



GUAIRACÁ REVISTA DE FILOSOFIA

A RECEPÇÃO DA PINTURA DE CÉZANNE NA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY

Nicole Elouise Avancini¹

RESUMO

O presente artigo pretende analisar a filosofia da percepção do francês Maurice Merleau-Ponty, que encontra reverberação nas produções pictóricas dos artistas de estilo impressionista, notadamente de Paul Cézanne. Sendo um fenomenólogo, ou seja, um estudioso dos modos como os fenômenos se aparecem à consciência, o filósofo privilegia a percepção como o aspecto primordial dessa relação. No mesmo sentido, sendo o Impressionismo um movimento artístico que privilegia o modo como certa paisagem natural aparece à visão do pintor, torna-se possível estabelecer uma relação entre filosofia e arte. Desse modo, pretende-se expor algumas considerações acerca das produções e das relações possíveis de se delinear entre os autores franceses citados, nos limites de uma filosofia da arte acerca do mistério do mundo.

Palavras-chave: Merleau-Ponty. Cézanne. Arte. Fenomenologia. Percepção.

THE RECEPTION OF CÉZANNE'S PAINTINGS WITHIN MERLEAU-PONTY'S PHILOSOPHY

ABSTRACT

This paper aims to analyze the philosophy of perception of French author Maurice Merleau-Ponty, which finds reverberation in the pictorial productions

¹ Licenciada e Mestranda em Filosofia pela Unioeste.

of impressionist artists, notably Paul Cézanne. As a phenomenologist, that is, by studying the ways in which phenomena appear to consciousness, the French author privileges perception as the primordial aspect in this relation, foreseeing some perspectives from psychology and neuroscience to ground his views. Likewise, considering that Impressionism is an artistic movement which privileges the way certain natural landscape appears to the painter's vision, it becomes possible to establish a relation between philosophy and art. Therefore, in this paper, we intend to present some thoughts on the work of the forementioned French thinkers, as well as the relation between them, within the limits of a Philosophy of Art about the mystery of the world.

Keywords: Merleau-Ponty. Cézanne. Art. Phenomenology. Perception.

INTRODUÇÃO

A temática acerca do belo, no período da Antiguidade Clássica, via-se sujeita a uma interpretação metafísica, transcendental. Isso significa que tal noção era entendida como não pertencente ao plano material, ou seja, firmava-se como um mero paradigma ideal às produções artísticas, devido à influência da teoria platônica das Formas e ao conceito aristotélico de *mimesis*. De fato, de acordo com Ribon (1991, p. 56) essa foi a conceituação que imperou como axioma à estética dos artistas, notadamente pintores, desde a era clássica até após a época do Renascimento, para ser, então, questionada pela arte moderna e seus representantes.

O movimento artístico conhecido como Impressionismo, popular na Europa dos fins do século XIX, põe a *mimesis*, a reprodução da natureza, em questão nas obras retratadas; porém, concomitantemente, preza pela subjetividade do artista. Ao retratarem suas impressões acerca de uma paisagem natural conforme certa angulosidade dos raios solares a atinge, os artistas de estilo impressionista valorizam a percepção que recebem e produzem sobre tal imagética – o que nos remete à filosofia da fenomenologia.

Mesmo não sendo um filósofo da arte, especificamente, as reflexões de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) podem ser aplicadas a esse âmbito. A fenomenologia é um método descritivo dos fenômenos, e pelo conceito primordial da percepção pode-se concatenar interessantes reflexões estéticas, justamente por ambas estabelecerem relações com a realidade sensível dos objetos e com o modo de apreensão dessa realidade conforme empreendido pela consciência. Dessa forma, pretende-se, no presente trabalho, expor tal conceito em Merleau-Ponty, de modo introdutório, para, em seguida, abordar a questão da *mimesis* como paradigma, mas também como problemática; por fim, pretende-se conjugar a filosofia com a

arte, principalmente as de Merleau-Ponty e de Paul Cézanne (1839-1906), artista admirado por especiais motivos pelo filósofo francês.

