

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 12, jul-dez/2012

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Da natureza viva à pintura bruta:
Cézanne e Merleau-Ponty**

Bruno O. de Andrade

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Da natureza viva à pintura bruta: Cézanne e Merleau-Ponty

O que se nota ao ler os textos de Maurice Merleau-Ponty que direta ou indiretamente se relacionam com o problema Cézanne é – para além de uma profunda compreensão das linhas de força da pintura do mestre de Provence, e da pintura de um modo geral, rara entre filósofos – uma verdadeira afinidade entre duas formas de pensamento inaugurais, um filosófico e outro pictórico. Haveria entre o pensamento de Merleau-Ponty e a pintura de Cézanne não somente uma afinidade, mas um verdadeiro imbricamento? Um dos pontos desse trabalho pretende esboçar uma resposta a essa questão; o outro ponto a ser discutido, que de algum modo se relaciona com o primeiro, diz respeito à radicalização da pintura de Cézanne nos últimos anos de sua produção, expressa nas magistrais pinturas da Montanha Santa Vitória. Tal radicalização, nos parece, escapa à análise de Merleau-Ponty; no entanto, pode ser análoga à radicalização do pensamento do autor de *O olho e o espírito*, à sua fenomenologia da percepção ou do corpo, à ontologia do ser bruto, da carne.

Palavras-chave: Cézanne – Merleau-Ponty – percepção – pintura bruta

ABSTRACT

From moving-life to brute painting: Cézanne and Merleau-Ponty

What one can perceive after reading the texts by Merleau-Ponty that are directly or indirectly related to the problem of Cézanne is – beyond the deep comprehension of the strengths of the master from Provence, and of painting in general, rare among philosophers – a true affinity between two precursor thoughts, one philosophic and the other pictorial. Among the thought of Merleau-Ponty and the painting of Cézanne would there be not only an affinity, but also a real overlap? One point of this paper drafts an answer to this question; the other point of discussion, somehow related to the first one, concerns to the radicalization of Cézanne's painting in the late years of his production, expressed on the masterly paintings of the Mount Sainte-Victoire. This radicalization, it seems, is not comprehended by Merleau-Ponty's analysis; however, it can be analogous to the radical thought of the author of *Eye and Mind*, to his phenomenology of perception or of the body, to his ontology of the brute being, of flesh.

Keywords: Cézanne – Merleau-Ponty – perception – brute painting

ANDRADE, B. O. “Da natureza viva à pintura bruta: Cézanne e Merleau-Ponty”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VI, n. 12 (jul-dez/2012), pp. 80-93.

Aprovado: 11.03.2013. Publicado: 13.07.2013.

© 2013 Bruno O. de Andrade. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 04.02.2013. Published: 13.07.2013.

© 2013 Bruno O. de Andrade. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Encontro-me em tal estado de perturbações cerebrais, numa perturbação tão grande, que temo que num dado momento minha frágil razão venha a romper-se [...] Conseguirei chegar ao objetivo tão procurado e tão longamente perseguido? Estudo sempre a partir da natureza e me parece que faço lentos progressos.
Paul Cézanne

“Dizer a verdade em pintura”¹, nada menos que isso era a exigência que Cézanne fazia a si próprio. Daí que soluções fáceis eram para ele repugnantes; mesmo a grande pintura praticada por seus colegas de um antigo combate, o combate do impressionismo, numa certa altura de sua obra já não mais lhe indicava um caminho possível. O grande olho de Monet era para Cézanne, ao fim e ao cabo, somente um olho. Olho que em sua radical percepção das coisas praticamente as alucinava numa plethora de cores contrastantes de inaudito frescor, de rara beleza e de inédita superficialidade. Ainda que não fosse uma solução fácil, a radical pintura óptica de Monet não poderia mesmo indicar um caminho a Cézanne; era preciso, para o mestre de Provence, recuperar o peso próprio das coisas, reencontrar o objeto por trás da atmosfera impressionista², chegar outra vez à profundidade sem, contudo – daí a originalidade de sua obra –, poder se apoiar nos recursos tradicionais da pintura como o modelado através do escorço, o contorno definido e definidor do objeto, a perspectiva linear, entre outros; recursos esses que àquela altura o melhor impressionismo já havia tornado anacrônicos. Era preciso tudo isso e muito mais tendo como único apoio o estudo a partir da natureza; natureza essa que o pintor não compreendia como uma unidade composta pela soma dos entes dada facilmente aos sentidos e ao entendimento, mas como o agenciamento de um conjunto de elementos diversos, pulsantes, vibrantes e brutos, os quais uma única pincelada deveria poder restituir à tela. Tamanha exigência só poderia mesmo causar fortes dúvidas quanto aos resultados e, no entanto, a dúvida de Cézanne tornou-se um dos grandes adventos, senão o maior, da arte moderna; tornou-se a certeza planar de Picasso e Braque; a certeza da construção pela cor de Matisse; voltou a tornar-se dúvida e enigma da visão em Giacometti; tornou-se sutil modulação do espaço pela tonalidade em Morandi; a sua dúvida tornou-se a certeza do anti antropomorfismo em Beckett; tornou-se anti subjetivismo e anti psicologismo em Straub. Ora, esse grande advento que impressionou e não cessa de impressionar os mais variados artistas não poderia deixar de inspirar também os filósofos.

