

CAPA

MARCELO DUPRAT PEREIRA

**A expressão
da natureza
na obra de
Paul Cézanne**

Li com muito interesse o estudo de Marcelo Duprat “**A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne**”. Trata-se de uma reflexão que busca apreender aspectos fundamentais da experiência realizada por aquele artista, um dos fundadores da linguagem moderna da pintura. Essa reflexão é feita com lucidez e competência, demonstrando perfeito domínio das complexas questões nela implicadas. O autor não se furta a abordar os aspectos mais difíceis da experiência cézanneana mas, pelo contrário, os examina, os esmiúça e os torna mais acessíveis à nossa compreensão. Isso só se faz possível porque ele parte de uma compreensão cabal do fenômeno artístico em suas manifestações mais legítimas.

Ferreira Gullar

15/04/98

Ilustração da Capa: “Árvores inclinadas sobre rochas”.
Aquarela, 1892. National Gallery of Art, Washington.

MARCELO DUPRAT PEREIRA

**A EXPRESSÃO
DA NATUREZA
NA OBRA DE
PAUL CÉZANNE**

Sumário

PREFÁCIO	I
IMPRESSÃO E EXPRESSÃO	1
A RUPTURA COM O ESPAÇO TRADICIONAL	10
UM CLÁSSICO SOBRE A NATUREZA	29
TRADIÇÃO E NATUREZA	37
UM PROCESSO DE FORMAÇÃO PELA COR	55
A LÓGICA EM AÇÃO	63
O MUNDO COMO ESTRUTURA CROMÁTICA	67
A NATURALIDADE DA NATUREZA	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

PREFÁCIO

Aqui, à beira do rio, os motivos se multiplicam, o mesmo tema sob um ângulo diferente oferece um objeto de estudo do mais vivo interesse — e tão variado, que acho que poderia ocupar-me durante meses, sem mudar de lugar, inclinando-me ora um pouco à direita, ora um pouco à esquerda.

P. Cézanne

A observação que *Cézanne* registra numa carta datada de 1906 e endereçada a seu filho, subsidia minha reflexão sobre a presente obra de Marcelo Duprat Pereira. É que de início pode se ver com um certo ceticismo a possibilidade de se publicar algo que ainda não tenha sido escrito sobre o artista, que é apontado, pela maior parte dos críticos e historiadores, como o pai da modernidade. O próprio *Cézanne* vem em nosso auxílio e nos assegura que *um mesmo tema sob ângulo diferente oferece um objeto do mais vivo interesse.*

Esta é a primeira impressão que posso descrever após ter lido o trabalho de Marcelo. Trata-se de uma obra *do mais vivo interesse*.

A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne, título do livro, discute a arte de Cézanne observando-a em seu viés expressivo, que se manifesta como *o resultado das impressões objetivas* — do artista — *na observação direta da natureza*, segundo palavras do autor. Para desenvolver suas reflexões Marcelo Duprat Pereira recorre à sua condição triádica, de professor, teórico e, sobretudo, artista. Talvez resida aqui o ponto nodal da realização desta obra. Ela é o resultado de uma visão tríplice do autor que é capaz de dialogar entre si.

Marcelo é professor de pintura na Escola de Belas Artes da UFRJ. Nesta condição seu olhar procura o objeto e nele se detém para extrair alguma possibilidade de ensino. Observo como ele utiliza os conceitos, abrindo-os imediatamente após seu uso, em explicações claras, onde qualquer hermetismo é vedado. Sua objetividade não conhece a superfície. Antes, prefere o desafio das águas profundas. Por esta razão ele não escolheu o caminho das simplificações para tornar fácil a leitura, nem o de uso de palavras incomuns para sublinhar os pontos polêmicos. Antes, a facilidade se impõe apesar da complexidade das questões. Aqui encontramos a posição do mestre que vai se utilizar de recursos, tais como desenhos de cubos perspectivados, para

discutir a verdade na distorção das formas em Cézanne. Há uma didática implícita no texto de Marcelo que nos coloca, imediatamente, na condição de discente, absorvendo o ensino que nos é oferecido com tanta generosidade.

Contudo, se *nos inclinarmos um pouco mais para a direita*, vamos encontrar a visão do teórico. Aliás, este trabalho nasceu num curso ministrado no Mestrado em História da Arte da EBA/UFRJ. Marcelo dosa com muita propriedade o embasamento teórico que utiliza. Ele não se detém em longas citações, nem oferece parcerias de seu texto, introduzindo múltiplos recortes que descaracterizem a corporeidade de seu trabalho. O aporte teórico é solicitado apenas como respaldo necessário à confirmação de seus pensamentos, de modo a possibilitar o prosseguimento de suas reflexões. Mas a posição mais confortável acontece quando o autor permite que sua visão de artista veja por nós.

Se para Meyer Shapiro, a grandeza de Cézanne não repousa na perfeição de suas obras isoladas, está, também na qualidade de toda a sua realização, para Marcelo, o que sua obra traduz não são suas “impressões” ou suas “expressões”, mas o enigma da visibilidade, que não se alicerça no mundo nem tampouco no sujeito, mas no fenômeno da Existência que os precede, conforme assegura o autor no parágrafo final deste livro. É que este enigma de visibilidade foi percebido pela inclinação, um pouco mais para a esquerda, que sinaliza a presença do artista Marcelo

refletindo sobre o mesmo objeto. A riqueza de observações consubstancia os argumentos utilizados, permite que se estruture o pensamento e nos aproxima da obra de Cézanne.

Para falar do método utilizado pelo artista, o autor recorre a uma de suas naturezas mortas. Contudo, diferente de *Shapiro* que observa os acentos simbólicos de desejos reprimidos nas maçãs de Cézanne, Marcelo parte para um caminho onde a pintura é apresentada pelo discurso da própria pintura. Ele nos *traz* a natureza morta pela cor que se lê no texto. *A mesa se esverdeia, a fruta absorve o Terra Siena da mesa.* Ou, ainda, um pouco mais à frente. *A laranja sobre o tecido azulado cria um peso visual de complementares tão intenso que equilibra todo o tom alaranjado da ampla área de Terra de Siena da mesa.* Neste ponto ele ainda ensina, *o Siena é composto de laranja com preto.*

A fusão do professor que se estimula na pesquisa, do teórico que busca o conhecimento e do artista que se agiganta na humildade de um trabalho que já é reconhecido no meio artístico brasileiro, possibilitou o surgimento de um autor *ímpar* que vem nos oferecer agora uma obra *do mais vivo interesse.* Permanece, pois, a minha primeira impressão.

Angela Ancora da Luz

IMPRESSÃO E EXPRESSÃO

Refletir sobre a *expressão* na obra de Paul Cézanne, examiná-la como um dado não subjetivo, como o resultado das suas *impressões* objetivas recolhidas na observação direta da natureza — este é o propósito que norteia nossas considerações.

Deparamos, de imediato, com dois termos que denotam duas atitudes distintas diante do fazer artístico: “impressão” e “expressão”. O primeiro evocaria o instante em que o olhar capta os fenômenos da natureza, numa atitude receptiva e objetiva, indicando antes um ouvir do que um dizer. Já a “expressão”, em contrapartida, representaria um instante posterior, em que as impressões recebidas são elaboradas, transformadas e devolvidas pelo pintor, de modo que a imagem pintada não mais reflete o mundo objetivo, passando a expressar a visão-de-mundo exclusiva do pintor.

Esta tem sido a diferenciação corriqueira utilizada para caracterizar as duas atitudes básicas. Ela peca, entretanto,

pela simplificação, pois não esclarece se um artista da escola expressionista, ao eleger o mundo como referência, estaria expressando apenas a si mesmo ou tão somente traduzindo o que apreendeu do mundo que lhe serve de modelo. Em outros termos, o pintor expressionista buscaria exprimir o mundo através de uma linguagem pessoal ou, inversamente, tentaria transmitir seus conteúdos particulares amparando-se numa representação do mundo? Esta vontade de comunicar por meio da pintura uma visão-de-mundo pessoal não é sempre caudatária desse mesmo mundo? E, no outro extremo, como poderia um pintor impressionista, por mais passivo e dócil que fosse às suas impressões sensíveis, não interferir na imagem que elabora com seus conteúdos pessoais? O ver não encerra também uma maneira-de-ver, uma visão-de-mundo inevitavelmente particular?

Paul Cézanne ocupa o centro destas questões. Sem enquadrar-se como um artista impressionista e tampouco como um expressionista, ele se localiza num ponto intermediário, etiquetado vagamente de pós-impressionista.

Do ângulo desta leitura usual, que situa os pintores em uma seqüência histórica, tanto Cézanne quanto Van Gogh e Gauguin são considerados precursores do modernismo. Por adotarem deliberadamente uma atitude de ruptura com os dogmas do realismo e da representação, plantaram os alicerces do expressionismo, conquistando o crédito de uma verdadeira revolução. No entanto, é precipitado afirmar que

o objetivo destes pintores pós-impressionistas visava uma ruptura com a estética realista. Esta leitura só foi possível a partir da perspectiva moderna que encara a transformação dos estilos como um requisito da arte, e a criação como uma re-elaboração dos meios de expressão. Nesta ótica, a representação é vista como uma mera duplicação desprovida de arte, enquanto a construção formal passa a ser adotada como o principal critério do valor artístico.

Paul Klee, discorrendo sobre a diferença de objetivos entre a arte impressionista e a expressionista, caracteriza a abordagem moderna nos seguintes termos:

Conseqüência suprema da atitude expressionista é, efetivamente, a de colocar a construção na categoria de meio de expressão, de caráter operatório. O impressionismo puro ignorava a construção. Empenhava-se em restituir para o estado bruto os fenômenos colorísticos do mundo exterior, o temperamento do artista decidia a respeito da eleição de tais fenômenos e de sua acentuação. Algumas épocas anteriores já haviam se distinguido, ao contrário, pela predominância da construção, mas a título de apoio: meio e não fim.¹

A utilização da construção como “meio” ou “apoio” demonstra que a preocupação maior dos pintores anteriores aos impressionistas se concentrava no tema tratado, ou, em outras palavras, no conteúdo iconográfico da obra. O “fim”,

¹ Paul Klee *Theorie de l'art Moderne*. (ref. bibliogr. 13). p.10.

para estes artistas, situava-se mais no tema representado do que no “caráter operatório” da elaboração da construção. Não que suas construções não fossem expressivas, mas a expressividade da construção se identificava e amoldava à expressividade do tema. Já para o artista moderno, que procura neutralizar o conteúdo literário e narrativo da obra, a expressão reside sobretudo na re-elaboração dos meios de expressão, ou seja, da linguagem tradicional. Assim, ao afirmar que o expressionismo transforma a construção em expressão, Klee sublinha uma propriedade do modernismo como um todo: minimizar a expressão narrativa e converter a construção da obra em tema.

Para os artistas modernos não existe uma idéia nova sem uma construção nova. A expressão, para o pintor moderno, está ligada aos meios de elaboração da forma. Ora, este raciocínio, que valoriza a expressão da construção, já é tido como uma evidência na pintura de Cézanne. Em suas obras o ritmo, a ordem e a vitalidade plástica mostram-se mais significativos do que a simples imitação da natureza. A partir de Cézanne até os abstracionistas ortodoxos, pode-se traçar facilmente uma linha estética em que a “orquestração plástica” e a “forma significativa e expressiva” são vistas como o objetivo essencial da obra.

Mas é correto dizer-se “a partir de Cézanne”? Há na atitude de Cézanne uma real intervenção quanto à “realidade sensível”? Não seria precipitado identificar nele qualquer objetivo expressionista ou moderno?

Esta indagação parece se justificar, pois Cézanne não era um revolucionário por natureza, ao contrário, todos os seus comentários sobre a pintura traem uma intenção fundamentalmente realista. Pretendendo traduzir o mundo *tal como é*, ele orienta suas pesquisas para a apreensão do real, tentando objetivar, através da pintura, aquelas “sensações confusas que trazemos conosco ao nascer”². De fato, só arbitrariamente se pode considerar como uma tentativa deliberada de afastamento da natureza, as obras de um pintor que chega a afirmar: “os esboços, as telas, se eu os fizesse, não passariam de construções copiadas, baseadas nos meios, sensações e desenvolvimentos sugeridos pelo modelo”³.

Mas, se por um lado Cézanne está firme e intencionalmente ligado a uma estética anterior, empenhada em representar a realidade sensível, rejeitando qualquer interferência *subjetiva*, ou seja, querendo apreender *objetivamente*⁴ o mundo, por outro lado podemos também assegurar, bastando para isso observar suas obras, que ele é um dos primeiros pintores a “colocar a construção na

² Paul Cézanne. Carta a Henri Gasquet. *Correspondência*. (ref. bibliogr. 5). p.203.

³ Idem. Carta ao filho. *Correspondência*. (ref. bibliogr. 5) p.271

⁴ Herbert Read observa, no mesmo sentido, que o movimento moderno começa com a “determinação obstinada de um pintor francês [Cézanne] de ver o mundo objetivamente.” In: *História da pintura moderna*. (ref. bibliogr. 19) p.11

categoria de meio expressão” de que fala Klee. Todos os historiadores concordam que Cézanne interfere na estrutura do real com o intuito de organizar uma sólida construção plástica, e que sua pesquisa da realidade acaba por afastá-lo dos meios tradicionais de representação.

Como conciliar estas duas posturas, a do artista que “copia” a construção do mundo e a do que reconstrói os dados ao seu alcance? O que Cézanne quer dizer com “construções copiadas” e “sensações e desenvolvimentos sugeridos pelo modelo”? Se ele se vincula a uma estética de “imitação”, por que foi tão grande a sua influência sobre o modernismo que a rejeita?

Rainer Maria Rilke observa que, na experiência de Cézanne, a percepção e a apropriação pessoal do visível conjugam uma unidade.