A FENOMENOLOGIA E A PERCEPÇÃO

Merleau-Ponty insere-se na tradição da fenomenologia, inaugurada pelos estudos de Edmund Husserl, no século XIX. Definida, essencialmente, como um método descritivo que pretende conferir rigor científico à filosofia, a fenomenologia trata de um estudo acerca dos fenômenos (os objetos) do mundo conforme os eventos suscitados na consciência a partir de sua apreensão. Afirma o teórico, no prefácio da *Fenomenologia da Percepção* (1999 [1945], p. 1-2):

É a ambição de uma filosofia que seja uma “ciência exata” [...]. É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer [...].

Assim, por ser meramente descritiva, tal movimento filosófico não possui a pretensão de formar noções epistemológicas acerca do objeto; por esse motivo, destaca-se a diferença entre descrever e explicar: quem explica, demonstra e analisa é o cientista; o fenomenólogo, como Merleau-Ponty, apenas descreve.

Mesmo que em elogio à cientificidade, esses filósofos não pretendem fazer de suas pesquisas uma ciência exata, uma ciência da natureza, pois o que eles buscam é discorrer sobre algo que vem “[...] antes da reflexão” (1999, p. 1), ou seja, antes mesmo do processo cognitivo. A fenomenologia é uma busca pelo imediato, o mundo conforme se apresenta diretamente ao observador, sem intermediários, sem pré-conceitos e sem a intenção de formar um conhecimento acabado.

Com isso, evidencia-se a importância que Merleau-Ponty confere à conceituação da percepção. O filósofo expressa suas ideias acerca de tal termo em, ao menos, três obras: *A Primazia da Percepção e suas Consequências Filosóficas* (1964 [1947]), *O Mundo da Percepção* (1948), e a referenciada acima (a *Fenomenologia da Percepção*), sem contar os textos preparatórios *Projeto de Trabalho sobre a Natureza da Percepção* (1933) e *A Natureza da Percepção* (1934). Levando em consideração estudos da psicologia e da neurociência, o filósofo fundamenta a noção de percepção filosoficamente, entendendo-a como uma “modalidade original da consciência” (1964, p. 12). Isso se deve ao fato de que é ela que media nosso contato mais primordial com o mundo externo, tendo a sensação como instrumento; é, pois, a percepção que antecede e fundamenta todo o conhecimento que advirá depois, como construção.

Sintetizando essas ideias, o filósofo (1999, p. 13-14) assevera: “[...] não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso

dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos”. Assim, ao contrário das ciências, que talvez tenham a pretensão de produzir conhecimentos objetivos sobre o mundo, a partir da empiria, a fenomenologia ambiciona identificar apenas aquilo de mais imediato que se revela nos fenômenos, por meio da percepção originária. Destarte, em vez de se preocupar em demasia com a caracterização da racionalidade e/ou da cognição humana, o intento do fenomenólogo firma-se em atestar que o mundo existe e que tal fato se deve ao seu ser percebido, por um ato de consciência.

O mundo é conforme se revela à consciência, portanto, na forma de fenômeno. A primazia na existência e na identificação de uma realidade objetiva advém do ato revelador empreendido interiormente, pela consciência enquanto percepção. Merleau-Ponty não admite um processamento típico à percepção, justamente porque ela não coincide com a razão, e porque ela antecede a própria reflexão. A título de exemplo, pode-se interpretar que a noção de percepção se aproxima à experiência de uma criança descobrindo o mundo pela primeira vez, criando suas primeiras impressões acerca de cores, texturas, sabores e odores.

[...] para que a criança possa perceber o azul e o vermelho sob a categoria de cor, é preciso que esta se enraíze nos dados, sem o que nenhuma subsunção poderia reconhecer-lá neles — primeiramente é preciso que, nos painéis “azuis” e “vermelhos” que lhe apresentam, se manifeste esta maneira particular de vibrar e de atingir o olhar que chamamos de azul e de vermelho (Merleau-Ponty, 1999, p. 212).