Coube a Merleau-Ponty a tarefa de pensar radicalmente com essa pintura radical. E o que se nota ao ler seus textos que direta ou indiretamente se relacionam com o problema Cézanne é – para além de uma profunda compreensão das linhas de força da pintura do mestre de Provence, e da pintura de um modo geral, rara entre filósofos – uma verdadeira afinidade entre duas formas de pensamento inaugurais, um filosófico e outro pictórico. Haveria entre o pensamento de Merleau-Ponty e a pintura de Cézanne não somente uma afinidade, mas um verdadeiro imbricamento? Um dos pontos desse trabalho pretende esboçar uma resposta a essa questão. O outro ponto a ser discutido, que de algum modo se relaciona com o primeiro, diz respeito à radicalização da pintura

de Cézanne nos últimos anos de sua produção, expressa nas magistrais pinturas da Montanha Santa Vitória; radicalização essa que, nos parece, escapa à análise de Merleau-Ponty e, no entanto, pode ser análoga à radicalização do pensamento de Ponty de uma fenomenologia da percepção ou do corpo a uma ontologia do ser bruto, da carne.

A obra de Cézanne, que já havia merecido alguns comentários na *Fenomenologia da percepção* adquire no ensaio "A dúvida de Cezanne" um verdadeiro peso que, antes de fornecer uma espécie de instrumento para testar proposições filosóficas – como é comum em vários autores –, seria a manifestação concreta de que uma filosofia que põe abaixo as antinomias entre sensível e inteligível, aparência e essência, verdade e historicidade, determinação e liberdade; seria, além de possível, a tarefa mesma de um pensamento que se quisesse moderno. Ora, somente esse deslocamento de abordagem que recusa pensar a pintura como um objeto garantiria ao ensaio de Merleau-Ponty uma importância histórica inalienável no interior do ensaísmo filosófico. Além disso, a abordagem do filósofo possui ainda o mérito de renovar a interpretação a respeito da obra de Cézanne que, à altura do ano de 1945, era tida como precursora dos grandes movimentos modernistas, elogio genérico alimentado pela vulgata cubista que, ao invés de lançar luz sobre a obra de Cézanne, mais a ofuscava. Nesse sentido, a abordagem de Ponty vai na contramão da teleologia modernista e restitui à obra de Cézanne a vibração, a irradiação, a pulsão do sensível escamoteada pela abordagem racionalista de um certo cubismo capaz de ver no mestre de Aix somente a racionalidade planar da construção do quadro. Tanto a primeira característica apontada – pensar com a pintura e não sobre a pintura –, quanto a segunda – renovar a leitura da obra analisada –, decorrem de uma abordagem moderna da obra de arte que a reconhece como fruto de uma racionalidade intrínseca, irreduzível à cultura, que opera naturalmente em diálogo com a tradição e, sobretudo, que produz sentido no ato mesmo de produção e através de seus próprios recursos. Desse modo, causa certo estranhamento quando Merleau-Ponty, ao se recusar a interpretar ingenuamente o sentido da obra de Cézanne a partir de sua vida, acrescenta ainda que “não conheceríamos melhor esse sentido pela história da arte, isto é, reportando-nos às influências, aos procedimentos de Cézanne, ou ao seu próprio testemunho sobre sua pintura”.³ Porém, o que leremos em seguida é justamente uma interpretação brilhante das influências, dos procedimentos e dos testemunhos de Cézanne; interpretação que não deixaria de causar impressão em célebres historiadores da arte, entre os quais Giulio Argan que, em seu clássico livro sobre a arte moderna, paga altos tributos à interpretação de Merleau-Ponty. Destacaria uma passagem significativa em que Ponty interpreta a obra de Cézanne combinando uma análise da relação do pintor com o impressionismo, de seus procedimentos e de seus testemunhos. “O objeto”, diz Merleau-Ponty, “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”.⁴

