

A recepção da pintura de Cézanne na filosofia de Merleau-Ponty

The reception of Cézanne's paintings within Merleau-Ponty's philosophy

NICOLE ELOUISE AVANCINI¹

Resumo: O presente artigo pretende analisar a filosofia do francês Maurice Merleau-Ponty, que encontra uma certa 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, antevendo perspectivas da psicologia e da neurociência para embasar seus argumentos. 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, o que é empreendido pela área da Estética. Assim, pretende-se expor algumas considerações acerca das produções e das relações estabelecidas entre os autores franceses citados, nos limites de uma filosofia da arte.

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

Abstract: This paper aims to analyze the philosophy of french author Maurice Merleau-Ponty, which finds a certain reverberation in the pictorial productions 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 a certain natural landscape appears to the painter's eyes, it becomes possible to establish a relation between philosophy and art, a task which is accomplished by Philosophical Aesthetics. 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.

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

Introdução

A Estética adotou a forma de disciplina propriamente filosófica apenas a partir do século XVIII, seguindo a publicação da obra *Aesthetica*, em 1750, que sintetiza as ideias do filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762). Herdeiro da tradição racionalista, inspirado por autores como Christian Wolff e Gottfried Leibniz, o aspecto que diferenciou os estudos de tal filósofo foi sua devota atenção à faculdade humana da sensibilidade, considerada, na época, como “inferior”, e seus conhecimentos como “obscuros”. Destoando de seus antecessores, ao não privilegiar

¹ Licenciada e Mestranda em Filosofia pela UNIOESTE. E-mail: nicole_avancini@hotmail.com

unicamente a razão na produção do conhecimento, o alemão pretendeu conferir um grau de ciência às operações sensíveis e igualar a sensibilidade à racionalidade, por também operar por meio de princípios lógicos. Essa nova visão influenciou outros importantes pensadores, como Immanuel Kant.

Apesar de que tenha ocorrido apenas na Modernidade essa mudança no status dos estudos acerca da sensibilidade, isso não significa que filósofos antigos e medievais não tenham teorizado acerca da arte, da beleza e do gênio artístico. A diferença é que a temática do belo via-se sujeita a uma interpretação metafísica, isto é, visto como um conceito transcendente ao plano material, ou um mero paradigma ideal às produções artísticas, devido à teoria platônica das Formas e ao conceito aristotélico de *mimesis*. De fato, foi esse conceito que imperou como axioma à estética dos artistas, notadamente pintores, até a época do Renascimento, para ser, então, questionado pela arte moderna e seus representantes.

O movimento artístico conhecido como Impressionismo, popular na Europa dos fins do século XIX, põe a *mimesis* em questão nas obras retratadas, mas, ao mesmo tempo, 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 têm sobre tal imagética – o que nos remete à filosofia.

Mesmo não sendo especificamente um filósofo da arte, as reflexões de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) podem ser aplicadas a esse âmbito. Afinal, a fenomenologia como método descritivo dos fenômenos, bem como o conceito primordial da percepção, podem bem servir às reflexões estéticas, justamente por estarem pautadas na realidade sensível dos objetos e no modo de apreensão dessa realidade empreendido pela consciência. Dessa forma, pretendemos, no presente trabalho, expor, de modo introdutório, tal conceito em Merleau-Ponty; abordar a questão da *mimesis* como paradigma, mas também como problemática; e conjugar a filosofia com a arte, principalmente a de Paul Cézanne, admirada por especiais motivos pelo filósofo francês – sem deixar de permear esses assuntos com reflexões nossas.

1. O fenômeno da percepção

Merleau-Ponty insere-se na tradição da Fenomenologia, inaugurada pelos estudos de Edmund Husserl, no século XIX, e continuada, principalmente, por Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre, no século seguinte. Definida, essencialmente, com um método descritivo que pretende conferir um rigor científico à filosofia, a Fenomenologia trata de um estudo acerca dos fenômenos (os objetos) do mundo e dos eventos suscitados na consciência a partir de sua apreensão. Diz o filósofo, 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 um conhecimento acerca do objeto; por esse motivo, destaca-se a diferença entre descrever e explicar. Quem explica, demonstra e analisa é o cientista; o fenomenólogo apenas descreve. Mesmo que em elogio à cientificidade, esses filósofos não pretendem fazer de suas pesquisas uma ciência exata, pois o que eles buscam é discorrer sobre algo que vem “[...] antes da reflexão” (1999, p. 1), ou seja, antes do processo cognitivo. A Fenomenologia busca o imediato, o mundo conforme se apresenta diretamente ao cognoscente, sem intermediários e sem a intenção de formar uma epistemologia.