Desse modo, antes de formar o conhecimento específico de que uma maçã é (convencionalmente) vermelha, ou de que o céu é azul, a criança deve, de início vislumbrar o céu e a maçã, e capturar com o próprio olhar essa impressão, ou percepção, que as cores suscitam.

Vejamos como a percepção, veiculada pelo corpo², permite-nos pensar filosoficamente a arte.

A MIMESIS E A ARTE MODERNA

O filósofo francês Michel Ribon, no ensaio *A Arte como Natureza* (1991 [1988]), realiza interessantes incursões acerca da relação entre a produção artística, notadamente de pintores, e o elemento que mais os concede inspiração: as paisagens

2 De acordo com Dors (2023, p. 319): “Não há dúvidas [...] de que a reflexão merleau-pontyana acerca do gênio de Cézanne vem de encontro à aspiração do filósofo em apresentar, em sua *Fenomenologia da Percepção*, um verdadeiro tratado ontológico acerca da percepção e do corpo. Afastando-se da concepção dualista do pensamento cartesiano e, também, do ideal husserliano de uma consciência pura, Merleau-Ponty busca, na *Fenomenologia da Percepção*, a descrição de uma “consciência perceptiva”. Tal projeto fenomenológico ambiciona restituir ao corpo seu estatuto ontológico, ao mesmo tempo em que a consciência, nele diluída, encontra-se atrelada à percepção. Deste modo, Merleau-Ponty procura descrever a inseparabilidade entre consciência e corpo, entre sujeito e objeto, resistindo, portanto, a se adequar a uma posição dualista”.

naturais. Ele relata que (referência), desde a definição filosófica da *mimesis*³ na Antiguidade, compreendida por Aristóteles na *Poética*, até principalmente a Renascença do século XIV, essa foi a preocupação dos artistas: retratar, da forma mais verossímil possível, o que eles percebiam da natureza⁴. Até a era do Romantismo, alguns séculos depois, as principais representações, no âmbito das artes plásticas, eram de paisagens naturais, mas esse cuidado com a verossimilhança⁵ não é mais, no contexto do século XIX, o único elemento admirado e valorizado na composição de uma obra de arte.

Havia motivos para Platão decretar o banimento dos poetas da República: por se utilizarem da *mimesis* em seus escritos, potencialmente distanciariam os leitores da Verdade suprassensível. Numa realidade em que os objetos sensíveis são como “cópias” das Formas transcendentais, a arte mimética seria uma mera “cópia da cópia”, e, portanto, duplamente degenerada. Ribon (1991, p. 67) expressa que pensadores como Hegel e pintores como Delacroix também rejeitaram o conceito da *mimesis*, na passagem da Modernidade para a Contemporaneidade. Segundo o comentador, eles identificavam tal noção representada somente na estética de artistas ocidentais, notadamente europeus. Outros povos, por outro lado, provenientes de outros continentes e de outras culturas, preocupavam-se com valores distintos, que não a fidelidade às imagens da natureza. Isso evidenciava que o ideal mimético não precisaria ser o único padrão de referência à arte pictórica, ao basear-se em meras questões geográficas e culturais.

Sob outro prisma, com o advento da máquina fotográfica no começo do século XIX, a fotografia passou a realizar o papel de capturar a natureza do modo tal como é, e, com isso, artes como o desenho, a pintura e a escultura encontraram motivos para se verem “livres” de tal preocupação. Deu-se lugar, por exemplo, a criações abstratas, ou seja, a expressão de linhas e de formas que não reproduzem, de modo literal, nenhuma figura conforme encontrada numa paisagem natural.

Não é sobre o abstracionismo a que as reflexões de Merleau-Ponty vão se deter, no entanto. O filósofo francês aprecia, de modo especial, as pinturas de estilo impressionista, e reserva um olhar ainda mais cuidadoso para as produções de Cézanne, que o inspiraram a compor o ensaio *A Dúvida de Cézanne* (2014 [1942]). Nela, expressa seu elogio, sob um viés filosófico, ao gênio do pintor, aos temas e às características expressas em suas obras.