Nessa passagem curta o filósofo explica a especificidade da obra de Cézanne em

relação às obras impressionistas – a impressão de solidez e materialidade dos objetos – diferença que decorreria em grande medida do fato de as coisas serem como que iluminadas do interior. Essa interpretação de Merleau-Ponty fundamenta-se também nas palavras de Cézanne: o pintor considerava, aliás, um de seus maiores trunfos a descoberta de que a luz é uma abstração.

Aqui está, sem contestação possível — tenho plena certeza: no nosso órgão visual produz-se uma sensação óptica que nos faz classificar como luz, meio tom e quarto de tom os planos representados pelas sensações colorantes. A luz, portanto, não existe para o pintor... *A luz é algo que não se pode reproduzir, mas que se deve representar por outra coisa, pela cor. Fiquei satisfeito comigo quando descobri isso.* (grifo meu) ⁵

A pintura abaixo (fig. 1), que com muito pesar denominaríamos uma natureza morta, solicita do olhar algo profundamente diferente de um passeio pelos cheios e vazios criados tradicionalmente pela modelação dos objetos através da luz.



Fig.1: Jarro e frutas, 1893

Não há cor local nessa pintura, isto que foi sempre o artifício da pintura naturalista, mas vibrações cromáticas que, além de iluminarem o objeto desde dentro – como a pera avermelhada, incandescente, que parece saltar da superfície do quadro –, criam rimas internas, não raro dissonantes, cujo efeito é enfatizar uma espécie de relação de necessidade entre as coisas. “É como se cada ponto soubesse de todos os outros”⁶ – como se a pera à direita prestes a desabar se equilibrasse por um instante em função de outra à esquerda, de peso e presença inequívocos em sua plethora de verdes. Todo o arranjo dessa natureza viva, a fruta inacabada ao fundo, os pés da mesa fundidos pela cor, a sutil distorção da parte direita da mesa, esta beleza que por falta de melhor palavra chamamos de fundo, este vaso que ocupa um plano distinto do resto dos objetos, enfim, tudo concorre para produzir esse estranho efeito das melhores obras de Cézanne, que consiste em vermos um acontecimento de fato acontecendo, com o perdão da tautologia: “Nesse vaivém de influência mútua e múltipla, o interior do quadro vibra, eleva-se e cai de volta em si mesmo, sem que nenhuma parte fique parada”.⁷ Algo como a temporalização do espaço, descrita magistralmente por Merleau-Ponty:

Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre caos e ordem. Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea.⁸

Disso se compreende a peculiar redução empreendida por Cézanne. Todos os hábitos da pintura tradicional, sobretudo a perspectiva linear – segunda natureza da visualidade ocidental – são postos entre parênteses por essa pintura apegada ao sensível. Nesse sentido, a questão da cor em Cézanne discutida até aqui possui uma relação direta com o problema da profundidade em pintura. Pois é por meio da cor que Cézanne, iluminando os objetos de dentro, constrói a profundidade do quadro – como no célebre quadro dos jogadores de cartas, que embora não seja das mais radicais pinturas de Cézanne, já anuncia o que está por vir. Ora, a janela ou porta ao fundo é quase um comentário sobre a passagem de uma concepção de profundidade que se produz através da perspectiva linear – cujo corolário seria o quadro como janela para o mundo, na célebre expressão de Alberti – a uma concepção de profundidade criada por meio da materialidade mesma da cor – cujo corolário seria o quadro não como uma janela, mas como um anteparo, na expressão de Alberto Tassinari.