A partir disso, evidencia-se a importância que Merleau-Ponty confere à conceituação da percepção (*la perception*). O filósofo expressa suas ideias acerca de tal termo em, ao menos, três obras: *A Primazia da Percepção e suas Consequências Filosóficas* (1996 [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” (1996, p. 41). Isso se deve ao fato de que é ela que possibilita 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.

Sintetizando essas ideias, Merleau-Ponty (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”. Ao contrário da ciência, que talvez tenha a pretensão de produzir um conhecimento dito “verdadeiro” sobre o mundo, a fenomenologia ambiciona apenas identificar aquilo de mais imediato que podemos experienciar desses fenômenos, por meio da percepção. Assim, em vez de se preocupar em caracterizar detalhadamente a racionalidade e/ou a cognição humana, o fenomenólogo firma-se em atestar que o mundo existe e que tal se deve ao seu ser percebido, pela consciência.

Indo além, tal conceituação é explorada por outros filósofos, em temas não só de Fenomenologia, mas também de Epistemologia e de Estética. Baumgarten mesmo teorizou sobre ela, ao cunhar a noção de percepção estética (*cognitio sensitiva*). Ele a distingue de uma mera percepção de um objeto pela característica de compor o próprio meio para a contemplação do belo, ao processar tanto passivamente quanto ativamente as informações sensíveis, ou seja, ao permitir a recepção e, ao mesmo tempo, a criação de uma obra de arte. Diferentemente dele, porém, Merleau-Ponty não admite um processamento típico à percepção, justamente porque ela antecede toda reflexão. Por isso é que essa noção, de acordo com o francês, se aproxima à experiência de uma criança descobrindo o mundo pela primeira vez, criando suas primeiras impressões de cores, texturas, sabores e odores. De igual modo, é por tal razão que o filósofo valoriza o corpo como uma experiência vivida, ou seja, não como algo que possuímos, separado da mente, mas como algo que vivemos, junto ao processamento mental.

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

2. A *mimesis* e a arte moderna

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

paisagens naturais. Ele relata que, desde a definição filosófica da *mimesis*² na Antiguidade, empreendida por Aristóteles na *Poética*, até, principalmente, o Renascimento, essa foi a preocupação dos artistas: retratar, da forma mais verossímil possível, o que eles viam na natureza. Pintores como Leonardo da Vinci e Caravaggio retratavam figuras humanas em emblemáticas posições, com expressivas feições; escultores como Michelangelo davam corpo a figuras bíblicas, em estruturas colossais. Até a era do Romantismo, alguns séculos depois, as principais representações, na pintura, eram de paisagens naturais, mas esse cuidado com a verossimilhança³ não é mais, atualmente, o único elemento admirado em 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. Numa realidade em que os objetos sensíveis são como “cópias” das Formas suprassensíveis, a arte mimética seria uma mera “cópia da cópia”, e, portanto, duplamente degenerada. Além disso, Ribon (1991, p. 67) expressa que pensadores como Hegel e pintores como Delacroix rejeitaram o conceito da *mimesis*, na passagem da Modernidade para a Contemporaneidade, por identificarem que tal noção via-se representada apenas na estética de artistas ocidentais (europeus). Já outros povos, de outros continentes e de outras culturas, preocupavam-se com outros valores, 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.

Por outro lado, no começo do século XIX, com o advento da máquina fotográfica, a fotografia passou a realizar o papel de capturar a natureza do modo como é, e, assim, 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.

² 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).

³ Ribon esclarece que verossimilhança não é identidade, mas analogia (1991, p. 56)

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*. Nela, expressa seu elogio, sob um viés filosófico, ao gênio do pintor, aos temas e às características expressas em suas obras.

3. 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 as atividades do corpo e da visão, em suas obras (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. Pensando nisso, temos 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 vivida, 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 feitas 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 ele expressa em *O Olho e o Espírito*: “A visão do pintor é um nascimento continuado” (2014, p. 22). Após dar à luz, porém, a obra subsiste, só que não deve ser

concluída – o filósofo aprecia o aspecto de inacabamento transmitido pelas obras do pintor francês. 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 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 quando são observadas pelo espectador.