Em paisagens ou naturezas mortas, mantendo-se intencionalmente diante do objeto, capturava-o somente com rodeios complicados ao extremo. Começava pelo colorido mais escuro, cobria sua profundidade com uma capa de cor que conduzia até um pouco além daquele, e sempre mais longe, expandindo cor sobre cor, chegava a um outro elemento contrastante do quadro, com o qual, desde um novo centro, procedia de modo análogo. Parece-me que nele os dois procedimentos — o da captura observadora e firme, e o da apropriação, o uso pessoal do capturado — apóiam-se um contra o outro, talvez

segundo uma tomada de consciência, de tal modo que os dois, por assim dizer, começam a falar ao mesmo tempo, em interrupções contínuas e discórdias constantes.⁵

O pintor, ao contemplar os objetos, sempre o faz a partir de um ponto de vista determinado. Todos nós, pintores ou não, invariavelmente vemos o mundo através de um olhar que, em si, já é ativo. O olhar seleciona. A percepção não apreende o mundo na totalidade, mas somente os aspectos que se ajustam a determinada perspectiva histórica do ver (por exemplo, a terra já foi considerada plana e o mundo povoado de deuses). Neste sentido, a visão-de-mundo não só direciona mas antes funda a percepção. A “captura observadora e firme” sempre ocorre a partir de uma perspectiva pessoal, isto é, de uma compreensão do real, mas esta, por sua vez, não existe idealmente, fora do contato com uma diversidade de objetos sensíveis.

Deste modo, cada pintor, sem considerar escola ou época, tende a direcionar o seu olhar para determinados aspectos da realidade que sua perspectiva histórica enfoca. A percepção se dá *em comum acordo* com esta perspectiva, com esta visão, que é sempre histórica e só vê o que aprendeu a ver ou o que determinada circunstância lhe possibilita ou

⁵ Rainer Maria Rilke. *Cartas sobre Cézanne*. (ref. bibliogr. 21) p 51

induz a ver. Em outras palavras: “é verdade que vemos apenas o que procuramos, mas também é verdade que só procuramos aquilo que podemos ver.”⁶

A visão do mundo não é um espelho que nunca se modifica, mas uma capacidade de compreensão, cheia de vida, que possui sua própria história interna e passou por diversas etapas de evolução.⁷

Cézanne certamente é um bom exemplo de uma destas etapas de “evolução”⁸ destacadas por Wofflin. Colocando seu pensamento em contato com a natureza, ou antes, identificando-o com sua percepção, ele demonstra que a percepção sensível não é um simples dado passivo, biológico, mas sim uma ativa e criativa compreensão.

Assim, é lícito supor que sua obra furta-se das definições que a lógica simplista gostaria de atribuir-lhe. Sua obra transcende (no sentido de ultrapassar *a partir de*) a dicotomia, insistentemente enfatizada pela perspectiva moderna, entre o sujeito e o mundo, entre a impressão e a expressão ou entre a criação e a imitação.

⁶ Heinrich Wofflin. *Conceitos fundamentais da história da arte*. (ref. bibliogr. 22) p.256

⁷ Idem, *ibidem*. p.251

⁸ Melhor seria dizer *transformação*, pois a palavra “evolução” trás consigo um juízo de valor que de modo algum deve ser aplicado a visão de mundo de uma época.

Mas mesmo a reflexão de Rilke, com a qual se identificam os objetivos aqui propostos, não é conclusiva quanto aos meios específicos, oferecidos pela linguagem da pintura, com os quais Cézanne resgata esta unidade originária entre mundo e pensamento, entre impressão e expressão, isto é, entre “a captura observadora e firme, e (...) a apropriação, o uso pessoal do capturado”. Delinear uma perspectiva fora desta dicotomia — esse é o foco desta investigação.

A RUPTURA COM O ESPAÇO TRADICIONAL

A mais evidente das “transgressões” de Cézanne frente aos sistemas de representação tradicionais é certa distorção da perspectiva geométrica e, em consequência, uma alteração nas proporções dos objetos pintados. Ora alongando o braço do *Rapaz com colete vermelho* (1890-95), ora arredondando as elipses de pratos e copos, ora achatando o espaço plástico de suas paisagens, Cézanne desenvolve uma concepção própria tanto das formas quanto do espaço. Alguns vêem nisto um gesto deliberado de deformação ou abstração, uma fuga intencional dos meios de representação em prol de uma linguagem mais moderna, mais ligada à expressão do que à ilusão, o que é, no mínimo, uma leitura precipitada.

Nestas distorções da perspectiva, não há ainda a determinação moderna de recriar as formas e nem tampouco a de preservar o plano bidimensional do quadro no intuito de romper com a ilusão de profundidade. Cézanne fala de

“linhas paralelas ao horizonte [que] dão a extensão”¹ enquanto “as linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade”², fala de uma natureza que, para os homens, se apresenta mais em “profundidade do que em superfície”³, que é necessário em determinadas etapas da construção da obra se “acrescentar uma quantidade suficiente de azulado para fazer sentir o ar”⁴, e ainda em “cilindros, cones e esferas”⁵, que são formas tridimensionais, e não em retângulos, triângulos e círculos como seria de se esperar. Qual é então o sentido deste achatamento do espaço que presenciamos em suas obras⁶ e que foi tão influente e decisivo para o desenvolvimento do modernismo? É uma mera transgressão das leis da perspectiva, do realismo, da arte como imitação?

Tendo em vista tanto as citações acima referidas quanto as obras pintadas, é justo supormos que a questão espacial que Cézanne tenta resolver seja mais relevante que uma mera vontade de inovação ou transgressão da estética em voga. Tudo indica que ele percebe na natureza uma lógica diversa daquela utilizada até então.

1 Paul Cézanne. Carta a Émile Bernard. *Teorias da Arte Moderna*. (ref. bibliogr. 6) p.16

2 Idem, *ibidem*.

3 Idem, *ibidem*.

4 Idem, *ibidem*.

5 Idem, *ibidem*.

6 Comparar a Montanha de Sainte-Victoire pintada por Cézanne com a de Renoir. Figuras 7 e 8

Vários autores denunciam a falsidade da perspectiva geométrica. Herbert Read, por exemplo, observa que os clássicos, procurando representar o mundo “como ele realmente é”, em realidade o interpretavam:

...o artista introduzia faculdades extra-visuais — podia ser sua imaginação, que o habilitava a transformar os objetos do mundo visível e criar assim um espaço ideal com formas ideais; ou podia ser seu intelecto, que o habilitava a construir um mapa científico, uma perspectiva, em que ao objeto podia ser atribuída uma situação exata. [...] À semelhança de um mapa, serve para guiar o intelecto, a perspectiva não nos dá qualquer lampejo da realidade.⁷

Merleau Ponty, numa crítica aberta a Malraux, igualmente caracteriza a perspectiva, não como uma descoberta, mas como uma invenção:

Malraux, por vezes, fala como se os dados dos sentidos jamais houvessem variado através dos séculos, e como se, enquanto a pintura a eles se referisse, a perspectiva clássica se impusesse. Não há, contudo, dúvida de que esta perspectiva é uma das maneiras de projetar o mundo inventadas pelo homem, não o seu decalque. É uma interpretação facultativa da visão espontânea, não que o mundo percebido desminta suas leis e imponha outras, mas antes por que não exige lei alguma e não existe ao modo de leis.⁸

⁷ Herbert Read. *História da pintura moderna*. (ref. bibliogr. 19) p.13

⁸ Merleau Ponty. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. (ref. bibliogr. 15) p.148

Mas em que, efetivamente, tais afirmações se fundamentam? Quais são os limites da perspectiva geométrica? Como se dá esta “visão espontânea” de que fala Merleau Ponty?

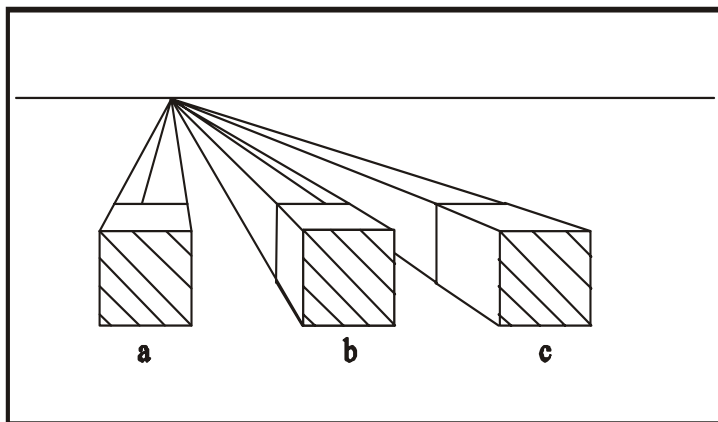


FIG. 1

No exemplo da figura 1 fica evidente a qualquer estudante de desenho a distorção ocorrida nos cubos à medida em que eles se afastam do ponto de fuga — o lado hachurado nunca permaneceria paralelo à linha do horizonte, mas inclinar-se-ia como o cubo C da figura 2. A rigor até o cubo A da figura 1 está errado, pois se o ponto de fuga sair do centro do cubo, sua base já se inclina, mesmo que imperceptivelmente.

Uma outra solução possível, a da figura 2, tem também suas limitações, pois quando nossa representação começa a

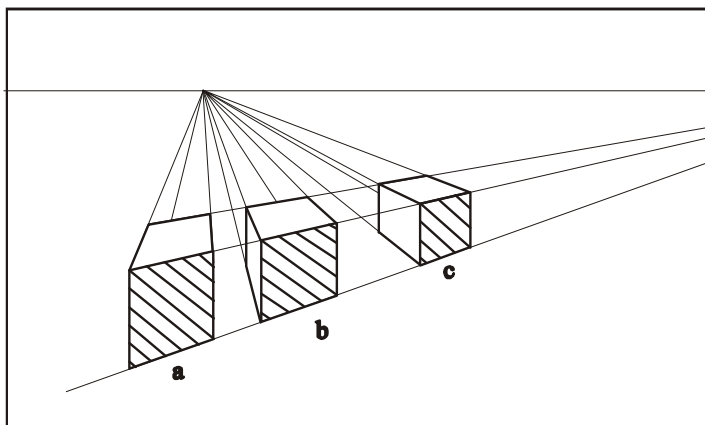


FIG.2

se aproximar de um dos pontos de fuga, como os cubos A e B, começam também a ocorrer distorções. O cubo A está evidentemente distorcido. Já o cubo B está aparentemente correto mas, na percepção sensível as arestas da base que são vistas, nunca formariam um ângulo igual ou menor que 90 graus, que é o ângulo mínimo de uma vista de topo.

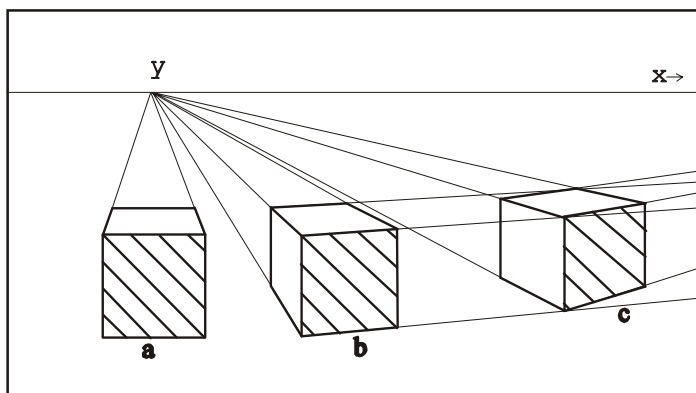


FIG. 3

A solução apresentada na figura 3 seria a mais verdadeira pois, à medida que olhamos mais lateralmente, o ponto de fuga X, localizado fora do quadro, se aproximaria do ponto de fuga Y. Entretanto, esta é a solução de aparência mais falsa. Os cubos não parecem posicionados lado a lado seguindo uma mesma linha, mas distorcidos por uma lente fotográfica do tipo “olho de peixe”.

Por sinal, uma máquina fotográfica pode confirmar perfeitamente as três versões aqui apresentadas. Entretanto, não olhamos o mundo como a máquina fotográfica ou subordinados às regras da perspectiva geométrica, olhamos o mundo mediados pelo tempo.

A fotografia ilustra claramente o que ocorre. A máquina fixa a direção do “olhar” em um único ponto por uma fração de segundo. Quando deslizamos os olhos sobre uma foto, a sua perspectiva não muda — continuamos observando *o mesmo ponto fixado pelo “olhar” da máquina*. A estrutura dos vários objetos que surpreendemos numa foto é determinada por um outro olhar, vemos os objetos *como se* estivéssemos observando um outro lugar. Ao contrário, quando pintamos um objeto e, em seguida, mudamos para um outro dentro da mesma composição, o olhar não permanece estático diante de um ponto à nossa frente. Ao olharmos para o segundo objeto, mudamos nosso ponto de vista e, com isso, alteramos todas as relações entre os pontos de fuga que antes serviam para estruturar o primeiro objeto.

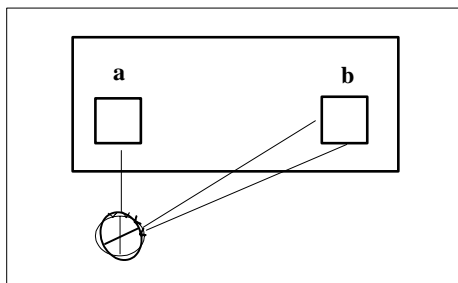


FIG. 4

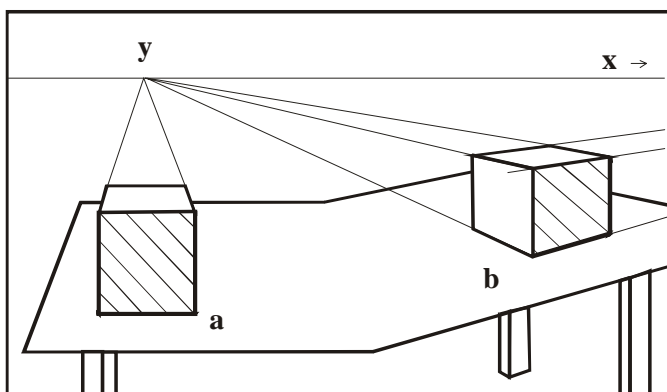


FIG. 5

A figura 4 dá uma idéia do que ocorre. Nela temos um suposto pintor diante de uma mesa na qual estão dispostos dois cubos. Posicionado diante do cubo A o pintor iniciaria sua marcação utilizando um ponto de fuga central. Ao observar o cubo B, entretanto, ele perceberia que pode visualizar duas de suas faces e que nenhuma delas está posicionada frontalmente, mas inclinadas em direção às fugas. Então, neste objeto, teria de recorrer a dois pontos de fuga. A coerência deste processo se mostra limitada se indagamos como poderia o pintor representar a borda da

mesa. As bordas dos cubos sendo paralelas a da mesa devem, certamente, acompanhar suas alterações, como na figura 5, evidentemente “errada”. A lógica deste sistema nos leva, ainda, a concluir que, ao deslocar o olhar de um a outro objeto, se sucedem diversos espaços intermediários, cada qual contendo seus próprios pontos de fuga onde se poderiam acrescentar novos cubos. Deste modo a melhor representação da borda da mesa não seria em verdade um fragmento de reta na horizontal aqui e outro inclinado ali, mas uma curva. Se a borda da mesa é curva, também o são as arestas dos cubos que lhe são paralelas e, assim, acabamos por concluir que tudo o que é reto deve ser representado em curva.