3 Tal conceituação nasce inspirada pelos movimentos de mímica típicos da dança, “[...] as disposições da alma purificadas por uma bela linguagem do corpo e da voz” (Ribon, 1991, p. 55).

4 Admitamos exemplos de artistas emblemáticos da Renascença: Leonardo da Vinci e Caravaggio retratavam, em suas pinturas, figuras humanas em emblemáticas posições, com expressivas feições; escultores como Michelangelo davam corpo a figuras bíblicas, em estruturas colossais. Mais que simplesmente retratar a natureza, percebe-se uma ode a esse plano, uma glorificação, uma admiração ao humano e ao natural.

5 Ribon (1991, p. 56) esclarece que verossimilhança não é identidade, mas analogia.

MERLEAU-PONTY SOBRE CÉZANNE

Um dos principais textos estéticos de Merleau-Ponty é *O Olho e o Espírito* (2014 [1964]), em que expressa seu apreço pela pintura, pelo simples motivo de que são os pintores quem melhor conciliam, em suas obras, as atividades do corpo e da visão (Loturco, 2010, p. 106). Mas por que o filósofo concederia uma atenção tão específica a Cézanne, e não tanto aos outros impressionistas, como Monet, Pissarro e Renoir? As respostas se encontram em sua própria filosofia.

De acordo com Nóbrega (2008, p. 141), um dos motivos é que as pinturas de Cézanne problematizam a dicotomia entre sensação e pensamento. Considerando isso, tem-se que, apesar de que seja a sensibilidade a faculdade humana geralmente associada à criação artística, não significa que um artista não se possa utilizar da razão para produzir. Segue-se que, pelo fato de teorizar acerca do corpo como uma experiência vivida⁶ (Merleau-Ponty, 1999, passim), que une tanto a atividade mental quanto a sensitiva, a percepção (que é corpórea) encontra-se como que “entre” essas duas atividades – e é nas telas de Cézanne que Merleau-Ponty melhor identifica essas questões representadas.

Muito dificilmente um artista cria sem alguma intenção por trás, ou seja, sem incluir alguma mensagem subjacente, ou sem qualquer interpretação passível de ser feita. Cada trabalho – seja pictórico, teatral, ou musical, por exemplo – esconde, em seus elementos, significações não tão óbvias assim, que requerem que interpretações sejam cunhadas por parte dos observadores; é isso que conversa com a nossa sensibilidade, e, ao mesmo tempo, é isso que adquire sentido por meio de nossa razão.

Outro motivo baseia-se na função do pintor de “fazer nascer” uma visão, conforme o teórico expressa em *O Olho e o Espírito*: “A visão do pintor é um nascimento continuado” (2014, p. 22). Após dar à luz à sua obra, porém, ela subsiste, só que não deve ser concluída – o filósofo aprecia o aspecto de inacabamento transmitido pelas obras do Cézanne. Observa o filósofo:

Ele [Cézanne] não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Não estabelece um corte entre “os sentidos” e a “inteligência”, mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos sobre elas, estamos enraizados nelas, e é sobre essa base de “natureza” que construímos

6 Rejeitando a res extensa cartesiana, que identifica a matéria como substância, Merleau-Ponty (1999, p. 212) descreve o corpo humano nos seguintes termos: “Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um “eu penso”: ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio”. Isso significa que não podemos posicionar nossos corpos como objetos no mundo e apreendê-los como fenômenos para a consciência; a experiência corpórea é vivida. Não se possui um corpo, é-se um corpo.

ciências. Foi esse mundo primordial que Cézanne quis pintar, e por isso seus quadros dão a impressão da natureza em sua origem (Merleau-Ponty, 2014, p. 133-134)

Tal aspecto conjuga-se com a noção de movimento, promovido pela experiência do corpo vivo em Merleau-Ponty. Uma pintura em tela será sempre uma representação unidimensional e estática, mas o diferencial de Cézanne é que suas pinturas, por aparentarem inacabadas, transmitem a impressão de estarem em movimento, desde o ponto em que nasceram até o ponto em que são observadas pelo espectador.

