

Merleau-Ponty e Cézanne

Restituição da natureza primordial

Merleau-Ponty and Cézanne: restitution of primordial nature

por *Amauri Carboni Bitencourt*

RESUMO

O propósito deste artigo é mostrar que a pintura do francês Paul Cézanne possibilitou a Merleau-Ponty uma maneira de ver o mundo em sua origem: um lugar ambíguo, reversível. Ao expressar a natureza na tela, o pintor realizava aquilo que o filósofo queria fazer na filosofia: a reconstituição do mundo como sentido de ser absolutamente diferente do “representado”, a saber, como ser vertical que nenhuma das “representações” esgota e que todas “atingem”, o “Ser selvagem”. É em Cézanne que Merleau-Ponty encontra a crença no mundo da percepção, mundo onde há uma reversibilidade do visível e do invisível, a partir da qual a pintura acontece. Este trabalho trata, pois, da investigação merleau-pontyana das teorias e obras de Cézanne: a concepção de representar os objetos em perspectiva e a busca por cores adequadas e pelo contorno que expressa a profundidade do mundo vivido. Com um olho em Cézanne e outro no mundo da vida, Merleau-Ponty elabora uma teoria onde mostra a origem do sentido e nos faz perceber o “mundo primordial”.

Palavras-chave *Ser selvagem. Mundo primordial. Pintura francesa. Cézanne, Paul, 1839-1906*

ABSTRACT

The purpose of this article is to show that the paint of French Paul Cezanne allowed to Merleau-Ponty a way of to see the world in its origin: an ambiguous place, reversible. To express the nature in painting, the painter realized that what philosopher wanted to make in the philosophy: The reconstitution of the world as the sense of be, absolutely, different of the “represented”, the know, how the vertical be that any of “representations” finish and “affect” all, the “Wild Being”. It is in Cézanne that Merleau-Pont meets the creed in the world of perception, a world where there is reversibility of visible and invisible, from which the painting happens. This study is Merleau-pontyan investigation of theories and works of Cezanne: The concept of to represent objects in perspective and the search for appropriate colors by contour that expresses the depth of the world lived. With an eye on Cézanne and another in the life, Merleau-Ponty elaborates a theory where shows the origin of sense and makes us to perceive the “primordial world”.

Keywords *wild be. Primordial world. French painting. Cézanne, Paul, 1839-1906*

I

Em última instância, tanto Merleau-Ponty na sua filosofia quanto Cézanne na sua pintura buscam a natureza primordial, o solo comum de toda a significação. O filósofo queria fazer uma filosofia a partir do nosso modo de existir e de ser no mundo, no próprio ato da experiência. No fundo, ele quer resgatar o estado original, o mundo primordial, o silêncio, o lugar anterior a toda elaboração reflexiva. Segundo as palavras do próprio filósofo, é um mundo ambíguo semelhante a um “lençol de sentido bruto” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 15) em que nos permite perceber “a vibração das aparências que é o berço das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 133).

É em Cézanne que Merleau-Ponty encontra a crença no mundo da percepção, mundo onde há uma reversibilidade do visível e do invisível, a partir da qual a pintura acontece. De modo geral, “em vez da razão já constituída na qual se encerram os ‘homens cultos’ [mundo já pensado], ele [Cézanne] invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens”. De onde se segue que “ele se volta, em todo caso, para a idéia ou o projeto de um Logos infinito” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 135). Meditava durante horas diante da natureza e ao encontrar o “olhar certo” – o seu “motivo” – ele “‘germinava’ com a paisagem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 132). “A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 133). Desse modo, Cézanne mostrou a Merleau-Ponty como ver e expressar o mundo em sua origem: um lugar ambíguo, reversível. Não foi isso que ele quis enfatizar ao dizer à Gasquet que “o que estou a tentar explicar-te é mais misterioso; está ligado às profundas raízes do ser, a intangível fonte de sensação?” (CÉZANNE, 1993, p. 56).

II

Através de suas pesquisas, Cézanne encontrou uma nova forma de representar os objetos em perspectiva. Olhando insistentemente o “motivo” ele transportava para a tela as deformações “coerentes” sem interromper, desse modo, “o movimento espontâneo pelo qual elas [imagens] se amontoam umas sobre as outras na percepção e tendem para a perspectiva geométrica” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 129). Era isto que os clássicos faziam: congelavam uma imagem e utilizavam o recurso da perspectiva como meio para representar a profundidade. Era uma pintura, por assim dizer, “estática”. Desse modo, como vimos anteriormente, na pintura clássica as paisagens apresentam um aspecto tranquilo; nosso olhar flui com facilidade pela extensão do quadro.