Como então pintar um conjunto como este de modo coerente? A realidade tal como se apresenta? Como pintar dois cubos vizinhos e paralelos tal como os vemos espontaneamente?

Quando pintamos um segundo objeto no quadro, olhamos necessariamente para ele. Para garantir uma comunhão entre um e outro objeto, para pintar, por exemplo, o cubo B da figura 5 e mantê-lo convincentemente paralelo ao cubo A, seria necessário trazê-lo um pouco para a frente, reduzir sua inclinação mudando um pouco o ponto de fuga, esquecer que existem distorções inerentes ao próprio objeto além de aumentar também seu tamanho; sem contar que um terceiro objeto eventualmente introduzido teria de se adequar aos outros dois, impondo assim novas modificações no

conjunto. Seria conveniente, então, que as formas não se definissem precipitadamente, que os vários objetos fossem articulados ao mesmo tempo e não um depois do outro.

Não seria este justamente o propósito de Cézanne ao afirmar que, em geral, coloca “tudo em recíproca relação, em *um* só esforço e de uma só vez.”⁹? Não seria este o motivo de iniciar seu quadro “somente com rodeios complicados ao extremo”¹⁰? Cézanne busca um espaço coerente sem utilizar a perspectiva geométrica; organiza o espaço tendo como ciência a sua sensibilidade, sem que nenhuma regra estabeleça o espaço em que as formas vão se articular. Ele quer o espaço, mas questiona os meios convencionais de obtê-lo.

Em uma carta a Émile Bernard, Cézanne expõe seu método:

Para fazer progressos, só através da natureza, e o olho se educa no contato com ela. Torna-se concêntrico à custa de observar e trabalhar. Quero dizer, em uma maçã, uma bola, uma cabeça, há um ponto culminante; e esse ponto — apesar do efeito terrível: luz e sombra, sensações colorantes — é o mais próximo do nosso olho. As bordas dos objetos fogem em direção a um centro localizado no nosso horizonte.¹¹

⁹ Paul Cézanne. Conforme Joachim Gasquet. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. (ref. bibliogr. 12) p.28

¹⁰ Ver nota 5, p. 7

¹¹ Paul Cézanne. Carta a Émile Bernard. *Correspondência*. (ref. bibliogr. 5) p.248

Por nossas observações percebemos que, ao falar de um ponto culminante nos objetos e localizando esse ponto no local mais próximo de nosso olho, é como se Cézanne pretendesse acrescentar ao cone ótico tradicional da perspectiva, que foge em direção à linha do horizonte, um outro, cujo ápice é o olho inquieto do pintor. Não há, como no cubismo, uma transgressão completa da profundidade, tentando representar as várias vistas do objeto, mas simplesmente um olhar, do mesmo ponto, para cada um dos objetos pintados, sem ter de representá-los como se estivesse observando um ponto fixo no horizonte; seu objetivo é representar o que se vê tal como se vê, vale frisar — no tempo.

A questão do espaço é importante para a compreensão da obra de Cézanne. A ciência da perspectiva já datava de muitos séculos e se ele insistia tão freqüentemente neste assunto, é devido ao fato de perceber o espaço através de uma ótica mais sensível, mais ligada às impressões do que aos conceitos.

Empiricamente Cézanne descobre as regras da perspectiva geométrica. Descobrir, aqui, deve ser entendido em seu sentido estrito; Cézanne põe a descoberto as regras que até então eram tidas como verdade e não como regras. A perspectiva geométrica, encarada usualmente como uma *descoberta* renascentista que traduzia o mundo tal qual nos atinge os olhos, aparece como uma *invenção*, um simulacro

ilusionista que de modo algum é natural, mas uma abstração humana regida por um conjunto de regras preestabelecidas.

O diálogo que Cézanne manteve com Émile Bernard esclarece seus objetivos em relação à linguagem pictórica. “Devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém viu antes...” afirma Cézanne a Bernard. Este levanta uma objeção:

Não resultará isso, numa visão demasiado pessoal, incompreensível aos outros? Afinal de contas, não é a pintura como a fala? Quando falo, uso a mesma língua que você. Será que me compreenderia se eu tivesse criado uma língua nova, desconhecida? É com esta língua comum que devemos expressar novas idéias. Talvez seja este o único meio de torná-las válidas e aceitáveis.

A pergunta de Bernard traduz o senso comum que acredita que a arte está contida nas “novas idéias”, como se estas existissem idealmente, como puras significações.

Cézanne responde a Bernard: “Por ótica quero dizer uma linguagem lógica, isto é, sem nada de absurdo.” Bernard por sua vez insiste:

(Bernard) - Mas em que baseia sua ótica, Mestre?

(Cézanne) - Na natureza.

(Bernard) - O que quer dizer com esta palavra, trata-se de nossa natureza ou da natureza em si?

Note-se que nesta pergunta Bernard distingue e separa o objetivo do subjetivo. A “natureza em si” liga-se a uma atitude de imitação das aparências do mundo *objetivo*, enquanto a “nossa natureza” denota uma atitude de apropriação do mundo que visa projetar uma visão pessoal, *subjetiva*, sobre a obra. Cézanne responde:

(Cézanne) - Trata-se de ambas.

(Bernard) - Portanto o senhor concebe a arte como união do Universo com o indivíduo?

(Cézanne) - Concebo-a como uma percepção pessoal. Coloco esta percepção na sensação e peço que a inteligência a organize numa obra.

(Bernard) - Mas de que sensações o senhor fala? daquelas que estão em seus sentimentos ou daquelas que provêm da sua retina?

(Cézanne) - Acho que não pode haver separação entre elas. Além disso, sendo pintor, apego-me primeiro à sensação visual.¹²

Para Cézanne, portanto, a objetividade da percepção retiniana e a subjetividade da sensação compõem uma unidade essencial à linguagem.

A partir deste mesmo diálogo, Merleau Ponty observa, com muita propriedade, que Cézanne procura sempre escapar às alternativas prontas que Bernard lhe propõe. Cézanne — diz Merleau Ponty:

¹² Émile Bernard. *Teorias da arte moderna*. (ref. bibliogr. 6) p.10

Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo de uma organização espontânea. Para ele, a linha divisória não está entre “os sentidos” e “a inteligência” mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências.¹³

Percebemos assim, amparados em Merleau Ponty, que Cézanne, sem abdicar dos “sentidos” (postura impressionista) ou da “inteligência” (postura clássica), opta por uma “ordem espontânea” na qual não interferem as idéias da cultura ou a ciência. A inteligência que organiza a sensação em obra nada tem a ver com um pensamento ávido de domínio ou controle, sempre em busca de um procedimento que assegure o êxito de uma pintura — trata-se antes de compreendê-la como um modo de pensar originário que, lançado sobre o mundo, ainda não separou a percepção da razão, a forma do conteúdo, o objetivo do subjetivo, o corpo da alma.

Cézanne se afasta das linguagens constituídas (das leis da perspectiva geométrica, das idéias e das ciências) que, originárias de outras consciências, traduziam o mundo com uma visão estranha à sua *sensação*. Guardemo-nos, entretanto, do equívoco de ver este afastamento como fruto de uma decisão premeditada em busca de uma nova

¹³ Merleau Ponty. *A dúvida de Cézanne*. (ref. bibliogr. 15) p.116

linguagem, como se a inovação fosse para ele o que se tornou para os modernos — um valor em si¹⁴. Gombrich, por exemplo, observa, com um enfoque genérico:

Cézanne deixara de aceitar como axiomáticos quaisquer métodos tradicionais de pintura. Decidira partir do zero, como se nenhuma pintura tivesse sido feita antes dele. [...] A invenção de Brunelleschi da perspectiva linear não o interessou excessivamente. E jogou-a fora quando descobriu que ela dificultava o seu trabalho.¹⁵

As observações de Gombrich são aparentemente corretas, entretanto fazem crer que o abandono da perspectiva geométrica se deu a partir de uma decisão. Efetivamente, percebe-se que Cézanne, observando a natureza, se afasta dos métodos tradicionais, mas tão somente pelo fato de não encontrar verdade alguma nesses métodos de representação. Não é uma rejeição pura e simples o que ocorre, e sim a descoberta da falsidade destes métodos que não se ajustam à realidade tal como ele a assimilava. Não há uma “decisão” de criar suas próprias regras, mas uma necessidade; há uma *transcendência* da perspectiva geométrica que, mais do que se esquivar das “dificuldades”, as assume, mais do que “jogar fora e partir do zero”, perscruta seu fundo. Cézanne desmonta

¹⁴ A rigor não são as “novas idéias” (como sugere Bernard) o que Cézanne procura mas uma nova ótica.

¹⁵ Gombrich. *A história da arte*. (ref. bibliogr. 10) p.433

a lógica da perspectiva geométrica por sua própria lógica — representar a realidade tal qual é — ele quer a verdade da representação no espaço, mas não a encontra na perspectiva geométrica.

O fato é que a perspectiva geométrica, sendo mais ilusionista do que realista, mais intelectual do que sensível, é por ele questionada como verdade e se mostra como simples método de representação. Cézanne mostra que a *verdadeira* realidade não é apreensível por uma linguagem estratificada. Sua importância para o modernismo não é, portanto, a inovação ou a invenção de uma linguagem que se transforma, ela própria, num novo código. Mostrando que a representação na pintura não é, nunca foi, nem pode ser, um reflexo passivo da realidade através de um sistema, ele indica o abismo que se abre diante de todo o real e o quanto é ilusória qualquer tentativa humana de dominar e assegurar a apreensão e a compreensão do real.



FIG. 6 Nicolas Poussin.
Júpiter criança amamentado pela cabra Almathea.
97 x 133 cm. Museu Dahlen, Berlin.

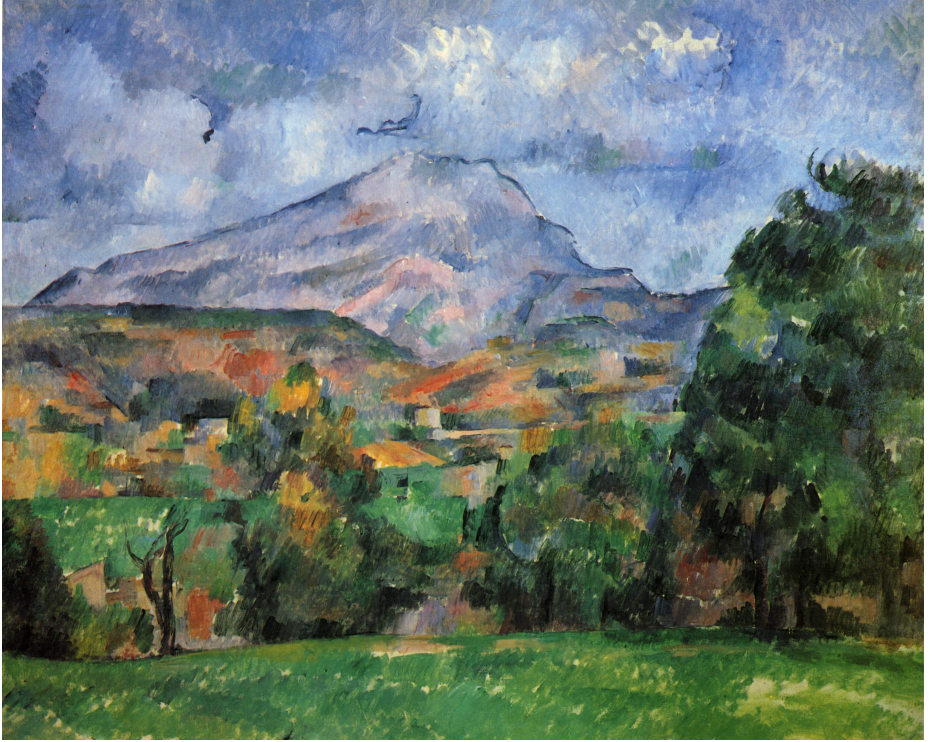


FIG. 7 Paul Cézanne. *A montanha de Sainte-Victoire*.
65 x 81 cm. Coleção Particular.

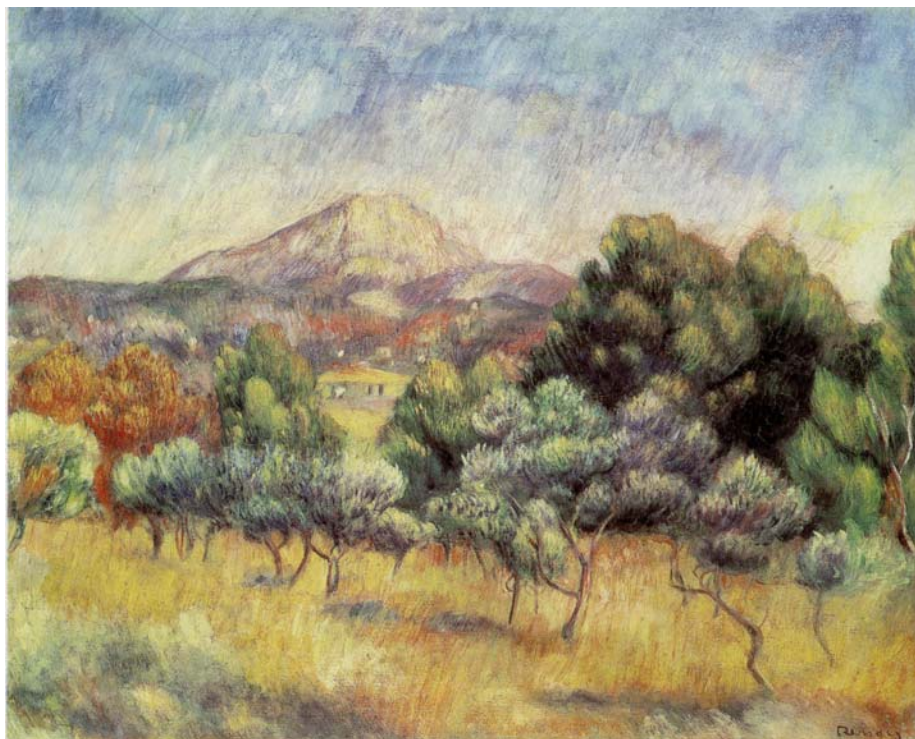


FIG. 8 Auguste Renoir. *A montanha de Sainte-Victoire*.
53 x 64 cm. Yale University Arte Gallery, New Haven.

