflexão é também saber que podemos criar, fazer emergir o novo. Apesar de esse “retorno às coisas mesmas” ser possível a todos, Merleau-Ponty reconhece que os artistas são aqueles que melhor ilustram, de maneira exemplar, essa tarefa.

E por que a obra de arte, em especial, a pintura evoca tal desígnio? Merleau-Ponty sempre recorreu à pintura como um meio pelo qual o mundo pré-reflexivo poderia se expressar através do corpo do pintor. Tudo se passa como se o corpo do pintor transfigurasse em meio a uma experiência genuína de retratar (descrever) o mundo. Há aí, um paradoxo essencial: o corpo é senciente, sensível, vidente e visível. É por isso que uma pintura como a de Cézanne faz o mundo anterior ao da reflexão emergir, seja como expressão, linguagem, ou ainda, como visão.

Por que Cézanne? Apesar de Merleau-Ponty falar de Cézanne em várias de suas obras é mais especificamente, no ensaio *A dúvida de Cézanne* que podemos reconhecer as características do pintor que mais se assemelhavam a seus anseios fenomenológicos. Por exemplo, no momento em que o artista almeja pintar o mundo como um “espetáculo novo”, ou ainda como algo que não se limita pura e simplesmente ao mundo com o qual estamos habituados. O mundo que o artista retrata é o mundo anterior às interpretações, com o qual “nos espantamos”, sentimos e a partir do qual podemos criar. Esse estilo “novo” por meio do qual um mestre como o do porte de Cézanne visa o mundo, pode ser percebido em suas telas, como uma forma criadora emancipada de todo cânon escolar vigente até então, como a arte da representação, radicada no ideal da mimese. É uma pintura que não se prende às características típicas das pinturas de sua época, mas sim, que faz com que os que a olham,

experimentem através da tela, este mundo pré-reflexivo e selvagem do qual Merleau-Ponty nos fala, e sejam capazes de vivenciá-lo ao menos neste instante.

Ainda no segundo capítulo podemos confirmar esses traços essenciais que Merleau-Ponty percebe no pintor, no recorte do livro de *Gasquet*, onde em um diálogo com o escritor, Cézanne fala de seu *motif* ao pintar, descrevendo admiravelmente seu contato com a natureza. O que assistimos aí é o enigma da pintura na qual o artista encontra seu motivo primordial, sem nenhuma intenção de que o quadro comunique algo, mas que a natureza, enfim, “se mostre” como acontecimento em sua gratuidade. Essa ausência de uma intenção em comunicar pode ser percebida também no primeiro ensaio abordado no terceiro capítulo *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, no qual Merleau-Ponty se questiona sobre a possibilidade de a literatura e a escrita realizarem uma forma de linguagem criadora, para além de uma linguagem empírica. Merleau-Ponty, afinal, admite que elas possam ser criadoras, mas que apenas a pintura faz emergir o silêncio que é capaz de criar algo completamente novo.

No terceiro capítulo, no ensaio *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty faz, primeiramente, uma crítica às ciências retomando a questão de que não podemos tratar o saber positivo como uma verdade absoluta. E ainda, que não se pode limitar nossa percepção, como o cientificismo emergente na época realizara. Esse cientificismo, herdeiro direto de nossa cultura cartesiana, está justamente na contramão da experiência da arte. Por isso, Merleau-Ponty estabelece uma “comparação crítica” com Descartes sobre o estatuto da visão, ao enfatizar o olho e a visão como “acesso” ao mundo no qual estamos inseridos, de modo imediato, para além da definição cartesiana de um “pensamento de ver”. Não há possibilidade de um pensamento de ver na percepção, se a percepção é imediata, bastando abrir os olhos para perceber. A partir deste ensaio, influenciado pelo mesmo período de *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty propõe uma radical reforma da ontologia. Essa agenda se pauta na tarefa de uma “reabilitação ontológica do sensível” investida na noção de carne. O filósofo conclui que somos *carne*, radicalizando o princípio postulado nos primeiros trabalhos de que somos sujeitos encarnados no

mundo. Mais uma vez, o filósofo recorre à pintura de Cézanne como um exemplo de sua filosofia, atribuindo a tal arte o escopo de uma ontologia através da pintura.