200

Entre as produções mais conhecidas de Cézanne, destacam-se as naturezas mortas 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), em nota de rodapé, 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

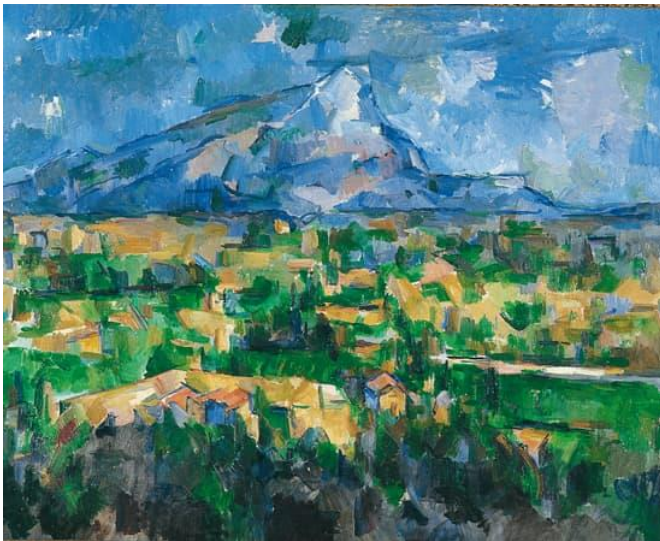
Tendo esse aspecto em vista, percebe-se que os impressionistas também retratam a natureza – mas isso significa que eles se adequam à estética da *mimesis*? Mesmo que grande parte das imagens retratadas pelos impressionistas sejam paisagens e, por vezes, figuras humanas, não se deve concluir que obedecem fielmente ao ideal mimético. 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 como tal a partir do corpo e da percepção do artista, ou do observador.

Retomando a questão da *mimesis*, Cézanne consagra-se como um de seus contendores. Para ele, a perspectiva mimética é mono-ocular, ou seja, os artistas que a adotam pintam como que enxergando por um olho só. Por isso, outro aspecto que leva Merleau-Ponty a admirar esse artista é por identificar que ele “pinta com os dois olhos”, pois ele enxerga a paisagem, mas também valoriza, em sua arte, o modo individual como a vê.

Os numerosos retratos da montanha de Santa-Vitória, mais que denunciar uma obsessão do pintor, evidenciam a evolução de Cézanne como artista. Assim, além de valorizar a questão da diferença de impressões que tinha do cenário em diferentes épocas de sua vida, refletem sua escolha de distintas cores e formas para representar a mesma imagem. Pode-se mesmo notar como as telas se tornam mais “abstratas”, apresentando imagens mais “fragmentadas”. Tal forma de pintar pode ser vista como precursora de movimentos como o Cubismo e o Fauvismo.

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



Fonte: Pintura de Paul Cézanne, 1906-1908

Conforme visto, um quesito diferencial que passou a receber atenção com a insurgência do Impressionismo 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 a luz do luar cria, ou, até mesmo, de certa maneira, como o artista se sente ao vislumbrar tal cenário, que pode 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 vemos 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?⁴ Ora, a partir do pensamento de Merleau-Ponty, podemos concluir que importa mais a interioridade do artista, não só porque uma tela não precisa mais reproduzir a realidade, mas, também, porque é isso que o motiva, em primeiro lugar, a tomar seus pincéis e se intitular “artista”. Desse modo, não faltam justificativas para admirarmos outros movimentos da pintura, como o Surrealismo e o Expressionismo, movimentos tais que encontram na obra de Cézanne uma primeira intuição valiosa.

203

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 consciência, pois, além de ser nosso meio primário de experiência do mundo, anterior ao conhecimento, também exerce o típico papel de criação desse mundo. Assim, a partir de tal conceito, e, no mesmo sentido, a partir da valorização de Baumgarten da faculdade da sensibilidade, a arte pictórica pôde passar pela revolução que proporcionou o abandono da primazia do ideal mimético.

É por esse e outros motivos que as pinturas de Cézanne, após tomarmos ciência das reflexões do filósofo francês, podem ser vistas como descrições dessa

⁴ 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

filosofia – não só da concepção fenomenológica da percepção, mas do modo de pensar merleau-pontyano como um todo: aquilo que ele mais admira numa obra artística, sob seu viés filosófico. Afinal, seria possível afirmar que Cézanne, além de pintor, era como que um filósofo, pelo modo próprio como abordava sua 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.

Referências

DREYFUS, Hubert; WRATHALL, Mark. *A Companion to Phenomenology and Existentialism*. Edited by Hubert Dreyfus, Mark Wrathall. Blackwell Publishing LTD, 2006.

KIRCHOF, Edgar Roberto. “*Baumgarten e o nascimento da percepção estética*”. In: *Estética e Semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris: Verdier, 1996.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. *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).

SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Baumgarten e a fundação da Estética*. In: *Pensar a sensibilidade: Baumgarten – Kant – Feuerbach*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2007, (p. 11-22).

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

Submissão: 13. 04. 2024 / Aceite: 30. 04. 2024