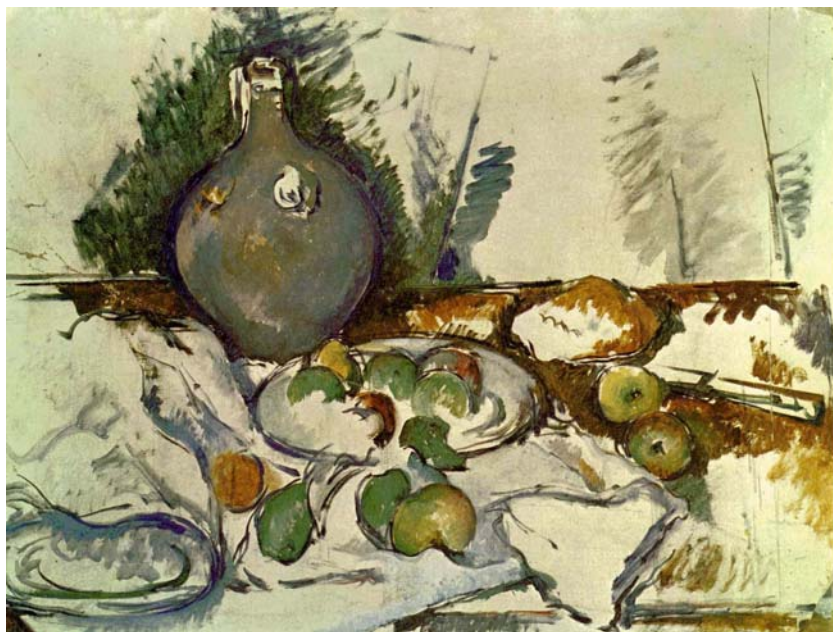


FIG. 9 Paul Cézanne. *Natureza Morta com Cântaro*.
53 x 71 cm. Tate Gallery, Londres.

UM CLÁSSICO SOBRE A NATUREZA

A procura de uma nova concepção do espaço afasta Cézanne a um só tempo da estética clássica e da impressionista. Este afastamento não é, note-se, uma rejeição mas, como vimos, uma absorção, fusão e superação.

Os impressionistas empenhavam-se na reconstituição dos fenômenos cromáticos do mundo com uma preocupação fundamentalmente ótica e sensorial. Distanciando-se de uma pintura anterior mais artificial, atrelada aos temas “nobres” (mitológicos, históricos, etc.) que articulava suas composições de modo teatral, eles se concentraram no mundo simples do cotidiano à procura de uma imagem mais espontânea e natural.

Entretanto, como nos adverte Klee¹, a atitude do artista impressionista, no que se refere à construção, era fundamentalmente passiva. Ligando-se às impressões, eles abdicavam de interferir na *estrutura* do visível, problematizando sobretudo o tratamento da imagem no plano da fatura e da cor.

¹ Ver nota.1, p.3

Já em Cézanne, pressentimos uma atitude bem diversa. Cézanne aprendera com os impressionistas que a pintura é um estudo preciso das aparências praticado diretamente sobre a natureza. Isto, sem dúvida, foi de grande valia para a evolução de sua linguagem pictórica, pois levou-o a desenvolver um raciocínio mais plástico, mais voltado para uma pesquisa da pura visibilidade, que acaba por afastá-lo da tendência literária de sua fase inicial romântica, preocupada antes com os conteúdos e a mensagem transmitida pela obra do que com os problemas eminentemente formais.

Mas Cézanne também se afasta da estética impressionista — ele se nega a assumir passivamente a estrutura do mundo visível como um dado e a se identificar com o princípio impressionista de alterar a cor e a luz de acordo com as variações atmosféricas e as mudanças da luz no decorrer do dia. Seu processo de construção é por demais lento para acompanhar efeitos tão fugazes. Pelo contrário, ele suprime cada vez mais todo o acidental e procura acentuar os elementos construtivos que estabilizam o esqueleto estrutural da obra, tal como na pintura dos antigos.

É importante assinalar que Cézanne apreciava os pintores clássicos que continham fortes ritmos estruturais, tais como Poussin, Delacroix, Tintoretto, Carravaggio e El Greco. Ele chega mesmo a afirmar que seu desejo é repintar Poussin “a partir inteiramente da natureza”². Poussin era um pintor que dinamizava

² Paul Cézanne. Citado por Émile Bernard. *Cézanne - Os artistas falam de si próprios*. (ref. bibliogr. 3) p.15

claramente a estrutura compositiva de suas obras. É essa elaboração estruturada da obra, que percebemos em Poussin e que correspondia tão bem aos seus próprios dons, que Cézanne pretendia resgatar para “*fazer do impressionismo uma arte sólida e durável como a arte dos museus*”³.

Estes artistas, que tanto o influenciaram (Cézanne freqüentava o Louvre assiduamente sempre que se encontrava em Paris), estudavam a natureza, para depois, no ateliê, construir uma composição independente. A articulação dos vários elementos compositivos (figuras, objetos e elementos da paisagem) não acompanhava a estrutura compositiva presente na natureza mas antes um princípio abstrato de arranjo. Amparando-se nos elementos estudados, eles desenvolviam uma composição que veiculasse a mensagem exigida pelo tema de maneira formalmente expressiva, ou seja, eles mesclavam o conteúdo formal com o iconográfico.

Se analisarmos uma pintura de Poussin como, por exemplo, *Júpiter criança amamentado pela cabra Amalthea* (figura 6), percebemos o quanto ela destoa das intenções impressionistas. É um tema mitológico tratado de maneira teatral, uma encenação imaginária tal como as primeiras obras de Cézanne. A análise desta obra certamente nos auxiliará a compreender as intenções de Cézanne.

³ Idem. Citado por Merleau Ponty. *A dúvida de Cézanne*. (ref. bibliogr. 15)p.116

A linguagem utilizada por Poussin é realista, mas a estrutura desta cena nada tem de natural, tudo é planejado para funcionar formalmente. A princípio, nossa atenção é logo orientada para o pequeno Júpiter, lançado no ponto de maior peso da composição. Este efeito de peso, que absorve o nosso olhar, é obtido por vários recursos. A saturação e o contraste cromático entre o azul da saia da personagem feminina e o amarelo alaranjado de sua túnica, atraem de imediato a atenção para o local onde está a criança. Para ali voltam-se também os olhares das duas personagens do primeiro plano. A árvore do segundo plano é nitidamente articulada como um eixo diagonal (ascendente) que atravessa o quadro e equilibra a área anteriormente referida; note-se que o braço da mulher que ampara a criança acompanha este mesmo eixo. Para contrabalançar este eixo, Poussin estrutura, através do corpo da mulher de branco, uma segunda diagonal, que se prolonga pelo braço da personagem masculina, atravessa o ventre da cabra, continuando pelo limite entre o chão e o rio. O eixo do corpo do pequeno Júpiter acompanha paralelamente esta mesma diagonal, auxiliando assim o equilíbrio estrutural da obra, perigosamente ameaçado pela forte e explícita tensão diagonal da árvore.

Pela atração entre as cores de uma mesma qualidade, o azul do rio (canto inferior direito) se entrelaça com a cor do céu, enfatizando a mesma diagonal descendente. Esta grande área de tons frios do plano do fundo é equilibrada, por sua vez, pela intensidade do azul da saia (esta sensação de intensidade é obtida

pela proximidade do tom alaranjado da túnica que lhe é complementar), como se uma pequena quantidade de azul intenso equilibrasse uma grande área de azul menos saturado.

Poussin, o tempo todo, procura criar ritmos e caminhos para os olhos. Acompanhe-se o ritmo dos brancos, o dos pretos. Note-se que há uma horizontal, exatamente no centro do quadro, que participa tanto do último plano, onde se encontra a base da montanha, quanto do primeiro plano, onde serve de base para as colunas, prolongando-se ainda pelas pregas do vestido branco. Note-se o ritmo das curvas formado pela árvore para um lado e as costas da personagem masculina para o outro, recurso que cria um ritmo secundário em S sobre a diagonal ascendente. Enfim, há uma pluralidade de ritmos articulados, nada é casual.

A pintura de Poussin ostenta ordenação e disciplina. As figuras idealizadas e a paisagem (que já não pode ser considerada simples moldura para as ações humanas) são articuladas em uma íntima relação de ritmos plásticos. As dinâmicas compositivas do quadro resultam de uma imaginação poética que harmoniza o conteúdo plástico com o conteúdo das figuras e do tema. Entretanto, mesmo sem degenerar no virtuosismo fácil ou em artifícios amaneirados, pois Poussin nada sacrifica ao desejo de ostentar sua habilidade, este jogo formal é inventado no ateliê e não extraído da natureza.

Cézanne quer pintar Poussin, mas *sobre* a natureza:

...um Poussin feito de novo a partir inteiramente da natureza, e não pintado a partir de notas, desenhos e fragmentos de estudos. Afinal um verdadeiro Poussin, feito ao ar livre, com luz e cor, em vez de uma dessas obras preparadas no estúdio, onde tudo apresenta uma dominante acastanhada resultante da falta de luz e da ausência de reflexos do céu e do sol.⁴

Tal como os impressionistas, Cézanne não interfere na composição oferecida pelo mundo. Ele quer criar o mesmo jogo formal de Poussin, mas fora do estúdio, captando a estrutura sólida e durável do mundo, dele extraindo sua composição, para articular, de maneira natural, com uma “organização espontânea”⁵, os elementos abstratos da pintura — linha, tom e cor. Em outras palavras, enquanto Poussin utiliza a natureza referencialmente, articulando de maneira abstrata as formas naturais, em Cézanne, como veremos, se dá justamente o oposto — os elementos articulados são abstratos e a composição é natural.

Os clássicos, observa Cézanne; “substituíam a realidade pela imaginação e pela abstração que a acompanha, faziam quadros, e nós tentamos um pedaço da natureza”⁶. Por esta citação, percebemos que “pintar Poussin sobre a natureza” aponta para a fusão da percepção do mundo com o pensamento

⁴ Paul Cézanne. Conforme Émile Bernard. *Cézanne - Os artistas falam de si próprios*. (ref. bibliogr. – 3) p.40

⁵ Ver nota 13, p. 22

⁶ Paul Cézanne. Conforme Merleau Ponty. *A dúvida de Cézanne*. (ref. bibliogr. 15) p.115

construtivo, para o casamento do “naturalismo” impressionista com a “abstração” clássica. Tudo indica que a própria *percepção* para Cézanne só se dá a partir da *compreensão* da natureza como uma estrutura de inter-relações formais.

Observando as duas montanhas (figuras 7 e 8) pintadas por Cézanne e por Renoir⁷ no mesmo local, percebemos que de fato os dois artistas percebem a realidade de modo diverso. Notem-se, por exemplo, as árvores: na obra de Renoir os troncos parecem mais naturais, ele observa a variação de direções dos galhos, o volume das copas; já em Cézanne os troncos são linhas verticais, que no contexto estrutural da obra representam a rigidez dos troncos mais apropriadamente do que uma linha sinuosa, além de sustentarem perfeitamente a massa de verdes das copas. Estas, por sua vez, não se apresentam como na obra de Renoir, sugerindo volumes compactos, mas através de pequenas pinceladas de verde mescladas como outras de azul, sugerindo que as copas são massas leves e plenas de ar⁸, tal como na realidade. O fato, sem qualquer juízo de valor, é que os dois artistas têm registros diferentes da natureza.

Se lembrarmos ainda do que foi visto no capítulo anterior, em que verificamos que a fotografia do local de modo algum

⁷ Em 1890 Paul Cézanne passa o inverno no Jaz de Bouffan juntamente com Auguste Renoir, que aluga por alguns meses a propriedade do cunhado de Cézanne. Os dois amigos trabalharam juntos sobre o tema da montanha de Sainte Victoire que foi amplamente desenvolvido por Cézanne.

⁸ Ver nota 4

apresentaria essa realidade mais verdadeiramente que as duas interpretações pictóricas, visto que ela congela o olhar de maneira estática e artificial, perceberemos a dificuldade em avaliar qual das representações seria a mais “realista”. Por certo que esta questão é totalmente desprovida de sentido ou mérito para a arte, entretanto ela demonstra que não faz sentido observar a obra de Cézanne como uma abstração da realidade. Não se trata somente de uma concepção de espaço diferente ou de uma interpretação singular. É como se os dois pintores tivessem uma visão-de-mundo distinta. Quem poderia dizer que estas impressões devem-se ao subjetivismo de cada pintor ou a uma percepção mais realista da natureza? Quem poderia afirmar que Cézanne abstrai a realidade movido simplesmente pela vontade de estruturar a composição da obra, ou que estas abstrações devem-se a uma maior autonomia de sua linguagem plástica confrontada com o modelo da natureza?

O que o fato plástico evidencia é simplesmente que Cézanne capta as impressões não só da superfície colorida das coisas, como procedem os impressionistas, mas compreende a estrutura, o esqueleto linear (como os troncos das árvores e sua relação com o peso das copas), também a partir da impressão, como fruto da sensação, tal como as cores. Suspeitando que a *estrutura* das formas não existe de maneira independente de quem as percebe, Cézanne mostra que o próprio mundo, em sua realidade e densidade, só se apresenta como um diálogo com a sensação.

Tradição e natureza

A tradição histórica tende a compreender a linguagem da pintura como um conhecimento que nada tem de natural, como um dado cultural que reflete uma “ordem humana”⁹, um “código” que os indivíduos utilizam para se comunicarem, um meio de expressão de novas idéias. Em outras palavras, tende a confundir linguagem e vocabulário, esquecendo que a linguagem é vocabulário em ação e transformação permanente.

Refletindo na transformação dos estilos, percebemos na sucessão de tradições e rupturas da arte ocidental um ciclo inevitável. A princípio, há uma elaboração criativa do vocabulário, depois, uma consagração deste e, finalmente, a sua utilização como um sistema de signos convencionais usados para a comunicação. Nesta última etapa, não se problematizam os meios de expressão, eles são aceitos como um corpo de linguagem dado e o fim passa a ser a mensagem transmitida — o conteúdo discursivo e educativo da arte. Não há mais, por parte do pintor, uma *procura*, um *ouvir* a potencialidade de expressão dos meios, mas um *dizer* em que o artista *comunica* o que já sabe (suas idéias) com uma linguagem adquirida, dominada. Contra isto rebelam-se outros artistas que, acreditando na criação como uma renovação da linguagem, na arte como uma forma de conhecimento e pesquisa de novos conteúdos abertos e oferecidos pela própria linguagem da pintura, perpetuam o ciclo de tradições e rupturas.