Entre as produções mais conhecidas de Cézanne, destacam-se as naturezas mortas⁷ e as diversas versões da montanha de Santa Vitória, localizada no sul da França, em Aix-en-Provence. As primeiras, também exploradas por outros artistas, exibem disposições de objetos, geralmente sobre uma mesa, como: caveiras, velas, e, no caso específico de Cézanne, vasos e frutas. Ribon (1991, p. 116, nota), atenta para o fato de que tal termo (natureza morta) é utilizado para se referir a esse tipo de composição em línguas latinas (francês: *nature morte*), mas em línguas germânicas (alemão: *still Leben*) tais obras adquirem o sentido de representarem uma vida calma, serena, silenciosa – e as obras de Cézanne aproximam-se mais desse sentido de vida, e não de morte.

Figura 1 – Nature morte aux pommes et aux oranges (Natureza morta com maçãs e laranjas)



Fonte: pintura de Paul Cézanne, 1895-1900

7 Conforme Dors assinala (2023, p. 321), a preferência de Cézanne pela natureza como objeto se justifica da seguinte maneira: “Uma das peculiaridades de Cézanne trata-se de sua ambição por pintar sensações, traduzi-las mediante o uso das cores. Aquilo que denominou os ‘motivos’ de sua pintura eram, sobretudo, a natureza-morta. Desenvolveu um estudo próprio da perspectiva e a preferência às cores vibrantes. Quando se propunha a pintar os rostos humanos, estes apareciam objetificados, como que desprovidos de emotividade e expressão”.

Tendo esse aspecto em vista, percebe-se que os impressionistas também retratam a natureza – mas isso significa que eles se adequam à estética da *mimesis*? Mesmo que grande parte das imagens retratadas por esses artistas sejam paisagens e, por vezes, figuras humanas, não se deve concluir que obedecem fielmente ao ideal mimético, erigido desde a Antiguidade. Isso porque suas obras compõem como que uma “objetividade subjetivada”, ou uma “exterioridade interiorizada” – ao elemento da natureza é adicionado o elemento da percepção: a paisagem na tela não é uma imagem genérica, ou universal, mas, sim, retratada conforme uma perspectiva individualizada, uma vez que reflete um determinado momento do dia, e determinadas sensações suscitadas no pintor pelo que vê.

Sobre essa maneira de visar, Merleau-Ponty descreve, invocando o gênio do pintor: “[...] ‘a natureza está no interior’, diz Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe” (2014, p. 17). Tal citação, além de constatar a admiração do filósofo pela pintura, destaca a relação entre a filosofia e tal gênero de expressão artística: os elementos constituintes de uma representação pictórica (luz, cor, profundidade) não existem no mundo como tal, mas são constituídos de tal forma a partir do corpo e da percepção do artista, ou do observador.

Conforme assinala Silva (2021, p. 5) a bela relação estabelecida entre Cézanne e Merleau-Ponty se dá nos entremeios do olhar fenomenológico. Ora, o apreciar do mundo é o que une o movimento de ambos o filósofo e o artista; empunhando o *thaumazéin* grego, ou seja, o espanto perante a complexidade do universo, tanto Cézanne quanto Merleau-Ponty compartilham desse interesse em desvendar o enigma do mundo. As telas de Cézanne firmam-se como “uma obra de escavação, exploração” (Silva, 2021, p. 15), dada sua natureza inacabada, ainda por se revelar, e por não consistir resolução absoluta acerca desse enigma sempre tão mundano.

Os numerosos retratos da montanha de Santa-Vitória, mais que denunciar uma obsessão do pintor, evidenciam a evolução de Cézanne enquanto artista. Além de valorizar a questão da diferença de impressões que recebia do cenário, em diferentes épocas de sua vida, refletem sua escolha de distintas cores e formas para representar a mesma imagem, honrando seu espírito impressionista. Pode-se mesmo notar como as telas se tornam mais “abstratas”, com o passar dos anos, apresentando imagens mais “fragmentadas”. Tal forma de pintar pode ser vista como precursora de movimentos do século XX, como o Cubismo e o Fauvismo⁸.