Fig. 2: *Os jogadores de carta*, 1890

Os múltiplos toques de cor produzem pequenas diferenciações, pequenas modulações do espaço, irredutíveis a qualquer medida, impossíveis de serem atribuídos a distâncias mensuráveis. Nas palavras de Robert Kudielka, que não por acaso se apoiam em Merleau-Ponty:

Os “planos” coloridos projetam-se a partir de uma profundidade incomensurável, de um “não-se-sabe-de-onde” — *on ne sait d’où* —, como escreveu Maurice Merleau-Ponty; e as relações de distância e proximidade, do que está adiante e atrás, transformam-se, embora não o façam de maneira dramática, pelo movimento do olhar que os articula.⁹

Daí que um recurso tão recorrente quanto tedioso – a hierarquização estática dos planos, em primeiro, médio, e de fundo – seja abalado pela pintura de Cézanne em prol de uma espacialidade imanente à construção do quadro e não prévia. Um recurso comum, que se observa na garrafa dos jogadores, é “colar” o objeto ao plano do fundo, através de vários recursos como o contorno interrompido e, sobretudo, por rimas cromáticas. Como é dito no ensaio *O olho e o espírito*, “o que chamo profundidade é nada ou é minha participação num ser sem restrição, e primeiramente no Ser do espaço para além de todo ponto de vista”.¹⁰ Eis por que Cézanne, diz Merleau-Ponty,

acompanhará, numa modulação de cores, a intumescência do objeto e marcará com traços azuis *vários* contornos. O olhar remetido de um a outro percebe um contorno que nasce entre todos eles, como acontece na percepção. Nada menos arbitrário do que essas célebres deformações - que aliás Cézanne abandonará em seu último período, a partir de 1890, quando não mais encherá sua tela de cores e se afastará da fatura cerrada das naturezas mortas.¹¹

O procedimento dos múltiplos contornos entre os objetos é o aspecto formal que garantiria a tradução da percepção em pintura. Daí que esses procedimentos, não tradicionais e tidos pelos contemporâneos de Cézanne como arbitrários, sejam como que a constituição pictórica dos fenômenos da percepção, constituição esta que se tornou possível após algo como uma redução fenomenológica, uma supressão das atitudes habituais frente ao mundo. Uma vez que vivemos no mundo da vida, habituamo-nos a pensar que todo existente é inabalável: “a pintura de Cézanne”, diz Merleau-Ponty, “suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala”. A obra de Cézanne operaria uma desautomatização de nossa existência, para utilizar uma categoria cara aos formalistas russos, e se engajaria num processo ininterrupto de novas conquistas, necessariamente provisórias. “Para um pintor como esse”, arremata Merleau-Ponty, “uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza; um único lirismo: o da existência sempre recomeçada”. A pintura de Cézanne seria - lembrarão os leitores do prefácio da *Fenomenologia da percepção* - assim como a fenomenologia “laboriosa pelo mesmo gênero de atenção e de admiração, pela mesma exigência de consciência, pela mesma vontade de apreender o sentido do mundo ou da história em estado nascente”.¹²

Desse modo, a pintura de Cézanne seria uma espécie de fenomenologia da percepção em ato. Algo como uma filosofia em pintura; filosofia com profunda afinidade com a tentativa de Merleau-Ponty de superar as dicotomias clássicas do pensamento filosófico. Se Husserl já notara que o artista é aquele que desde sempre empreende a *époche*, em Merleau-Ponty percebemos uma precisão do que seja a constituição da percepção em pintura, precisão esta obtida pela verdadeira afinidade entre seu projeto filosófico e a pintura de Cézanne.

Retomo agora uma citação acima em que Merleau-Ponty diz que o olhar remetido aos vários contornos do objeto produziria algo como a própria experiência perceptiva. Portanto, essas deformações de Cézanne não seriam arbitrárias, mas antes expressão sensível da percepção. Gostaria de destacar, porém, o fim da citação; o filósofo diz que Cézanne abandonará essas deformações “em seu último período, a partir de 1890, quando não mais encherá sua tela de cores e se afastará da fatura cerrada das naturezas mortas”. Talvez seja significativo que em sua abordagem Merleau-Ponty privilegie obras anteriores a 1890. Será que a abordagem fenomenológica se sustentaria para o último período da obra de Cézanne? Sobretudo para as magistrais últimas telas a partir da Montanha Santa Victória? Ora, para não responder de modo precipitado a essas questões, se é que elas possuem respostas, deveríamos discutir uma das consequências principais da abordagem do espaço na obra de Cézanne. O objetivo de pintar “o instante inteiro do mundo” produziu algo inteiramente novo, isto é, a ampliação extrema e inumana da visada do quadro; daí que as obras de Cézanne, embora possuam dimensões reduzidas, fixam uma imagem de escala enorme.