¹ De acordo com Merleau-Ponty (2004, p. 132), “o motivo” de Cézanne era, em última instância, “a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta”.

Merleau-Ponty e Cézanne: restituição da natureza primordial

A novidade em Cézanne é que ele queria pintar de forma a não congelar a cena retratada; de maneira que, ao olharmos o quadro, tivéssemos a sensação de estarmos passeando por entre os objetos pintados. Tampouco imprimir em suas telas a sensação visual que os efeitos causados pela luz nos dão momentaneamente. Para além de uma representação do mundo dominado e inventado classicamente ou uma representação fiel das sensações e impressões que o olho do pintor experimenta no instante – como faziam os impressionistas –, Cézanne quer “buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva nem o quadro” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 127). É dessa forma que sua pintura, como bem observa Merleau-Ponty, sofre transformações, principalmente entre 1870 e 1890.

Dentro desse contexto, Merleau-Ponty (2004, p. 127) apresenta dois exemplos de aplicação do método de Cézanne: “as travessas ou as taças postas de perfil sobre uma mesa deveriam ser elipses, mas as duas extremidades da elipse são exageradas e dilatadas. A mesa de trabalho, no retrato de Gustave Geffroy, dispõe-se na base do quadro contra as leis da perspectiva”.

Na obra *Cereja e pêssegos*, os dois pratos pintados possuem “elipses” desiguais dando-nos a impressão de terem sido vistos sob ângulos diferentes. O pote verde parece meio torcido não combinando, pela perspectiva tradicional, com a sua abertura superior. O pano sobre a mesa se mostra enrijecido tanto quanto uma folha de metal. Na pintura de Cézanne vemos que, por exemplo, o pêssego e o pote habitam o espaço e o tempo, e se entrelaçam com as outras coisas. A linha que os delimita não é fechada, única e acabada, mas possui rupturas: há várias linhas que contornam os objetos ao mesmo tempo fazendo com que o olho perceba que há algo que liga estas diferentes partes. O espectador percebe algo, mas não consegue ver direito o que é. De maneira geral em sua pintura – não apenas nesta em específico – não há uma supremacia de quem é figura e quem é fundo. Na minha vida cotidiana, vejo objetos que disputam entre si meu olhar, pedem-me que lhe dê atenção. Ao mirar meu olhar para o pêssego, por exemplo, ele se torna figura para mim e o prato, fundo. Contudo, se faço o movimento inverso, o prato se apresentará como figura e o pêssego, fundo. A pintura do mestre de Aix apresenta os objetos ainda em formação, por isso não há um objeto que se sobressai ao meu olhar, todos querem se apresentar ao mesmo tempo para mim. Desse modo, Cézanne nos insere no mundo primordial: no próprio movimento das coisas se desdobrando. Se assim me posiciono, começo a perceber que o mundo dos homens – que já há uma reflexão definida – é monótono e sem novidades. A renovação constante que ele nos apresenta é a própria renovação do mundo da vida. Não apenas isso, as próprias cores do quadro, por sua vez, abrem uma passagem em meu corpo, habitam meus poros num dado instante, invadem meus sentidos provocando sensações novas.

Uma outra “deformação coerente” que podemos ver é na mesa do *Retrato de Gustave Geffroy* que parece cair à frente, mais uma espécie de parede inclinada do que uma mesa. Os motivos de Cézanne estão impressos em seu estado primordial e, por isso, podemos notar nas obras a retomada da sua significação original, que no mundo da vida, no próximo instante se “esvai na banalidade das situações adquiridas” (MERLEAU-PONTY, 1996, P. 149).

De acordo com sua pesquisa, “a perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 129). Na perspectiva vivida, quando vemos os objetos, diferentemente da fotografia, os próximos nos parecem ser menores e os distantes, por sua vez, maiores. “O gênio de Cézanne”, diz-nos Merleau-Ponty (2004, p. 129), “é fazer com que as deformações perspectivas, pelo arranjo de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por elas mesmas quando é olhado globalmente” contribuindo apenas como acontece na visão natural, “para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto em via de aparecer, em via de aglomerar-se sob nossos olhos”.