⁹ Conforme Merleau Ponty nota 13, p. 22

Esta visão da arte como pesquisa de novos meios de expressão, típica do modernismo, acaba por fomentar uma “tradição da ruptura”¹⁰, que em muito explica a acelerada sucessão de estilos no início do século XX. Entretanto, ela contém algo de artificial — a crença na arte como negação das linguagens constituídas. Mas, se a arte fatalmente reformula a linguagem, rompendo com a tradição, como compreender a obra de um pintor como Fra Angélico, ou de Ingres e mesmo a de Cézanne, tão ligado ao passado a ponto de afirmar que “a busca da novidade e originalidade é uma necessidade artificial que apenas deriva da banalidade e ausência de temperamento”¹¹?

Esta questão nos auxiliará a compreender a obra de Cézanne assim como sua importância para o modernismo.

Vimos que Cézanne não utiliza passivamente as linguagens constituídas. Entretanto, a criação, para ele, também não se dá no sentido moderno do termo, que a vê como uma projeção de um sujeito que inventa um novo estilo a partir de si mesmo, de sua imaginação. Não há, em Cézanne, uma intenção deliberada de inovar, mas apenas de ver com seus próprios olhos. De fato, ele parte dos estilos constituídos e só os transcende à medida que a necessidade de acatar suas sensações o impele a construir sua visão. A criação, para Cézanne, é simples esforço para trazer

¹⁰ Este interessante conceito de “tradição da ruptura” como uma contradição em termos, foi desenvolvido por Otávio Paz em seu livro *Os filhos do barro*. (ref. bibliogr. 17).

¹¹ Paul Cézanne. Conforme Léo Languier. *Cézanne - Os artistas falam de si próprios*. (ref. bibliogr. 3) p.46

à luz uma visão que tem origem na sua “*petite sensation*”¹², que, como sensação, é própria, mas também é trespassada pelo mundo e pelos meios de expressão históricos que manipula.

Há assim uma re-elaboração da linguagem plástica, apreendida dos estilos de Poussin, dos impressionistas e de tantos outros, mas que Cézanne *identifica* com o mundo. Isto quer dizer que, se por um lado, ao questionar os meios de representação tradicionais, Cézanne se identifica com o princípio modernista de reformulação constante dos meios de expressão, por outro, a necessidade de ver o mundo tal como ele é, a atitude que indaga e procura desvelar os mecanismos do visível, o aproxima do espírito originário do classicismo¹³.

A questão que aqui se impõe é sabermos por que a representação do mundo deve ser conquistada pela re-elaboração da linguagem tradicional.

A ruptura com a perspectiva geométrica, vista no capítulo anterior, já nos dá um indício de que a adequação entre linguagem e mundo não é tão simples como parece a princípio. De fato, a noção da existência prévia de um objeto real, que o pintor simplesmente imita, é extremamente problemática. O pensamento histórico sobre as obras de arte, particularmente, mostra o quanto é ambígua a distinção entre a realidade e o modo como ela é representada. Existem várias anedotas sobre o realismo em pintura que hoje parecem extravagantes e até incompreensíveis.

¹² Idem. *Arte moderna*. (ref. bibliogr. 1) p.110

¹³ Neste mesmo sentido Argan observa que o “*impressionismo integral*” de Cézanne não é senão um “*classicismo integral*”. *ibidem*. p.11

Boccaccio (1313 – 1375), por exemplo, escreveu sobre Giotto:

... ele era um espírito tão excelente que, ainda que a natureza, mãe de todos, sempre operante pela contínua revolução dos céus, modelasse o que bem entendesse, ele, com seu estilo, a sua pena e o seu lápis, o retrataria de tal modo que parecesse não a semelhança, mas a própria coisa, de maneira que o sentido visual dos homens freqüentemente se enganava a seu respeito, tomando por verdadeiro o que era apenas pintado¹⁴.

À luz dos “realismos” posteriores, percebe-se claramente o exagero na exaltação do realismo de Giotto. Boccaccio acreditava que a representação de Giotto se ajustava perfeitamente à realidade. Hoje percebemos que esta representação pouco tinha a ver com uma cópia fidedigna do real. Mas isto a que chamamos de naturalismo-realista da pintura hoje em dia (como o realismo de Courbet, por exemplo), não seria também uma representação relativa que nosso pensamento acredita se adequar fielmente à realidade? Devemos acreditar em uma “evolução” dos meios de representação, cada vez mais identificados com a natureza?

As análises de Heinrich Wölfflin em *Conceitos fundamentais da história da arte* são particularmente preciosas para o pensamento da arte, pois mostram que a transformação dos estilos não se deve a um apuro e a uma adequação dos

¹⁴ Giovanni Boccaccio. *Estética e teoria da arte*. (ref. bibliogr. 16) p. 56

meios de representação a uma natureza dada. Wolfflin observa, por exemplo, que o século XVI desenvolveu uma pintura linear, na qual a atenção do pintor se concentra no contorno ou limite das formas, enquanto o século XVII elaborou uma pintura eminentemente pictórica (tonal), onde a visão privilegia o volume das formas. Os estilos lineares e pictóricos refletem visões fundamentalmente diferentes.

São duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo; não obstante, cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível¹⁵.

A identidade dos objetos, quer seja resultante de seu contorno ou de seu volume, é o que possibilita sua representação perfeita através de ambas as configurações. Quer isto dizer que a verdade do visível é algo que está além do modo como ele é visto? Podemos supor que a realidade pode ser vista de ambas as maneiras e que o *modo* de ver nada tem com a verdade deste real? De modo algum, trata-se antes de compreender o mundo como algo que pode ser visto desta ou daquela maneira, e que ambas vêem o *verdadeiro mundo*, pois este não se mostra nunca fora da visão. Tanto os clássicos como os barrocos representavam *fielmente* o visível através de um modo de ver particular. Portanto, se a imitação do visível não é fruto de um apuro gradual dos meios de representação, cada vez mais identificados com o

¹⁵ Heinrich Wolfflin *Conceitos fundamentais da história da arte*. (ref. bibliogr. 22) p. 21

real, podemos supor que a representação perfeita deste real pode ocorrer de múltiplas maneiras e que nenhuma delas é mais evoluída ou verossímil do que as demais.

Entretanto, se por um lado o pintor representa o que vê tal como vê, por outro, também vê a partir de um sistema de representação e interpretação que direciona seu olhar. Imitar a natureza, pintar o que se vê, é uma maneira de interpretá-la a partir de um sistema de representação. Podemos constatar esse fenômeno acompanhando os primeiros passos dos pintores que, a princípio, aprendem a ver não somente os entes “*reais*” (figura, paisagem, natureza-morta), mas também os entes *visuais* (linha, tom e cor). Nas primeiras sessões de modelo-vivo de um estudante, a compreensão analítica da realidade freqüentemente interfere na configuração. Por saber que o globo ocular é branco, o estudante assim o representa, sem perceber que quase nunca o olho é o ponto mais iluminado de um rosto. Por saber que uma mão tem cinco dedos, o estudante desenha cinco dedos, mesmo que a distância seja tal que impossibilite distinguir visualmente qualquer dedo.

O pintor, portanto, aprende a ver através do descondiçionamento da visão comum. Aprender a ver como pintor pode, por certo, tornar-se também um condicionamento. Entretanto, esta primeira mudança de perspectiva mostra que aquilo que o pintor desenvolve criativamente é sua própria visão-de-mundo.

Ora, representação e visão-de-mundo compõem um núcleo que freqüentemente mascara e distorce a realidade. Nunca

temos certeza se representamos o que vemos ou vemos o que representamos. Giotto foi considerado realista por seus contemporâneos, mas comparado a Leonardo da Vinci ele se apresenta, antes, ligado à tradição Ítalo-bizantina. Leonardo, mesmo pintando a *Mona Lisa* sem sobrancelhas, ainda hoje é considerado por alguns como realista. Mas o que era o realismo de Leonardo da Vinci ou de Giotto senão a criação de uma linguagem, a invenção de um sistema de representação e interpretação da natureza? Leonardo observa:

O pintor há de fazer uma pintura de pouca excelência, se por modelo tomar a pintura alheia, mas, se aprender das coisas naturais, terá bom fruto; como veremos nos pintores depois dos romanos, os quais sempre um ao outro imitavam, e de idade para idade fizeram a arte declinar. Depois deles, veio Giotto florentino, o qual, nascido em montes solitários só por cabras e semelhantes animais habitados, inclinado que, por natureza, era a tal arte, começou a desenhar nas pedras ações das cabras que guardava; e assim começou a fazer todos os animais que no país encontrava, de tal modo que, após muito esforço, veio a sobrepujar não só os mestres de sua época, mas todos os de muitos séculos passados. Depois dele, voltou a arte a cair, porque todos imitavam as figuras feitas e, assim, de século em século, foi declinando, até que Tomas florentino, apelidado Masaccio, mostrou, por perfeita obra, que em vão se fatigavam quando modelo outro tomavam que não fosse a natureza, mestra de mestres.¹⁶

¹⁶ Leonardo da Vinci. *Filosofia da arte*. (ref. bibliogr. 2) p. 176

O contexto no qual está inserida a famosa frase de Leonardo da Vinci (a natureza, mestra dos mestres) deixa clara a rejeição do pintor às linguagens estabelecidas. Leonardo indica que a representação da natureza não se dá a partir do simples uso de uma linguagem estratificada, mas como pesquisa e descoberta da natureza, melhor meio de salvaguardá-la da rotina de uma imitação *de si mesma*.

A natureza registrada pelo olhar renascentista diferia muito do que hoje captamos. Sob muitos aspectos, ela se mantinha velada. Leonardo ajudou a desenvolver várias disciplinas que buscavam desvendar a natureza: a anatomia, a perspectiva geométrica, a ótica, a geologia, a botânica, as teorias do claro escuro, e outras não tão intimamente ligadas à arte da pintura, como a astronomia, a música, etc. Tomemos a anatomia como exemplo: por certo a estrutura anatômica do corpo humano sempre existiu, mas naquela época ainda permanecia obscura. O homem não era entendido como um organismo composto de órgãos que funcionam de maneira precisa e integrada, melhor seria imaginá-lo, nesta época, como um monte de carne cheio de espírito.

Para que o conhecimento da anatomia influenciasse e informasse o gesto do pintor e, antes, para que a estrutura anatômica do corpo humano pudesse ser equacionada claramente, foi necessária a elaboração de uma linguagem específica. Assim, até mesmo as linguagens da objetividade, que,

mais tarde, justamente por se pretenderem objetivas, se transformariam nas ciências, foram na sua origem puras criações.

Leonardo não aceitava a linguagem como um dado, não seguia regras acadêmicas, ele criava linguagens que, mais do que manifestar ou refletir, instauravam junto uma visão-de-mundo. Esta visão-de-mundo não estava pronta, mas era, antes de tudo, uma inquieta compreensão da natureza como um mistério. Buscando a “verdadeira” natureza, ele elaborou um modo de ver *revelador* que, por isso, mostra o mundo como algo obscuro, que tem de ser desvendado. Por um lado, a linguagem deixa de ser experimentada como um código preestabelecido ou um dado da cultura, visto que ela é uma pesquisa sobre a natureza. Por outro, o mundo é re-interpretado através de um novo sistema de representação em elaboração. A criatividade de Leonardo da Vinci reside no modo de *ver* a natureza, e a linguagem que inventa é o meio pelo qual esta visão se elabora. Leonardo da Vinci foi um criador de linguagens e, através delas, de uma visão-de-mundo que interferiu na própria compreensão da realidade.

Deste modo, podemos constatar que o estudo da natureza foi para Leonardo da Vinci uma fuga das interpretações constituídas e fixas, um embate com o abismo da realidade na suspeita de que a verdadeira natureza se esconde atrás das aparências.

Mas a desconfiança em relação ao mundo sensível, a suposição de que a verdadeira realidade se oculta atrás das aparências, assume um relevo peculiar no pensamento de

Leonardo da Vinci. Ao criticar os códigos fixos determinados pela cultura e ao incentivar a pesquisa direta sobre a natureza, Leonardo acusa, também, as representações do pensamento como um obstáculo que impede a visão clara do real. Em outras palavras: visto que os objetos do mundo sensível são sempre conhecidos através de um sistema de representação e interpretação, que é uma codificação humana, não teria o mundo uma existência relativa, dependente sempre de nosso pensamento? Não seria ele um mero conjunto de representações de nosso pensamento?

E afinal, o que é a realidade em si, independente de uma visão-de-mundo que interpreta?

Estas especulações escapam aos limites dos nossos propósitos, mas o que vimos já nos adverte para o próprio contra-senso da questão. O real não se apresenta nunca separado do interpretar, isto é, fora da compreensão de um sentido, de uma razão de ser. O mundo nunca aparece todo, inteiro, na íntegra, mas somente na dimensão de uma visão-de-mundo, que seleciona, que é parcial, que sempre observa de um ângulo próprio, que sempre se encontra em uma perspectiva. O mundo é permeado pela consciência, isto é, ele é cogito, representação. Nunca temos certeza se o que vemos é o objeto externo real ou uma mediação, o ser pensado, o pensamento, representação particular, uma interpretação.

Por outro lado, a consciência se mantém sempre em relação com objetos, mesmo que não se trate de objetos

concretos, apreensíveis pela percepção sensível, mas de entes do tipo “palavras”, “pensamentos”, “sentimentos”. Ter consciência é travar contato com entes, isto é, ver — no amplo sentido de perceber compreendendo. Só se tem consciência do que, pelo menos uma vez, se apresentou, não para a consciência (como se o mundo existisse de um lado e a consciência de outro), mas como consciência-de. Por isso a visão-de-mundo não é autônoma nem capaz de criar livremente um mundo a partir de si mesma, mas somente interpretar e, assim, formar, conformar ou deformar o que compreende como mundo.