Fig. 3: *Margem do rio*, 1904

Isto fica nítido se compararmos a obra acima com os enormes quadros da série das ninféias de Monet, que possuem, apesar das grandes dimensões, uma imagem muito mais focada, reduzida.



Fig. 4: *Reflexos de árvores*, 1914

Essa abertura lateral da pintura de Cézanne demonstra progressiva e inequivocamente a consciência do plano de projeção; outro aspecto – notado por Merleau-Ponty, deve-se

dizer –é o fato de Cézanne “atacar” o quadro em seus vários pontos simultaneamente, algo que talvez indique que entre a percepção e sua restituição na pintura há uma espécie de barreira, de grade, impossível de ser escamoteada. Outro ponto é a questão das pinceladas, e aqui devo fazer uma ressalva para que não se interpretem essas questões a partir, somente, daquilo que Greenberg entendia como a pureza dos meios, cada vez mais incisiva na pintura moderna. A partir dessa compreensão, Greenberg interpretava as pinceladas uniformes e retangulares de Cézanne quase como uma réplica do retângulo do quadro. Essa interpretação, embora muito interessante, talvez não se sustente uma vez que se baseia na análise de obras de um curto período da produção cezanniana. A pincelada de Cézanne, sobretudo em suas últimas obras, adquire uma autonomia tão profunda, uma materialidade tão evidente que, parece-me, colocam em “risco” seu projeto fenomenológico. Recentemente o historiador da arte T. J. Clark notou que haveria algo como um deslizamento entre fenomenalidade e materialidade na obra final de Cézanne, deslizamento que, se não leva a um verdadeiro curto-circuito desses dois polos, nos indicaria uma espécie de suspeita do pintor em relação ao sensível.



Fig. 5: *Montanha Sainte-Victoire vista do Château Noir*, 1904

As pinceladas que insuflam a superfície desse quadro possuem algo de mecânico, uma espécie de regularidade caótica, como se o pintor, ao invés de querer restituir a percepção ao quadro por meio da profundidade, obtivesse essa mesma profundidade por um efeito derivado das pinceladas; como se a profundidade não se obtivesse mais através do apego à verdade da percepção, mas antes através da arbitrariedade do signo. Entretanto, parece que a evidenciação da pincelada – como na pintura abaixo, que entre

outras coisas produz a impressão de uma harmonia total, ou seja, uma indefinição e promiscuidade crescente entre figura e fundo – nasce da exigência extrema, talvez inalcançável, de que ela pudesse fazer justiça à riqueza do sensível. Embora paradoxal, essa leitura talvez possa reduzir em alguma medida a dificuldade de se abordar a obra de Cézanne. Como observa T. J. Clark:

o momento no qual um texto ou uma imagem visual busca apreender do modo mais irresistível uma coisa que é vista ou sentida também é o momento em que o texto ou a imagem visual mobiliza os acidentes e as duplicidades da produção de sinais da maneira mais conspícua e bizarra, tudo isso em nome de indicar com ele, e de certa forma por meio deles, outro corpo que é seu fiador.¹³



Fig. 6: *O monte Saint-Victoria*, 1904-1906

Por isso haveria na obra de Cézanne, segundo T. J. Clark, uma ambivalência em relação à forma, simultaneamente um horror e um júbilo. Pois é somente através dela que as percepções podem ser restituídas e, no entanto, é ela também que indica que essa restituição talvez não seja possível. Daí talvez o peso verdadeiramente existencial que uma única pincelada adquire na obra de Cézanne, como se, em cada pincelada, a sustentação do sensível ou sua perda estivessem em jogo. Numa excelente tese de doutorado acerca do papel do silêncio na obra de Cézanne e de Mallarmé, Olga Kempinska considera que na obra de Cézanne operaria algo como uma determinação do indeterminado, ou seja, sua obra criaria um impasse interpretativo expresso, sobretudo, através das pinceladas deixadas em branco, que aumentam progressivamente na obra madura do pintor. “Com efeito”, diz Kempinska,

se as pinceladas em branco têm um papel construtivo, qual seja, representam a

intensidade da luz mediterrânea, elas fazem parte de um espaço ilusionista e, com isso, situam a construção espacial do quadro num prolongamento do espaço perspectivo tradicional. Se, ao contrário, elas significam uma falta de acabamento do quadro e, com isso, uma ênfase dada na autonomia do meio pictórico, elas se opõem à concepção tradicional de espaço e marcam uma ruptura radical com a tradição.¹⁴