III

Cézanne não nega a ciência e nem a tradição. Ele, ao encontrar o “motivo”, esquecia toda a ciência e “tratava-se de recuperar, por meio dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 132). A ciência e a tradição permaneciam para ele como que um “pano de fundo”. Cézanne utilizava o conhecimento adquirido por ambas, mas não deixava reduzir ou mesmo limitar a sua criação, por achar que elas conseguiram encontrar a “justa medida” em lidar com o mundo vivido. A partir das descobertas feitas até então, ele se lançava no impensado do mundo e da arte, na própria experiência da criação.

Cézanne “explicitava que a paisagem deve ser abraçada nem muito acima nem muito abaixo, ou ainda: recuperada viva numa rede que nada deixa passar” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 133). Obviamente que para ele a paisagem não deve ser pintada nem na sua base geológica [fase intermediária de sua pintura em que “foi diretamente ao sólido, ao espaço” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 36)] e nem na impressão imediata representada pelos impressionistas. Para Cézanne, “o objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com o ar e os outros objetos, ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 127). De acordo com Becks-Malorny (2005, p. 72):

o que Cézanne entende por estrutura pictural sólida [que acredita que os quadros impressionistas não tinham] não é a reprodução da natureza num dado momento, como se o tempo permanecesse suspenso. Ele não quer congelar as telas impressionistas. [...] Ele procura, como explica o

Merleau-Ponty e Cézanne: restituição da natureza primordial

historiador de arte Gottfried Boehm na sua monografia dos quadros da sainte-Victoire, uma “síntese da mudança e da duração que são as faces idênticas de uma mesma e única materialidade visível”.

Entendamos melhor seu processo: quando Cézanne, ao invés de usar as sete cores do prisma em sua palheta, começa a utilizar dezoito, ou seja, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes e um negro, quer com isso pintar objetos cujos tons não apareçam na tela ofuscados pela luminosidade do ar ou mesmo de outros objetos próximos, mas enfatizar zonas de transição entre os diversos tons. É nesse ponto que ele se aparta dos impressionistas. Na verdade, ao romper com este estilo, ele ultrapassa-o. Assim, “ele renuncia à divisão do tom e a substitui por misturas graduadas, por uma sucessão de matizes cromáticas sobre o objeto, por uma modulação de cores que acompanha a forma e a luz recebida” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 126). Dessa forma, o pintor “quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista, que toma por modelo a natureza” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 127).

De onde se segue que Cézanne quis representar os objetos ainda em formação. A busca de Cézanne era exprimir em sua obra, pelo arranjo apropriado das cores, o contorno e as formas do mundo tal qual eles emergem na natureza. Assim a sua preocupação era estabelecer uma forma de circunscrição dos objetos obtendo, com isso, não sacrificar nem a profundidade nem a organização livre que percebia.

É dentro dessa perspectiva que Merleau-Ponty (2004, p. 130) falará do contorno dos objetos observado nos quadros de Cézanne:

O contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Se marcamos com um traço o contorno de uma maçã, fazemos dela uma coisa, quando ele é o limite ideal em cuja direção os lados da maçã fogem em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria retirar aos objetos sua identidade. Marcar um só seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos oferece a coisa, não como exposta diante de nós, mas como cheia de reservas e como uma realidade inesgotável. Eis por que Cézanne acompanhará, numa modulação de cores, a intumescência do objeto e marcará com traços azuis vários contornos.

O contorno dos objetos na obra é o que os liga; é onde o olhar vaza, é uma passagem. Não percebemos as coisas como elas são, percebemos perfis delas. Significa dizer também que o desdobramento infinito da carne aparece na pintura de Cézanne. É a partir dessa dobra, dessa segregação, que se podem ligar muitas outras coisas. Foi dessa forma que o pintor “conseguiu” “soldar umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar” percebe na natureza. Assim, com forte razão, Cézanne estabelece os fundamentos para o nascimento da arte moderna.