No último ensaio *O filósofo e sua sombra* Merleau-Ponty “dialoga” com Husserl e retoma o conceito de *Lebenswelt*, o mundo da vida. Trata-se de um conceito empregado por Husserl em suas últimas reflexões onde o filósofo alemão fala de uma natureza originária. A partir daqui, quando Husserl fala de um retorno “às origens”, ele reconhece a passagem a um domínio de experiência de mundo anterior à reflexão, mas o problema é que a tese da redução permanece como um princípio irrevogável do ponto de vista de seu idealismo. Nesse sentido, Husserl cai num paradoxo, numa contradição irremediável, como nota Merleau-Ponty, que então, radicaliza a tarefa fenomenológica, mostrando que esse “retorno” não pode redundar em sentido absoluto, num Eu puro liberado de toda facticidade. É preciso tomar a *Lebenswelt* como “logos do mundo estético”, como expressão de uma natureza em estado nascente, selvagem. É esse “logos” que possui a chave de todo sentido e não um Ego constituinte.

Após o percurso feito nesta dissertação, entre a filosofia de Merleau-Ponty e as obras de Cézanne, não podíamos deixar de parafrasear o poeta espanhol Antônio Machado, no poema *Cantares*, quando este diz que “o caminho se faz ao caminhar”. Esta frase compreende muito bem tanto a fenomenologia de Merleau-Ponty, quanto a experiência pictórica de Cézanne, quando o filósofo e o pintor falam, respectivamente, de um incessante recomeço e da pintura de um instante do mundo. A frase do poeta ainda pode se estender ao que não era um objetivo pré-estabelecido ao iniciarmos esta dissertação: o impensado que se faz no caminho, e para o qual nem sempre encontramos respostas é o signo dessa experiência cuja tarefa sempre retornamos.

Por fim, tão importante quanto o que concluímos deste trabalho, é o que ainda ficou por se concluir, o que está “inacabado”. É este inacabamento que faz com que retomemos sempre nossas questões, ou no caso de Cézanne, que se retome incansavelmente a pintura de uma tela. É o inacabado, o impensado, o silêncio, que nos leva a criar e a filosofar.

## REFERÊNCIAS

### Referências primárias

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945. Ed. Brasileira: *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

\_\_\_\_\_. *La structure du comportement*. Paris: PUF, 1942. Ed. Brasileira: *A estrutura do comportamento*. Tradução: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

\_\_\_\_\_. *Causeries*. Paris: Seuil, 1948. Ed. Brasileira: *Conversas*. Tradução: Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960. Ed. Brasileira: *Signos*. Trad. M. E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964. Ed. Brasileira: *O visível e o invisível*. Trad. J. A. Giannotti e A. M. Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Por toda parte e em parte alguma*. In: *Signos*. Trad. Trad. M.E.G.G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.137-174.

\_\_\_\_\_. *O filósofo e sua sombra*, In: *Signos*. Trad. M.E.G.G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 175-20.

\_\_\_\_\_. *A dúvida de Cézanne*. In: *Maurice Merleau-Ponty O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013a.

\_\_\_\_\_. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: *Maurice Merleau-Ponty O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013b.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. In: *Maurice Merleau-Ponty O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013c.

\_\_\_\_\_. *Parcours (1935-1951)*. Lagrasse: Verdier, 1997.

\_\_\_\_\_. *La nature*. Paris: Seuil, 1995. Em português: *A natureza*. Trad. Á. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996.

\_\_\_\_\_. *Notes de cours (1959-1961)*. Paris: Gallimard, 1996.

## Referências secundárias

ANDRADE, C. D. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução: Marcelo Perine. 2. Ed. São Paulo: Loyola, 2002.

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARBARAS, R. “Sentir e fazer: a fenomenologia e a unidade da estética”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. Trad. J. M. Macedo, nº 54, julho de 1999, p. 85-96.