Para a autora, a riqueza da obra de Cézanne estaria na impossibilidade de se decidir por uma ou outra leitura, daí que sua obra apresenta uma determinação do indeterminado. Já T. J. Clark acredita que a obra de Cézanne, embora possua uma ambiguidade, um deslizamento entre fenomenalidade e materialidade, tenderia em suas pinceladas de facticidade material cada vez mais intensa a uma crise ou fracasso em responder às sensações e aos fenômenos. É como se no momento de máxima intensificação do sensível emergisse também a brutalidade material da pintura. Como nessa última e extraordinária pintura da montanha Santa Victória.



Fig. 7: *Monte Saint-Victoire visto de Lauves*, 1904-1906

A respeito de uma das montanhas Santa Vitória, Argan disse que a tela

*seria uma das obras mais especulativas ou ontológicas de Cézanne. Ponto de chegada de sua pesquisa dirigida à compreensão global do ser e de sua estrutura vital: mas pode-se negar que esta filosofia pura seja pura pintura?*¹⁵

A fenomenologia da percepção de Cézanne, radicalizada, o levou em sua obra madura à carne mesmo da pintura. Ao ser bruto da pintura. Talvez, nesse sentido, embora Merleau-Ponty possua maior afeição pela “fatura cerrada” de suas naturezas mortas e, portanto, não tenha fornecido uma leitura muito interessante desse último período da obra de Cézanne, não seríamos tão justos ao dizer que a obra madura do pintor

Da natureza viva à pintura bruta: Cézanne e Merleau-Ponty · Bruno O. De Andrade

“escapou” à análise do filósofo. Pois em uma passagem interessantíssima nem sempre destacada pelos comentadores de *O olho e o espírito* – ensaio contemporâneo à radicalização da filosofia merleau-pontiana expressa na passagem de uma fenomenologia da percepção que ainda pagava alguns tributos ao idealismo husserliano a uma radical ontologia do ser bruto –, passagem cujo alvo, embora não seja Cézanne, além de se aplicar muito precisamente à sua obra madura, joga mais água no moinho da leitura aqui proposta:

O mundo não está mais diante dele [do pintor] por representação: é antes o pintor que nasce nas coisas como por concentração e vinda a si do visível, e o quadro finalmente só se relaciona com o que quer que seja entre as coisas empíricas sob a condição de ser primeiramente auto-figurativo; ele só é espetáculo de alguma coisa sob a condição de ser espetáculo de nada.¹⁶

* **Bruno Oliveira de Andrade é mestrado em história social da cultura na PUC-RIO.**

¹ CÉZANNE, P. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.238.

² MERLEAU-PONTY, M. "A dúvida de Cézanne". In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004, p. 127.

³ Ibidem, p. 125.

⁴ Ibidem, p. 130.

⁵ CÉZANNE, P. Op. cit., p. 251.

⁶ RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 86.

⁷ Ibidem, p. 87.

⁸ MERLEAU-PONTY, M. Op. cit., p. 128.

⁹ KUDIŁKA, R. *Objetos da observação - lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX*. Novos Estudos Cebrap, n. 82, 2008, p. 169.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*, São Paulo: Cosac e Naify, 2008, p. 27.

¹¹ Idem. "A dúvida de Cézanne". Op. cit., p. 136.

¹² Idem. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 23.

¹³ CLARK, T. J. "Fenomenalidade e materialidade em Cézanne". In: *Modernismos*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p. 76.

¹⁴ KEMPINSKA, O. *Os impasses da interpretação: o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne*. Tese de Doutorado, PUC-RIO, p. 234.

¹⁵ ARGAM, G. C. *Arte Moderna*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia da Letras, p. 117.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. Op. cit., p. 27.