De acordo com Merleau-Ponty, a pintura moderna não mais está interessada em representar as três dimensões na tela. Os cubistas, por exemplo, seguiram a trilha de Cézanne quando consideraram a forma externa e o envoltório das coisas

como sendo “segunda”, “derivada”, isto porque estas características pictóricas, este limite corporal que aprendemos outrora que os objetos têm “não é o que faz que uma coisa tenha forma”, e para isso é preciso “romper essa casca de espaço, quebrar a compoteira” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35). Assim, mais do que buscar o espaço ou o conteúdo isoladamente, o pintor deve procurá-los juntos. O mundo não está mais diante do pintor por representação: “é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível [...] arrebatando a ‘pele das coisas’, para mostrar como as coisas se fazem coisas e o mundo, mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 37). Eis em que sentido Cézanne “germinava com a paisagem”. Assim ele atacava por todos os lados o seu “motivo”. Ao fazer isso, o que surgia na tela não era mais uma figura construída numa seqüência lógica, de forma linear, mas algo espontâneo, expressivo, original. Ele está, a rigor, inserido na própria experiência da pintura, na reversibilidade sua com o mundo. Em todo caso, o que constitui o cerne da questão é que “a coisa vivida não é reconhecida ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas se oferece desde o início como o centro de onde estes se irradiam” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 130).

Além do contorno, um outro elemento bastante importante na pintura de Cézanne é a cor. A rigor, dizia ele: “o desenho puro é uma abstração. O desenho e a cor não são distintos, tudo na natureza é colorido” (CÉZANNE, 1993, p. 24). E afirma a espinha dorsal de sua técnica pictural: “ao mesmo tempo que se pinta, desenha-se” (CÉZANNE, 1993, p. 24). Em sua época, um dos grandes expoentes das escolas de artes era Ingres. Para este, o desenho era o item principal que definia a pintura como sendo boa ou ruim. Se o pintor soubesse fazer bem o desenho, então a pintura seria de ótima qualidade. Cézanne (1993, p. 24), sem abandonar o desenho acreditava que “quanto maior for a harmonia da cor maior será a precisão do desenho”. Assim, “o desenho e a cor não são mais distintos, tudo na natureza é colorido” (CÉZANNE, 1993, p. 24). Ao tratar do contorno e da cor como intercambiáveis, Cézanne desencadeia uma “expressividade semelhante a que vivemos em nossa experiência perceptiva” – conforme nos apresenta Müller (2001, p. 232) lendo Merleau-Ponty - isso porque sua pintura simula “para nós uma situação de natureza”. Em suma, “Cézanne faz de seus quadros significações ainda em formação, faz das diversas imagens pintadas objetos ainda não consumados. Por conseguinte, Cézanne motiva em nós a experiência expressiva que vivemos na natureza” (MÜLLER, 2001, p. 234).

Isso parece ir ao encontro da proposta de Merleau-Ponty. Afirma o filósofo: “o que desejo fazer, é reconstituir o mundo como sentido de ser absolutamente diferente do ‘representado’, a saber, como ser vertical que nenhuma das ‘representações’ esgota e que todas ‘atingem’, o Ser selvagem” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 229). Ora, era isto que Cézanne fazia na prática. A sua tentativa era contínua, sem fim. Chegou a duvidar de tal feito, contudo conseguiu mostrar como ver natureza primordial e como ela pode ser transformada em linguagem na cultura. Não é por mero elogio que Gombrich (1999, p. 539) afirmou: “o verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas obras o que era aparentemente impossível”.

O que torna essa retomada merleau-pontyana da obra de Cézanne realmente importante – para grande benefício do pensamento moderno – é que quando o pintor de Aix busca a profundidade ele volta-se à realidade da experiência humana, ao tentar diariamente apreendê-la e expressá-la pela arte. Tentativa sempre frustrada, pois não conseguia atingi-la num todo. É por isso que o filósofo pôde citar a frase de Giacometti: “penso que Cézanne buscou a profundidade durante toda a sua vida” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35).

IV

Em seus últimos trabalhos Cézanne entrega-se ao “jogo livre” das sensações e deixa de pintar vários pontos da tela, deixando-os em branco. Nessa fase Cézanne já não se preocupa mais em preencher toda a extensão da tela com tintas.

Quando observo os brancos nas telas de Cézanne, percebo que existe ali algo e não nada. A imagem que se apresenta ante meus olhos me anuncia de alguma forma, a figura daquele branco da tela que esconde uma parte da paisagem, mas que se deixa transparecer mesmo se ausentando. Esse espaço não pintado, essa falha, sugere que Cézanne não conseguia exprimir tudo o que via no mundo, não dava “conta da exuberante multiplicidade que percebia” (TASSINARI, 2004, p. 161) e que lhe exigia para ser pintado, para ser expresso.