8 Cézanne era um artista que se distanciava do academicismo da arte de sua época. Ele aspirava por um método próprio, prezando pelo estudo e pela técnica, mas recusando parâmetros fixos, como o da *mimesis* (Silva, 2021, p. 16).

Figura 2 – *La Montagne Sainte-Victoire vue de Les Lauves* (A Montanha Santa-Vitória vista de Les Lauves)



Fonte: Pintura de Paul Cézanne, 1904

A escolha por essa forma de representação não é sem motivos ou reflexões, de acordo com Merleau-Ponty. A imagem fragmentada, conforme espalhada sobre a tela, revela o contato com o mundo por meio daquele modo originário da consciência: a percepção. Antes que se possa formar quaisquer juízos acerca da paisagem, a percepção é o que nos retoma às coisas mesmas, anterior ao conhecimento, anterior ao saber absoluto das ciências. É a captura de um mundo sempre e ainda em vias de se fazer:

[...] o gênio de Cézanne é fazer com que as deformações perspectivas, pelo arranjo de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando ele é olhado globalmente, e contribuam apenas, como o fazem na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos (Merleau-Ponty, 2014, p. 135).

Assim, o delineio de um objeto por traços bem delimitados configurariam a identidade desse objeto – como sendo apenas aquilo, nada além. Os traços distorcidos e inacabados de Cézanne, na visão de Merleau-Ponty, prezam pela profundidade e pela dimensão do mundo, o dinamismo da realidade percebida como inesgotável (2014, p. 136). A percepção é algo que nunca finda, nunca deixa de ser curiosa, nunca estabelece as coisas como prontas, como exatas, pois reconhece o mundo como a arte do devir⁹.

9 Dors complementa (2023, p. 326): “Assim, uma deformação perspectiva na imagem que se oferece ao quadro, só é sem sentido para aqueles que não compreenderam o que o pintor buscava: perder-se na natureza [...], exprimindo-a de acordo com uma perspectiva vivida. A perspectiva geométrica, tão aclamada pelos artistas inspirados nos clássicos, apenas reproduz um espectro de verdade, ou, quiçá, uma verdade ilusória”.

Conforme visto, um quesito diferencial que passou a receber atenção com a insurgência do movimento impressionista foi a subjetividade do pintor – além daquilo que ele via, passa a importar o modo como vê. A quantidade de luz solar que incide sobre as águas, as sombras que cria a luz do luar, ou, até mesmo, de certa maneira, como o artista se sente ao vislumbrar tal cenário, podendo ser expresso por um jogo de cores; a propósito, o filósofo comenta:

[...] o próprio tom local é decomposto pelos impressionistas. Pode-se em geral obter cada cor justapondo, em vez de misturá-las, as cores componentes, o que produz um tom mais vibrante. Resultava desses procedimentos que a tela, não mais comparável à natureza ponto por ponto, restituía, pela ação das partes umas sobre as outras, uma verdade geral da impressão. (Merleau-Ponty, 2014, p. 131)

Verifica-se a importância que é concedida à ideia de impressão, sinônima de percepção. Por que somente as pinturas que reproduzem fielmente o que se vê da natureza deveriam ser valorizadas? Seria esse o único indicativo do talento de um artista? Deveria ser essa a única técnica de pinceladas e uso de cores valorizada?¹⁰ Ora, a partir do pensamento de Merleau-Ponty¹¹, pode-se concluir que importa mais a interioridade do artista, não só porque uma tela não precisa mais representar o esforço pela reprodução fiel da realidade, mas, também, porque é isso que o motiva, em primeiro lugar, a tomar seus pincéis e se intitular “artista”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto, certifica-se a interlocução entre filosofia e arte, não só possível pela área da Estética, mas também com o aporte de conceitos da fenomenologia.