Nesta relação existencial entre vidente, visível e visão não há independência. O mundo nunca aparece fora do ver e o ver não acontece independente do mundo. A anatomia, a perspectiva, a ótica, etc. não pertencem somente ao mundo ou tampouco à cultura humana, não são invenções da consciência nem cópias do real, são um *entre*, um permeio sempre renovado que, sendo anterior à divisão entre sujeito e objeto, *fundamenta tanto o mundo quanto o ver*. A visão-de-mundo se mostra, assim, não como propriedade de um sujeito, mas como um acontecer, um lidar, um estar e ser em meio, que é ver-interpretar, que simultaneamente funda o vidente e o mundo.

Ora, a consciência da visão-de-mundo como origem de toda compreensão tanto do mundo quanto do sujeito, ganhou um forte impulso com o surgimento dos primeiros museus no século XIX. Mostrando aspectos culturais de diversos povos e momentos históricos, o museu despertou a suspeita da relatividade

dos modos de ver e interpretar. Cada povo tem sua própria compreensão do belo, do mundo, da divindade. Cada povo, ao interpretar a natureza a seu modo, funda seu mundo. Esta compreensão histórica, que se projeta para fora do tempo tentando alcançar uma perspectiva para além das circunstâncias momentâneas, tornou-se latente em toda a cultura do final do século XIX. A partir dela, num autêntico jogo de espelhos, o intérprete se vê de fora, na incômoda posição de interpretar-se a si mesmo e, assim, suspeitar de sua própria visão como uma mera interpretação. Com isso o real sofre um abalo e, por isso mesmo, o mundo, novamente, se abre e se oferece como possibilidade e liberdade.

Para fundamentar um pouco mais esta afirmação, gostaria de citar um pequeno texto, elaborado a partir de uma mesa redonda, em que Michel Foucault propõe discutir as técnicas de interpretação em Marx, Nietzsche e Freud¹⁷. Foucault observa que:

(...) a interpretação não aclara uma matéria que, com o fim de ser interpretada, se oferece passivamente; ela necessita apoderar-se, e violentamente, de uma interpretação que está já ali, que deve trucidar, revolver e romper a golpes de martelo.

Isto já se observa em Marx, que não interpreta a história das relações de produção, mas interpreta uma relação que

¹⁷ Michel Foucault . *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. (ref. bibliogr. 9) p.17-18

se dá já como uma interpretação, porque se oferece como natural. Inclusive Freud não interpreta símbolos, mas interpretações. (...)

Desta mesma forma, Nietzsche apodera-se das interpretações que são já prisioneiras umas das outras. Não há para Nietzsche um significado original. As mesmas palavras não são senão interpretações, ao longo da sua história, antes de converterem em símbolos, interpretam, e têm significado, finalmente, porque são interpretações essenciais. (...) É também este sentido no qual Nietzsche diz que as palavras foram sempre inventadas pelas classes superiores; não indicam um significado, impõem uma interpretação.¹⁸

A indicação sugestiva de Foucault de que Freud, Nietzsche e Marx, três pensadores de grande importância para o mundo moderno, têm em comum o suspeitar dos sistemas de interpretação vigentes em sua época, é esclarecedora. De fato, Marx não *inventa* a luta de classes nem Freud o inconsciente e nem Nietzsche o poder das palavras. Tudo isto já estava presente no mundo. E, entretanto, nada disto teria consistência nem seria perceptível sem a elaboração de um discurso que retirasse estes entes do indiferenciado, do fundo amorfo da natureza de onde provém todo o real. Note-se ainda a semelhança entre a sugestão de Foucault de que Marx “não interpreta a história das relações de produção, mas interpreta uma relação que se dá já como uma interpretação, *porque se oferece como natural*”, e a de

¹⁸ Idem, *ibidem*.

Leonardo da Vinci¹⁹, que indica o perigo de se imitar a “pintura alheia”. Ambos sugerem que o sistema de interpretação de uma época tende a se impor como “o real” e que esta tendência, ao se tornar comum e natural, acaba por impedir uma visão clara do real. Isto quer dizer que a interpretação não é nem invenção do sujeito nem uma descoberta de algo dado pela natureza que o intérprete simplesmente mostra e imita. Trata-se de uma concordância eternamente reformulada entre o intérprete e o interpretado, em que *ambos* se fundam e afirmam.

Atentando para o que foi dito acima, percebemos que o modo como esta concordância se dá é a linguagem. É ela que engendra uma nova perspectiva de leitura e retira os entes do indiferenciado da natureza. Mas, apoiando-nos ainda no texto de Foucault, podemos dizer que não é só a linguagem que nos abre uma outra possibilidade de interpretação, pois:

... há muitas outras coisas que falam e que não são linguagem. Poder-se-ia dizer que a natureza, o mar, o sussurro do vento nas árvores, os animais, os rostos, os caminhos que se cruzam, tudo isto fala; pode ser que haja linguagens que se articulem em formas não verbais.²⁰

Compreendendo o termo Linguagem em amplo sentido, percebemos que as linguagens particulares da pintura, da música,

¹⁹ Ver nota 16, p. 41

²⁰ Michel Foucault. *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. (ref. bibliogr. 9) p. 6

da religião, etc. fazem parte da edificação do sistema de interpretação de uma época. Por este motivo, a cultura grega exerce ainda grande fascínio. Imaginamos facilmente um povo criador por natureza, a construindo para si uma pintura, uma escultura, uma arquitetura, como também uma filosofia, uma ética, um teatro, uma mitologia, uma poética, uma geometria, uma matemática, uma dança e uma música, um sistema econômico e de jogos, uma política e uma oratória, enfim, criando as mais diversas linguagens que contribuiram como componentes ativos para a constituição de seu mundo. E não é sem motivo que Platão prefere exilar de sua República idealizada o poeta. Em uma época em que o mito se concretizava em meio à poesia, o poeta poderia, fazendo versos, desvelar novos deuses e, assim, mudar o mundo — poder que Platão reivindica para o filósofo.

Portanto, como nos ensina Nietzsche, a Linguagem não é um simples meio de expressão inofensivo, mas o elemento estruturador das relações do homem com o real, que instaura o mundo de um povo histórico.

Vê-se logo que a ruptura com o realismo-naturalista do final do século XIX, não resultou de uma simples vontade de inovar e romper com o passado, na crença de que o novo é necessariamente artístico. Tal ruptura foi, antes e mais originalmente, o fruto de uma desconfiança em relação à consistência do real, aberta e fundada pela perspectiva histórica que se impunha.

Cézanne segue esta mesma trilha. Suspeitando tanto do realismo tradicional quanto do impressionismo²¹, ele naturaliza a linguagem plástica e encara a realidade como uma questão. Procurando ver “a natureza como ninguém viu antes”²², ele restaura a opacidade de um mundo que normalmente tende a se apresentar como um dado fixo. Para Cézanne, o mundo se apresenta como algo incerto, posto que sempre é visto através de uma “ótica” própria. Mas esta ótica desenvolve-se pelo estudo da natureza que o ensina a ver. Cézanne observa a Émile Bernard:

Ora, a tese a ser desenvolvida é que — seja qual for a nossa sensibilidade ou força diante da natureza — temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós.

Este trecho, que em muito se assemelha ao início do diálogo transcrito por Bernard (nota 12, página 21), faz parte de uma carta que termina com uma observação solta: “A óptica desenvolve-se em nós pelo estudo, nos ensina a ver.”²³ Sabemos

²¹ Émile Bernard cita uma conversa com Cézanne onde este observa: “Quanto a mim, quando entrei em contato com os Impressionistas percebi que voltara de novo a ser estudante do mundo, para me fazer uma vez mais estudante. Nunca mais imitei Pissarro e Monet, como já tinha feito com os mestres do Louvre. Tentei produzir obra original minha, sincera, singela, de acordo com as minhas capacidades e visão própria.” *Os artistas falam de si próprios*. (ref. bibliogr. p.3) p.42

²² Conforme nota 12, p. 20-21. “Devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém viu antes”.

²³ Paul Cézanne. Carta a Émile Bernard. *Correspondência*. (ref. bibliogr. 5) p.257

que Cézanne estudara cuidadosamente os mestres do passado no Louvre, mas esta pesquisa é insuficiente para ensiná-lo a ver. De fato, o estudo rigoroso da linguagem pictórica é uma etapa necessária sem a qual a pintura e o olhar de pintor não se abrem ou oferecem, mas, para Cézanne, estas pesquisas devem ser esquecidas, ultrapassadas. “O estudo real e prodigioso a ser empreendido é a diversidade do quadro da natureza.”²⁴ É o *estudo da natureza que o ensina a ver* — e, note-se, ensina a ver também, com mais apuro e profundidade, as pinturas.

Por um lado, o ver aprende com a pintura; esta ensina a ver a natureza que, por seu turno, ensina a ver a pintura. Mas, se admitimos que tanto a natureza quanto a pintura não existem fora de uma visão-de-mundo, é forçoso reconhecer que a visão é um fenômeno precedente, originário — *co-origina o mundo, a pintura e o pintor*.

Assim, o que Cézanne aprende do impressionismo é mais uma atitude do que um estilo. O que o impressionismo lhe recomenda e ensina é o voltar-se atento para o mundo. Cézanne procura diligentemente uma estrutura ordenada, mas não se conforma com as linguagens prontas dos mestres do passado ou dos impressionistas. A ciência da perspectiva, da anatomia, as teorias pontilhistas, ou quaisquer disciplinas preestabelecidas pela tradição, logo constituídas em códigos, são revitalizadas pela natureza. Deste modo, ele mostra que a linguagem é uma busca

²⁴ Idem, *ibidem*. p.246

incessante, permanente, uma inquietação, pois se a natureza da visão nunca se dá por terminada, a linguagem, do mesmo modo, se re-elabora em cada obra *e em cada momento da formação da obra*.

Esta dinâmica da elaboração da pintura identifica-se com a dinâmica da visão-de-mundo. Por isso a estética cézanniana é toda externa, é naturalista, mas também é resultado de uma visão própria, de uma compreensão do visível a partir de um íntimo e concentrado *acorde* afinado com o mundo natural. Ele observa:

Na minha tela, cada pincelada deve corresponder a um sopro do mundo, à luminosidade das rugas no seu rosto. Devemos viver em harmonia juntos, o meu modelo, as minhas cores e eu, combinando-se em cada momento fugaz.²⁵

A visão-de-mundo se elabora no pintor e a visão do pintor, no mundo. Portanto, é pintando que Cézanne vem a ser Cézanne e que o mundo expressa sua realidade.

²⁵ Paul Cézanne. Conforme Joachim Gasquet. *Cézanne - Os artistas falam de si próprios*. (ref. bibliogr. 3) p. 66

UM PROCESSO DE FORMAÇÃO PELA COR

Ao transcender o espaço tradicional e fundir o impressionismo com o classicismo, Cézanne assume uma postura em relação à linguagem; uma disposição de criar uma linguagem própria, mas lógica, sem nada de absurdo, quer dizer, tão objetiva e coerente quanto o mundo. Cézanne demonstra que, para o pintor, o ato da percepção, a sensação e o pensamento são uma mesma coisa.

Ao questionar as linguagens tradicionais e, por extensão, os sistemas de interpretação de sua época, Cézanne mergulha na origem fecunda da linguagem à procura de um sentido a um só tempo lógico e poético da representação, que para ele mesmo permanece oculto. Desenvolvendo um trabalho lento e penoso, pleno de dúvidas e hesitações, sem nenhum referencial preestabelecido, contando apenas com sua intuição, Cézanne procura uma pintura que traduza suas sensações.

“Eu nunca soube para onde ia, para onde gostaria de ir com esta maldita vocação. Qualquer teoria me deixa perturbado...”¹ afirma Cézanne. Em seus desenhos coloca múltiplos contornos, para que o olhar, saltando de um para o outro, obtenha uma leitura mais natural e espontânea. Em suas pinturas é a vibração da cor que sugere o ar, a profundidade.

O desenho e a cor não são mais distintos, pintando desenha-se, mais a cor se harmoniza mais o desenho se precisa... Realizada a cor em sua riqueza, atinge a forma sua plenitude.²

O espaço de Cézanne exclui a distância (a gestalt, mais tarde, viria a explicar que, na percepção sensível, ao contrário da visão fotográfica, os objetos distantes parecem maiores e os próximos menores). A luz e o espaço são expressos pelas cores, e nenhuma marcação da estrutura linear ou tonal precede sua aplicação, como é do procedimento comum. Outrora encerrada em um contorno, a cor em suas obras transborda do objeto para se ligar às áreas vizinhas. A imagem satura-se, liga-se, desenha-se, equilibra-se. Tudo se articula em íntima interação. O vermelho de uma maçã, por exemplo, passa pelo amarelo, o alaranjado e o violeta; não por uma vontade de colorir, mas pela reação aos outros objetos do

¹ Paul Cézanne. Conforme Joaquim Gasquet. *Cézanne - Os artistas falam de si próprios*. (ref. bibliogr. 3) p.70

² Ibidem. *A dúvida de Cézanne*. (ref. bibliogr. 15). p.118.

quadro. Não há, como em Poussin, uma separação entre áreas estanques, cada uma contendo sua cor; todas as áreas contêm uma ampla gama de cores como nunca antes fora usada.

A rigor, sequer podemos falar de áreas em sua pintura. Observando um de seus desenhos, como a figura 10 (página seguinte), percebemos que sua concepção da forma é aberta, não há separação entre a figura e o fundo, tudo vibra em conjunto, o vazio do fundo participa da forma, a linha de contorno dá lugar a uma multiplicidade de linhas que pressupõem um contorno na realidade inexistente.

Como preencher tal figura com determinada cor, sem perder esta abertura que dá tanta vida e movimento ao desenho? Este problema de romper com a rigidez da linha de contorno, que separa a figura do fundo, sem perder a densidade da forma, já havia surgido desde o Renascimento. A linha de contorno contínua tende a manter as figuras no plano bidimensional do quadro, dificultando a percepção do volume e da profundidade. Suprimir a linha de contorno seria abdicar da densidade das formas. Colocar várias linhas é uma solução apropriada para o desenho, mas na pintura, onde geralmente a cor da figura difere da cor do fundo, ela se torna inútil. A solução usual, amplamente desenvolvida no período barroco, é aproximar o valor tonal da figura com o do fundo. Aproveitando as sombras e as luzes das formas e aproximando o tom do fundo a estes valores, cria-se uma passagem que integra as duas áreas dando a sensação de um



FIG 10 - Paul Cézanne.
Estudos sobre Milo de Crotona. 1883.
Lápis conte, 12 x 21 cm. Kunstmuseum, Basel.

espaço coeso. O limite entre as diversas áreas de cor, assim, permanece oculto na dinâmica de luz ou sombra que serve de ponte entre a figura e o fundo.