Em todo caso, Cézanne dedicava-se seriamente à sua pesquisa. Estava atento a todos os pontos da tela. Talvez este depoimento de Vollard possa nos apontar um caminho de como Cézanne expressava-se:

Ao fim de cento e quinze sessões, Cézanne abandonou meu retrato para voltar a Aix. “Não estou descontente com a frente da camisa”, disse-me ao partir. (...) “Tente compreender, senhor Vollard, o contorno foge-me”. É difícil imaginar – escreve ainda Vollard – até que ponto, em certos dias, o seu trabalho era longo e difícil. No meu retrato existem, na mão, dois pequenos pontos em que a tela não está coberta. Fi-lo notar a Cézanne. “Se a minha sessão desta tarde no Louvre for boa – respondeu-me -, talvez encontre amanhã o tom justo para tapar esses espaços. Compreenda, senhor Vollard, se pusesse aí qualquer coisa ao acaso, seria forçado a recommençar todo o meu quadro partindo desse ponto”. (ELGAR, 1987, p. 130)

Frente a este relato, verificamos o quão sério era a dedicação de Cézanne em pesquisar e criar; tão grande era a atenção que dava a cada pincelada, a cada nova expressão. Seu olhar não estava fixado num ponto, mas era aquele que abarca tudo num só instante. É o olho que interroga todas as coisas como que pela primeira vez; é um “nascimento continuado”. Não um olhar no sentido profano, reflexivo, clássico, mas aquele que “dá acesso a uma textura do Ser da qual as mensagens

sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, textura que o olho habita como o homem sua casa” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20). É desse modo que a criação e expressão de Cézanne mostram a Merleau-Ponty um acesso a “uma textura do Ser” dando existência visível “ao que a visão profana crê invisível” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20).

Não poderíamos terminar este item sem abordarmos o tema que era mais caro à Cézanne: A montanha *Sainte-Victoire*. Se a visão só se aprende vendo – como diz Merleau-Ponty – então não foi à toa que o pintor a pintou 122 vezes². Sempre quando Cézanne retorna a interrogar a montanha *Sainte-Victoire* o faz com seu olhar atual: é como se fosse pintá-la pela primeira vez - como se todas as suas tentativas anteriores de alguma forma fracassaram; como se tudo o que disse a respeito dela fosse incompleto e ela aparecia novamente ante seu olhar pedindo-lhe que a pintasse novamente. Em todo caso, “é a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 21). Ele pede a ela que lhe revele os “meios, tão somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 21). Não apenas montanha como substância rochosa, mas também enquanto pintura que Cézanne apresentou a nós e, após muito tempo, suas telas continuam a nos mostrar que a montanha, através da retomada da obra, “se faz e se refaz de uma a outra ponta do mundo, *de outro modo*³, mas não mais energicamente que na rocha dura acima de Aix” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 23).

Observemos dois momentos da percepção de Cézanne ao pintar a montanha. Na obra de 1885-1887, diferentemente das pinturas dela que Cézanne realizou no período final da sua vida, fica evidente a atenção para o pinheiro que está no primeiro plano. A montanha aparece lá distante. Nesta pintura vemos que ele ainda se “apóia” nas leis da perspectiva tradicional. Certamente que não a segue fielmente, contudo seu olhar ainda está “contaminado” pelos ensinamentos aprendidos nas escolas de arte. Nas obras posteriores – como a de 1902-1906 - a montanha aparece soberana, ela como se impõe no espaço da tela. Diferentemente da primeira (1885-1887), esta mostra que o pintor está muito mais envolvido com o seu olhar atual. Ele está, por conseguinte, mais entrelaçado com as coisas. Por isso, vemos na tela verdes que fazem parecer haver relva e florestas no céu: o verde, que está no baixo do quadro, também aparece impresso no alto, dando a entender que o conjunto está em movimento, em fluxo. O mato passeia no céu tanto quanto o azul do céu passeia nas ramagens.

2 “Pintou 122 vezes a montanha *Sainte-Victoire*. E cada vez era uma nova aventura, um novo começo, uma nova visão” (OSTROWER, 2003, p. 126).