Merleau-Ponty valoriza a percepção como um modo originário da experiência consciente, pois, além de ser nosso meio primário de acesso ao mundo, anterior ao conhecimento científico, também exerce o típico papel de criação desse mundo. Assim, valorizando tal conceito e visão de mundo, a arte pictórica pôde, no mesmo sentido, passar pela revolução que proporcionou o abandono da primazia do ideal mimético.

10 A respeito dessas questões, evoca-se a discussão acerca do que é belo e do que é a beleza, da qual não trataremos mais extensamente neste trabalho. Mas muitos filósofos (como Kant, por exemplo, em sua terceira Crítica) defendem a tese de que o belo é subjetivo, pois não existe objetivamente no mundo – trata não de uma característica inerente à natureza, mas tão-somente de um modo de perceber típico das aptidões humanas (Ribon, 1991, p. 27).

11 Vale ressaltar que a defesa do filósofo não significa um descrédito às ciências ou às artes clássicas, mas apenas um questionamento à pretensão de se formar uma verdade absoluta acerca das coisas. O que a arte pictórica como a de Cézanne proporciona é o vislumbre de um mundo enquanto incógnita, enquanto representação da percepção mais pura, sem torná-lo mero objeto de conhecimento (Dors, 2023, p. 326).

É por esse e outros motivos que há filosofia nas pinturas de Cézanne, uma vez que podem ser interpretadas como descrições, e até mesmo antecipações da fenomenologia – não só da noção acerca da percepção, mas do modo de pensar merleau-pontyano como um todo: aquilo que ele mais admira numa obra artística, sob seu viés filosófico.

[...] a “dúvida de Cézanne” tal qual se reporta Merleau-Ponty nada mais é do que a expressão de uma experiência vivida em sentido fenomenológico ou, se quiser, um radical experimento ontológico. Cézanne não é só um pintor puro e simples. Sua obra, na verdade, transfigura uma ontologia da sensação; ela perfaz, de modo autêntico, um movimento interrogativo do enigma, do abismo mundano das sensações. (Silva, 2021, p. 20)

Afinal, seria possível afirmar que Cézanne, além de pintor, era um pensador, pelo modo próprio como abordava seu processo de criação. Conforme relata Merleau-Ponty, em *A Dúvida de Cézanne* (2014, p. 139), o artista dizia: “A paisagem pensa-se em mim [...] e eu sou sua consciência”, expressando a natureza feita viva pelo ato próprio da percepção.

É simbólico que Merleau-Ponty conclua seu ensaio (2014, p. 151) refletindo acerca da vida e obra de Cézanne. O pintor era de gênio difícil, personalidade robusta e desagradável a muitos de seu convívio; no entanto, mais que reduzir sua produção a uma simples derivação biográfica, aquilo que justifica o nascimento de sua impressão no mundo é a experiência vivida, por intermédio do corpo junto à sua mente, no meio das coisas em perpétuo estado de enigma.

Referências

DORS, Litiara Kohl. *Merleau-Ponty e a Dúvida de Cézanne*. In: *Alamedas*, v. 11, n. 3, p. 317-332, 2023.

LOTURCO, Valéria. *Merleau-Ponty dialoga com o Racionalismo e a pintura em “O olho e o espírito”*. In: *Cadernos Espinosanos*, n. 22, p. 85-140, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Primacy of Perception – and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*. General editor: James M. Edie. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Cassio de Arantes Leite. Cosac Naify, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Dúvida de Cézanne*. In: O olho e o espírito. Tradução de Cassio de Arantes Leite. Cosac Naify, 2014.

NÓBREGA, Teresinha Petrucia da. “Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty”. In: Estudos de Psicologia, n.13, v.2, 2008. (pp. 141-148).

RIBON, Michel. *A arte e a natureza: ensaio e textos*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.

SILVA, Claudinei Aparecido de Freitas. *A profundidade abissal: Nietzsche, Cézanne, Merleau-Ponty e o enigma do mundo*. In: *Voluntas – Revista Internacional de Filosofia*. v.12, n. 1, p. 01-33, jan.-abr., 2021