Vários artistas e vários estilos de época desenvolveram suas obras utilizando este mesmo recurso. Ele resume um conflito natural entre a linha, que define o limite e a forma, e o tom, que sugere o volume e a luz, mas que também cria

uma dinâmica independente das formas³ — tal como duas vozes de um coral, que cantam frases musicais diferentes, mas que compõe uma unidade harmônica. A diferença de Cézanne consiste em que ele tenta resolver este problema pela cor e não pelo tom:

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.⁴

Para Cézanne, a luz não existe de fato, ela é uma abstração.

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.⁵

Ao invés de modelar as formas sugerindo o volume através do claro-escuro, Cézanne propõe “modular” as formas — sugerir a forma (e conseqüentemente a linha) e a luminosidade (e conseqüentemente o tom), através dos contrastes criados por pequenos módulos de cor.

³ Ver os conceitos de linear e pictórico de Heinrich Wölfflin em: *Conceitos fundamentais da história da arte*. (ref. bibliogr. 22)

⁴ Paul Cézanne. Carta a Émile Bernard. *Correspondência*. (ref. bibliogr. 5) p.251

⁵ Idem. *Cézanne - Grandes artistas*. (ref. bibliogr. 8) p. 131

A natureza morta inacabada da figura 9 é um excelente exemplo do método de Cézanne. Nesta obra as formas ainda se encontram abertas, em pleno desenvolvimento. A construção se dá a partir de pequenas pinceladas de cor. Observando-se as frutas sobre o prato, percebemos que Cézanne não parte do contorno das formas para depois preenchê-las com a cor, mas, pelo contrário, procura a forma a partir da cor. A última fruta da direita mostra com clareza o processo de determinação das formas a partir dos contrastes de cor entre as várias áreas, evitando, entretanto, que a forma apresente uma cor específica diversa do fundo. A mesa se esverdeia, a fruta absorve o Terra de Siena da mesa.

Cézanne parte do contraste entre as cores complementares, que já está articulado desde o início, e determina toda a dinâmica da obra. Há um jogo de diagonais semelhante ao desenvolvido por Poussin. No entanto em Cézanne este jogo é articulado sobretudo pelas cores e não pelas formas. Há uma diagonal de cores quentes, dada pela mesa e por algumas frutas, e uma diagonal de cores frias, definida pelos verdes e azuis do cântaro e do fundo, que interagem com as frutas verdes do primeiro plano.

A laranja sobre o tecido azulado cria um peso visual de cores complementares tão intenso que equilibra todo o tom alaranjado da ampla área de terra de Siena da mesa (o Siena é composto de laranja com preto). Este contraste cromático cria uma tensão diagonal sobre a qual se

encontram os dois vermelhos mais intensos da obra (das frutas sobre o prato) que, por sua vez, se chocam com os verdes das outras frutas que lhes são complementares e comandam o eixo diagonal descendente.

O raciocínio plástico articulado por Cézanne é semelhante ao de Poussin, e, em verdade, ao da grande maioria dos mestres. Em Cézanne, contudo, este jogo não é dado pelas formas delimitadas, mas por pequenas pinceladas de cor independentes das formas.

A cor, além de encerrar em si um valor tonal (o vermelho, por exemplo, é mais escuro que o amarelo), aplicada deste modo, em pequenos módulos, contém também um limite, uma linha. Formalmente este processo o aproxima da articulação cromática de Poussin em que a cor delimita áreas. Todavia em Poussin, as áreas de cor pertencem aos objetos (as roupas, a pele das personagens, o céu, as nuvens...), enquanto em Cézanne as cores criam ritmos independentes dos objetos. Cézanne radicaliza o princípio compositivo de Poussin. Cada pincelada ou módulo de cor funciona como uma pequena área.

Este processo cromático difere também do processo impressionista. No quadro de Renoir, por exemplo, a copa da árvore maior tem um tom mais quente que se relaciona ao grupo de árvores alaranjadas da esquerda. Esta interação cromática entre áreas de cores similares, entretanto, comparada à desenvolvida por Cézanne, não só é ainda

tímida como é articulada através de uma contínua e suave passagem. Os módulos de cor de Cézanne, por sua vez, fundam um ritmo mais marcante, o limite das pinceladas contrastantes estabelece um ritmo salteado, percussivo, como o ritmo de um tambor.

Note-se também que, comparado às obras de Poussin e de Renoir, o claro-escuro de Cézanne, de fato, é conduzido pela cor. Em Poussin e Renoir, o modelado se articula *sobre* as áreas de cor. Em Cézanne, pelo contrário, a luz, sendo uma consequência da cor, é que modela. Ele observa:

Não existe nenhuma linha, não existe nenhum modelado, só existem contrastes. Mas os contrastes não são de branco e preto, mas movimentos cromáticos. Modelar não é mais que a exatidão na relação dos matizes cromáticos. Se estão corretamente justapostos, e estão todos ali, o quadro se modela por si só.⁶

A afirmação “não existe nenhuma linha” poderia parecer forçada em vista da *Natureza Morta Com Cântaro*. Mas as linhas que encontramos neste quadro, além de serem coloridas (como observa Rilke, Cézanne começava pelo *colorido* mais escuro⁷), se assemelham às do estudo sobre *Milo de Crotona* (figura 10, página 56). Elas são abertas,

⁶ Paul Cézanne. Conforme Maurice Denis. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. (ref. bibliogr. 12) p.27

⁷ Ver nota 5, p. 7

não contornam as formas. Funcionam como veios de um matiz cromático escuro onde o desenho não está dissociado da cor.

No canto superior esquerdo do quadro, podemos observar um procedimento que se desenvolve pelo restante da composição — após lançar uma linha, Cézanne a dissolve, a arrasta para formar um plano de cor — a linha funciona como o limite de um contraste cromático.

Em Cézanne não há autonomia entre linha, tom, e cor. “Em um só esforço, de uma só vez”⁸, a cor forma, modela e estabelece a dinâmica da obra. É um trabalho direto, franco, inteiro, em que a cor rege a gênese do quadro.

A lógica em ação

Analisemos, agora mais detidamente, a *Montanha de Sainte-Victoire* de Cézanne (figura 6). Nela se percebe quanto a perspectiva vacila entre projetar-se em um espaço profundo e permanecer no plano do quadro. O espaço é dado pelos contrastes entre as pequenas pinceladas de cor que, como vimos, não pertencem a área alguma, mas se distribuem criando ritmos independentes das formas.

⁸ Ver nota 9, p. 18

A forma da montanha enfatiza por si só a estrutura piramidal da composição. Esta tensão de elevação é contrabalançada por uma segunda pirâmide invertida que permanece oculta, pois é sugerida apenas pelo ritmo das cores. Uma das arestas desta pirâmide invertida é dada pela vegetação do canto direito, que se eleva verticalmente e retém os azuis do céu projetando-os para baixo. É interessante notar que os azuis também se misturam com os verdes da vegetação, acrescentando-se assim “uma quantidade suficiente de azulado para fazer sentir o ar”⁹. O olhar, assim projetado para baixo, acaba por encontrar-se em meio a um ritmo de verticais dado pelos troncos das árvores que, sendo pretos, mantêm este grupo em primeiro plano (em uma paisagem, as áreas distantes tendem a permanecer em uma gama de meios tons, enquanto o primeiro plano tende a apresentar contrastes de luz e sombra, logo de preto e branco, mais intensos). No centro do quadro, levados pelo ritmo destas verticais, encontramos o ápice da pirâmide invertida, uma nota de cor avioletada da mesma qualidade do tom avioletado da montanha. A outra aresta da pirâmide invertida permanece mais velada ainda; ela é sugerida sobretudo por uma fatura mais agitada de pinceladas de qualidade fria que atravessam o alaranjado do vale. Nela há também um ritmo de pretos, alguns confusos no primeiro plano, uma nota atrás da casa que aparece no vale, uma outra na horizontal que

⁹ Ver nota 4, p. 11

separa o vale da montanha, seguida de outra no canto extremo esquerdo da montanha, que, pela proximidade, conduz o olhar para as áreas escuras das nuvens logo acima.

Note-se agora a distribuição das cores como um todo. A composição se articula em faixas horizontais. No topo, temos uma faixa azul e na base uma outra verde, predominando as cores frias. A faixa central é quente, representada pelos laranjas do vale. Os violetas na montanha articulam uma passagem para os azuis do céu (os violetas são formados pela soma de vermelhos e azuis, logo, por cores quentes e frias), enquanto a vegetação do primeiro plano funciona também como passagem para o campo da base totalmente verde. Esta passagem, entretanto, não é dada por uma cor intermediária determinada, mas pelos ritmos de cores quentes e frias colocadas lado a lado.

A esta dinâmica de cores na horizontal, contrapõe-se um veio de tensão vertical no centro do quadro, que une todas as faixas horizontais, rompendo-as. Nele a montanha perde o limite em relação ao céu e ao vale, que, por sua vez, perde o limite em relação à faixa de vegetação. Esta se mistura com o gramado através de uma nota clara colocada no ápice da pirâmide invertida. É um veio de dissolução dos limites que convida o olhar a escalar a montanha.

Observe-se que o céu é mais violeta de um lado e azul do outro, ou ainda as variações mais sutis de luz e cor no gramado do primeiro plano, que não estão ali ao acaso.

Percebe-se, resumindo, que há uma infinidade de ritmos articulados.

Assim como em Poussin, Cézanne cria relações e caminhos para os olhos. Entretanto, estas relações não são abstrações, mas percepções cromáticas. O calor avioletado da montanha que se esfria à medida que se eleva, os azuis nas copas das árvores sugerindo o “ar”, o veio horizontal de azuis escuros no céu, que toca o topo da montanha sugerindo que ela se eleva até as nuvens, as áreas avioletadas sob as árvores que nos dão a sensação da terra nua à sombra... tudo isso articula uma dinâmica formal na obra, mas também traduz a essência do próprio mundo.

Mas encerremos nossa análise por aqui. Quantas páginas seriam necessárias para “analisarmos” todos os ritmos e sentidos contidos nesta obra? E isto é possível ou válido? Este tipo de leitura formal é comum nas análises da obra de Cézanne, entretanto elas não esgotam sua leitura. Se radicalizamos estas análises, perguntando pelo sentido de cada pincelada, percebemos que há também em suas obras relações formais estranhas, que escapam à lógica compositiva mas que, entretanto, funcionam. Há tanto sentido para cada toque, cada um devendo conter “o ar, a luz, a cor, o objeto, o plano, o caráter, o desenho e o estilo”¹⁰, que é como se o pintor atingisse o limite do lógico, o seu delírio.

¹⁰ Émile Bernard descrevendo a infinidade de condições que cada pincelada de Cézanne deveria satisfazer. *A dúvida de Cézanne*. (ref. bibliogr. 15). p.118.

Assim, estas análises ajudam-nos a compreender o processo criativo de Cézanne mas não o esgotam, pois há algo mais que orienta o seu fazer para além de uma lógica complexa. Sua obra suscita a intuição de uma dinâmica não determinada ou dominada pelo pensamento humano. Não é somente a determinação de tal ou qual ritmo compositivo o que fica articulado, mas uma *matriz de ritmos*, plena de sentidos abertos. Como a própria natureza que lhe serve de motivo, suas obras se abrem a múltiplas leituras. A diversidade das relações estabelecidas, transcendendo a lógica da análise, nos envolve no processo de construção da obra e nos projeta para dentro do acontecimento da criação, deixando transparecer a procura de uma lógica da ação. Paradoxalmente ressoa em sua obra a vontade construtiva, a busca da ordem, mas, do mesmo modo, a dúvida e o questionamento, o descontrolo, o deixar-se conduzir pela pintura e o deixar que a pintura seja conduzida pelo mundo.

O mundo como estrutura cromática

A cor em Cézanne funciona como um princípio. Isto ocorre à medida que a aplicação das pequenas áreas de cor rege e conduz o desenho e o claro escuro das formas. É bem verdade que a distribuição da cor em pequenas pinceladas já era um procedimento típico do impressionismo, como

podemos constatar na obra de Renoir, e sobretudo na fase final do impressionismo — no divisionismo pontilhista. Mas, se o impressionismo dissolve as formas pelas vibrações da cor, as formas permanecem lá, submersas, sustentando a obra, enquanto as cores se distribuem de forma independente *sobre* elas. É, portanto, o *tratamento tonal e cromático* das formas que é problematizado e não sua estrutura. No impressionismo a estrutura das formas, mesmo sendo trabalhada posteriormente, é compreendida como um dado precedente.

Já em Cézanne, é a cor que estrutura, não há um desenho sobre o qual a cor é aplicada, são as cores que formam. Comparando mais uma vez as obras de Poussin, Renoir e de Cézanne, percebemos a atitude diferente que assumem em relação à forma.

Poussin desenvolve um jogo abstrato de formas visando elaborar um quadro bem articulado. O jogo formal, ou seja, a interferência do artista, acontece nas grandes linhas de composição — a distribuição das figuras no espaço, sua disposição, a dinâmica de braços e pernas, assim como dos eixos das cabeças e troncos, são articulados abstratamente para formar uma composição expressiva. Entretanto, a estrutura linear das figuras individuais — suas proporções, a lógica interna de sua estrutura — não sofre qualquer interferência, respeita a realidade tal como compreendida tradicionalmente. Também as luzes e as cores das formas

pintadas coincidem com as dos objetos representados. Em suas obras podemos ver uma composição articulada abstratamente, ou a simples representação clara e coerente de uma cena.

Renoir, do mesmo modo, aceita as formas do mundo com uma visão tradicional, conformando-se também com a sua distribuição no espaço. Os impressionistas tendiam a selecionar um pedaço da natureza sem problematizar sua composição. A interferência do pintor, neste caso, se dava, como indicado inicialmente por Klee¹¹, na eleição e acentuação de fenômenos colorísticos do mundo exterior, ou seja, na manipulação da vibração das cores sobre a superfície do quadro, na fatura e no toque. Neste procedimento, a cor e a luz se libertam das formas criando uma dinâmica independente. Efetua-se, assim, uma separação entre as formas submersas e intactas (o esqueleto da composição) e as impressões visíveis das cores.