3 O itálico é nosso para chamarmos atenção para o fato de que o espectador também co-cria com o autor-feitor.

V

Assim como a vida, as obras do artista moderno estão sempre inacabadas, remetendo-nos à visão das “próprias coisas”. Se o mundo está “se fazendo” continuamente, momento após momento, por isso está inacabado, é natural que o artista que queira fazer arte a partir do mundo não consiga “acabar” suas obras, deixando-as incompletas. Ao vermos as obras de Cézanne, por exemplo, temos a sensação de que falta algo e nosso primeiro impulso é de, mentalmente, interagirmos com ela, completando-a; inter-atuando nosso ser com a expressão que pede para ser retomada. Isso, na maioria das vezes, nos causa desconforto – como acontece quando nos deparamos em um cruzamento da estrada que estamos andando e que nos sugere várias possibilidades de seguirmos a caminhada: tomar qualquer direção implica renunciar todas as outras e isso nos causa um certo “mal-estar”. Claude Lefort (2003, p. 253), ao pensar a obra ainda em andamento de Merleau-Ponty, mas incompleta devido ao falecimento do autor, a saber, *O visível e o invisível*, fala deste sentimento de estranheza e mal-estar:

Tal é, talvez, a razão da perturbação diante da obra inacabada; é que ela nos coloca brutalmente em face de uma ambigüidade essencial de que preferimos, o mais das vezes nos afastar. O que desconcerta não é que a última parte do discurso nos seja roubada, que o fim que o escritor almeja seja doravante inacessível, pois que de fato agora temos a certeza de que nunca será alcançado; é que, no mesmo momento, devíamos descobrir a necessidade inscrita na obra – o movimento profundo pelo qual a obra se instala na palavra para abrir-se a um inesgotável comentário do mundo, advento a uma ordem da existência onde parece instalar-se para todo o sempre – e esta parada obscura que a deixa aquém de seus desígnios atira-a para as fronteiras de fato da sua expressão e faz de repente duvidar da legitimidade da empresa. Podemos persuadir-nos de que a incerteza à qual nos abandona motiva e alimenta a nossa interrogação sobre o mundo, que ela fala mesmo quando silencia, pela virtude que possui de designar aquilo que está e sempre estará para além do exprimível.

Lefort, nestas palavras, mostra-nos especificamente como ficamos inquietos ante uma obra inacabada. Ela nos força a sair do lugar tranquilo; faz-nos pensar. Ao entrar em contato com ela, somos quase que obrigados a interagirmos com a mesma.

Tendo-se em vista este processo criativo de Cézanne, creio que podemos afirmar aqui, seguindo Chauí (2002, p. 158): “desfazer a tradição filosófica, graças ao ensinamento da arte é jamais esquecer que o artista tem seu corpo ‘como sentinela em vigília às portas do sensível’ e que cabe à filosofia recuperar a ‘dignidade ontológica do sensível’”. Em todo caso, ao retornar as interrogações básicas - que para Merleau-Ponty a filosofia não deveria se distanciar - encontra ele na expressão pictural uma filosofia da visibilidade.

REFERÊNCIAS

- > BECKS-MALORNY, Ulrike. **Paul Cézanne**. Trad. Fernando Tomaz. Korea. Paisagem, 2005
- > CÉZANNE, Paul. Cartas e citações. In: BARNES, Rachel (Org.) **Os artistas falam de si próprios: Cézanne**. Trad. Maria Celeste Guerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro. 1993.
- > CHAUI, Marilena de Souza. **Experiência do pensamento**. São Paulo: M. Fontes, 2002.
- > CHIPP, H. B. (Org.). **Teorias da arte moderna**. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Mônica Stahel. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- > ELGAR, Frank. **Cézanne**. Trad. Maria Luísa Silveira Botelho. São Paulo: Editorial Verbo, 1987.
- > GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- > LEFORT, Claude. Prefácio e Posfácio a Merleau-Ponty. In: MERLEAU-PONTY: **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- > MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: M. Fontes, 1996.
- > _____. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- > _____. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- > MÜLLER, Marcos José. **Merleau-Ponty acerca da expressão**, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- > OSTROWER, Fayga. **A grandeza humana: cinco séculos, cinco gênios da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- > TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de pintura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Amauri Carboni Bitencourt, professor da UNIASSELVI/FAMESUL, mestre em Filosofia e especialista em Artes Visuais

artesamauri@bol.com.br e *artesamauri@hotmail.com*