\_\_\_\_\_. *Investigações fenomenológicas - Em direção a uma fenomenologia da vida*. Curitiba: UFPR, 2011.

BUYTENDIJK, F. J. J. “Le corps comme situation motivante”. In: *La motivation*. Paris: PUF, 1959.

CARMO, P. S. *Merleau-Ponty: a pintura como expressão do silêncio*. São Paulo, PUCSP, 1990 [Dissertação de Mestrado].

CÉZANNE, P. *Correspondência*. Tradução: A. P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

\_\_\_\_\_. *Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia*. In: *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 467- 492.

DELEUZE, G. *Pintura el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

DESCARTES, R. *Meditações metafísicas*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1973. [Coleção Os Pensadores].

DUPOND, P. *Vocabulário de Merleau-Ponty*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FALABRETTI, E. *A pintura como paradigma da percepção*. In: <http://revistas.ufpr.br/doispontos>. Curitiba: São Carlos, 2012, v. 9, n.1, p. 201 - 226.

FOUCAULT, M. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.

GASQUET, J. *Cézanne*. Paris: Bernheim-Jeune, 1926.

HÖFFE, O. *Immanuel Kant*. Barcelona: Herder, 1986.

HUSSERL, E. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologiques pures*: Recherches phénoménologiques pour la constitution. Traduit, avant-propos e remarques sur la traduction de quelques termes. Éliane Escoubas. Paris: PUF, 1982.

\_\_\_\_\_. *A crise da humanidade europeia e a filosofia*. Tradução: Urbano Zilles. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*: introdução geral à fenomenologia pura. Trad. M. Suzuki. Aparecida (SP): Ideias & Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental*: uma introdução à filosofia fenomenológica. Tradução de Diogo Ferrer Falcão. Lisboa: Phainomenon e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução: Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KOFFKA, Kurt. *Princípios de psicologia da Gestalt*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Edusp/cultrix, 1975. P. 114.

MARCEL, G. *Être et avoir*. Paris: Aubier, 1935.

\_\_\_\_\_. *Présence et immortalité*. Paris: Flammarion, 1959.

MOURA, C. A. R. *A ciência e a "reflexão radical"*. In: *Manuscrito*. UNICAMP vol. 1, nº 2 (out./77), p. 119-142.

MÜLLER, M. J. *Merleau-Ponty, acerca da expressão*. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

MÜLLER-GRANZOTTO, M. J. "Outrem em Husserl e em Merleau-Ponty". In: BATTISTI, C. A. (Org.). *Às voltas com a questão do sujeito posições e perspectivas*. Cascavel, PR: Edunioeste, 2010, p. 315-333.

PLATÃO, Teeteto. Tradução: Carlos A. Nunes. Belém: UFPA, 2001.

RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SILVA, C. A. F. *A carnalidade da reflexão: ipseidade e alteridade em Merleau-Ponty*. São Leopoldo, RS: Nova Harmonia, 2009a.

\_\_\_\_\_. "A margem da experiência: Merleau-Ponty e Piaget". In: CARNEIRO, M. C. & GENTIL, H. S. (Org.). *Filosofia francesa contemporânea*. São Paulo: Cultura Acadêmica/Fundação Editora UNESP, 2009b, p. 85-102.

\_\_\_\_\_. *A natureza primordial: Merleau-Ponty e o 'logos do mundo estético'*. Cascavel, PR: Edunioeste, 2010.



\_\_\_\_\_. “Entre ‘Körper’ e ‘Leib’: Gabriel Marcel e o corpo como ‘Ur-Gefühl’”. In: SILVA, C. A. F.; RIVA, F. (Org.). *Compêndio Gabriel Marcel: homenagem aos 90 anos de publicação do Diário Metafísico*. Cascavel, PR: Edunioeste, 2017, p. 317-342.

TASSINARI, A. *Quatro esboços de leitura*. In: MERLEAU-PONTY, M. *Maurice Merleau-Ponty O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

### **Referências das imagens utilizadas:**

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/paul-cezanne>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435877>

<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/71967.html>

<https://courtauld.ac.uk/search-results?keyword=Paul+C%C3%A9zanne>