Cézanne, por sua vez, se fixa primeiro nos elementos formais — linha, tom e sobretudo a cor — para, com eles, *alcançar* as formas. Ao contrário de Poussin e Renoir, que extraem das formas como são vistas quotidianamente os elementos a serem articulados pictoricamente (a dinâmica linear das formas para Poussin e a vibração das cores e luzes para Renoir), em Cézanne o jogo dos elementos plásticos é

¹¹ Ver nota 1, p.3

a matéria prima utilizada para formar. A estrutura das formas pintadas *resulta* da articulação da fatura cromática. As cores constroem as formas, ao invés de as preencherem como em Poussin, ou passearem sobre elas como em Renoir. Portanto, Cézanne articula não apenas um ritmo das formas naturais, como figura, árvore ou maçã, mas o ritmo dos elementos formais que as constituem como entes visíveis — a cor que traz em si o tom e a linha. Ao rejeitar as formas como dados a priori, concebendo-as somente a partir de sua articulação no universo da obra, ele transpõe as imagens que pinta para uma dimensão em que a percepção tem de ser conquistada em conformidade com a construção do quadro.

Neste jogo construtivo, a obra é encarada como um organismo extremamente sensível; mudar a cor de uma fruta representa mudar todo o quadro sob o aspecto da cor. E como é a cor quem institui as formas, mudar a cor de uma fruta interfere também em toda a estrutura formal da obra. Tudo é suspenso em um jogo de relações, e é através destes ritmos de cor articulados que Cézanne estabiliza a arquitetura plástica que havia sido privada de seus suportes tradicionais.

Indagado por Vollard sobre dois pontos que deixara em branco no retrato que pintava, Cézanne responde:

Se minha sessão desta tarde no Louvre for boa, talvez encontre amanhã o tom justo para tapar estes espaços. Compreenda senhor Vollard, se pusesse aí qualquer

coisa ao acaso, seria forçado a recomeçar todo o meu quadro partindo deste ponto.¹²

Assim, cada pincelada é meditada, pois atua decisivamente sobre todo o conjunto. Cézanne evidencia um fazer em que o quadro se constrói sem certeza sobre o resultado pretendido, num processo que desconhece e desafia a própria conclusão. Até o “fim” tudo permanece como uma mera possibilidade. Cada pincelada determina o sucesso ou o fracasso da obra e a forma final é repensada a cada toque. Sem desenho prévio, sem ordenação abstrata ou matemática, sem paralisar o mundo em um instante. Só um conjunto móvel, dinâmico, formado por pequenas pinceladas justapostas como as pedras de um mosaico, tudo oscilando em torno de uma disposição ditada por sua percepção que, como vimos, Cézanne localiza na sensação e pede à inteligência que a organize numa obra¹³. Assim, este verdadeiro “pensar com os olhos”¹⁴ denota uma inteligência

¹² Paul Cézanne. Conforme Ambroise Vollard. *Cézanne – Grandes artistas*. (ref. bibliogr. 8) p.130

¹³ Ver nota 12, p. 21

¹⁴ “Há uma lógica da cor, por Deus! O pintor deve ser leal para com ela. Não à lógica do cérebro; se abandonar apenas a esta, está perdido. Sempre a lógica dos olhos. Se eles sentirem as coisas com rigor, o cérebro pensará com rigor. A pintura é um ponto de vista antes de tudo o mais. O objeto de nossa arte reside nisso, nos pensamentos dos nossos olhos... A natureza exprime-se sempre com clareza desde que a respeitemos.” Conforme por Joachim Gasquet. *Cézanne - Os artistas falam de si próprios*. (ref. bibliogr. 3) p. 72

originária, não ditada pelo conhecimento, pelas regras ou pela cultura, mas que se dá como uma vivência no fazer, como questionamento e dúvida, como intuição e sensação.

O fazer em Cézanne se esquivava de qualquer conhecimento técnico adquirido para exaltar a pintura, isto é, o pintar, como uma forma de experiência e descoberta — como uma vivência do mundo como pintura e da pintura como mundo.

O pensamento plástico da composição e do arranjo, que antes gozavam de certa liberdade devido justamente à estrutura geométrica que assegurava a coerência, agora se mostram como o princípio da representação. Antes podíamos pintar um quadro repleto de figuras sem nos preocuparmos com a composição. Esta de qualquer modo estaria presente, com sua coerência garantida pela determinação a priori do espaço dada pela perspectiva geométrica, ou seja, mais fruto de uma “inspiração” inconsciente, do que de uma inteligência que organiza. Já em Cézanne, é impossível ignorar a organização da obra, não há forma sem arranjo, não há figura fora ou independente do contexto. Ele praticamente impõe uma leitura formal. Talvez por isto suas obras nos dêem a impressão de rigidez, elas são amarradas, estruturadas, “é um mundo sem familiaridade”¹⁵, diria Merleau Ponty. Não há encanto nem sedução, só estranheza. Os objetos perdem

¹⁵ Merleau Ponty. *A dívida de Cézanne*. (ref. bibliogr. 15). p.119

a estabilidade e o peso, se avolumam de um lado e estreitam do outro, a maçã se abre, a casa não tem prumo e as figuras parecem distorcidas. Entretanto, pressentimos uma ordem latente que dá coerência a todas estas esquisitices. Perguntamo-nos que ordem é esta, e acabamos envolvidos por motivos, sentidos e ritmos que nenhuma lógica cartesiana ou decorativa justifica.

Indagando, procurando, duvidando de tanto sentido, de tanta lógica, de tanta coerência, certamente agimos diante de seus quadros do mesmo modo que Cézanne diante da natureza — descobrindo sua espantosa plenitude de sentido. Não basta fazer uma única leitura e representá-la, expor *uma* visão do mundo, é necessário extrair do mundo sua abertura de leitura, sua indeterminação que tudo contém — tarefa impossível que Cézanne tenta obstinadamente até o fim. Um mês antes de sua morte ele confessa a Émile Bernard:

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. [...] Agora parece-me que estou enxergando melhor e pensando com mais precisão na orientação de meus estudos. Conseguirei chegar ao objetivo tão procurado e tão longamente perseguido? [...]

Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que progrido lentamente. Gostaria de ter você perto de mim, pois a solidão sempre pesa um pouco. Mas estou velho, doente, e jurei a mim mesmo morrer pintando, em

vez de soçobrar no idiotismo aviltante que ameaça os velhos que se deixam dominar [por] paixões que lhes embrutecem os sentidos.¹⁶

¹⁶ Paul Cézanne. Carta e Émile Bernard. *Correspondência*. (ref. bibliogr. 5). p.266

A NATURALIDADE DA NATUREZA

Vimos, a princípio, que ao romper com a perspectiva geométrica Cézanne questiona as convenções tanto da representação quanto da realidade. A perspectiva geométrica não comporta aquele olhar espontâneo, desarmado, que vagueia pelo mundo. Cézanne quer captar exatamente este movimento do olhar que, em última análise, consiste na simples condição temporal da visão espontânea.

Mas há uma aparente contradição nesta intenção. Nas interpretações tradicionais, costuma-se contrapor a obra de Cézanne à dos impressionistas. Estes perseguiram os efeitos cambiantes da luz e as impressões fugidias, enquanto Cézanne se propunha restituir a solidez dos objetos, retomá-los “atrás da atmosfera”¹, o que explica a solidez estrutural

¹ Merleau Ponty. *A dúvida de Cézanne*. (ref. bibliogr. 15). p.115

das suas obras. De fato, Cézanne não nos oferece nenhuma ilusão de movimento, como, por exemplo, ocorreu mais tarde com o futurismo, nem pretende representar as variadas percepções do objeto, presentes no cubismo. Muito pelo contrário, em suas paisagens o vento está ausente e o mar se assemelha a uma placa de cor sólida e inerte. Mas este é apenas um ângulo da questão, já que o que tentamos caracterizar aqui como uma “visão em ação” não se localiza no âmbito da *representação* do movimento, mas no campo da própria configuração da obra.

O paradoxo das obras de Cézanne consiste em que sua estrutura sólida é o resultado de um processo de construção extremamente fugaz. Os ritmos de cor em suas obras são riquíssimos e se abrem em infinitas possibilidades de desdobramento. O observador é conquistado e conduzido por relações cromáticas que não cessam nem por um instante de propor novas dinâmicas, conduzindo o olhar através de uma verdadeira matriz de ritmos e, conseqüentemente, de novos sentidos e leituras possíveis. Apesar disso, tudo se afigura misteriosamente ordenado. A estabilidade e o equilíbrio estrutural são conquistados através do mais extremado movimento de formação do quadro.

Não se trata, pois, de refletir sobre o representar o movimento (das árvores ou do mar), mas do *movimento do representar* — do movimento da formação da imagem que se encarna na forma da obra, determinando-lhe o caráter.

Tendo em mente as análises formais aqui desenvolvidas, percebemos que a técnica de pequenas pinceladas

justapostas de Cézanne, onde cada uma delas funciona como uma encruzilhada em que se determina o destino da obra, é que engendra o movimento de formação do quadro e nos convida a participar da sua gênese. A sensação de estabilidade proporcionada por suas obras é o resultado de um processo de construção dinâmico que a cada pincelada pode se perder², isto é, que a cada momento pode tomar um rumo avesso ao solicitado, abandonando o sentido original e impondo um novo começo.

Mas isto não quer dizer que a idéia do quadro se reduza a uma imagem formal preestabelecida na mente do pintor e da qual qualquer desvio é um erro. Pelo contrário, a lentidão de seu processo — a necessidade de ir ao Louvre, estudar, refletir, re-experimentar o vigor de execução de outras obras, para depois achar o tom justo de cada pincelada, a ausência de um desenho estrutural dado e, portanto, de alguma imagem pré-determinada da forma dos objetos ou do quadro — demonstra que a idéia do quadro permanece associada a um *desdobramento* cromático, que orienta e norteia a obra, mas dentro do qual o pintor ignora as etapas, as surpresas e os resultados formais que o aguardam. Esta idéia voltada para a formação é um se dispor à ação que decide pelo caminho a ser percorrido, mas que, de modo algum, calcula ou antecipa a situação em todas as suas possibilidades. Tudo ocorre na vivência

² Ver nota 12, p.68

cheia de dúvidas e hesitações, e por isso mesmo atenta e concentrada, do processo de formação. Mais do que um objeto, mais do que uma forma, Cézanne pensa o ritmo de sua formação: a forma surgindo de uma ação que, esperando o inesperado³, se mantém livre e aberta para possibilidades impensadas.

O fazer experimentado como um processo de formação encontra, assim, seu sentido e finalidade na própria ação da criação, na qual impera uma compreensão da pintura, não como um meio de expressão ou comunicação, mas como uma experiência que vive a pintura como acontecimento e descoberta.

Estes ritmos do processo de formação, em toda a história, sempre imprimiram às obras de arte força e vigor, não obstante permanecerem velados na forma aparente do quadro, que esconde ou dissimula o acontecimento subterrâneo da criação. Este fenômeno levou Klee a observar que:

“a principal desvantagem de quem a contempla ou reproduz [a forma do quadro], consiste em que se vê subitamente colocado diante de um resultado, no qual só através de uma inversão se pode resgatar a gênese da obra”.⁴

³

Conforme Heráclito observa: “Se não se esperar o inesperado não se descobrira, sendo indescobrível e inacessível” Frag.18. *Os pré-socráticos*. (ref. bibliogr. 11). p.81

⁴

Paul Klee. *Theorie de l'arte Moderne*. (ref. bibliogr. 13). Pag. 38

Sem dúvida a forma aparece como o objetivo do fazer artístico para o olhar desatento. Neste caso, o fazer é encarado como um mero domínio da linguagem pictórica, enquanto o aspecto criativo deste mesmo fazer, vagamente intuído, recebe o rótulo de “toque pessoal”, “vigor de execução”, “expressão genial”, etc. Mas, se por um lado, a gênese da obra sempre refletiu a visão-de-mundo do pintor, por outro, recordando a objeção de Cézanne, sempre tendeu a substituir a “realidade pela imaginação e pela abstração”⁵, convertendo a *experiência* diante do mundo na repetição de uma linguagem pictórica pessoal, ou seja, transformando o processo de construção natural em um estilo determinado. Deste modo, o que era vivência e descoberta de uma dinâmica de formação plena de possibilidades, acaba se transformando em um *sistema* de expressão amaneirado.

A esta altura, cabe indagar sobre a possibilidade da linguagem da pintura ser experimentada não como um método pessoal de pintar (um estilo pessoal) ou como um sistema de comunicação tradicional (um estilo de época), o que implica, em ambos os casos, uma compreensão da pintura como uma invenção do sujeito, uma “abstração” humana, mas como produto de uma sintonia com a natureza. Não seria esta a busca mais pessoal e autêntica de Cézanne ao fundir a

⁵ Ver nota 6, p. 31

apropriação observadora e firme com o uso pessoal do capturado, como indicou Rilke⁶? Cézanne observa:

A arte é uma harmonia paralela à natureza — o que pensar dos imbecis que dizem que o artista é sempre inferior à natureza?⁷

Cézanne se coloca num plano paralelo à natureza — nem inferior nem superior. Este plano é definido pela palavra “harmonia”, que designa o regente de sua experiência da arte. Seu análogo pictórico seria a palavra “equilíbrio”, que comanda a arrumação ou o arranjo do quadro. O equilíbrio, entretanto, tem caráter espacial, enquanto a harmonia denota dinâmica e encadeamento no tempo. A distinção entre os dois termos ocupa, portanto, o centro de nossas reflexões. A “estrutura sólida”, sempre enaltecida nas análises das obras de Cézanne, tende a permanecer associada apenas ao equilíbrio, enquanto o que nos esforçamos por enfocar exprime sobretudo a harmonia e a dinâmica de execução.

Podemos compreender o equilíbrio como um conjunto de pesos e medidas divididos em porções. A harmonia, no entanto, nada tem de matemático. Ela antes suscita em nós uma expectativa quanto ao seu desdobramento, apontando para uma direção e para certa intenção difusa que perpassa e conduz

⁶ Ver nota 5, p.7

⁷ Paul Cézanne. Carta a Joachim Gasquet. *Correspondência*. (ref. bibliogr. 5). p. 213

toda a ação. Trata-se de um *sentido* imponderável que nos projeta para dentro do processo de construção e nos mantém inquietos na tentativa de compreendê-lo, de experimentar e acompanhar a “razão” que o comanda. Há na obra de Cézanne o que Heráclito nomeava como uma “harmonia invisível a visível superior”⁸, que por estar ali, presente mas sempre escapando à apreensão, por permanecer invisível numa arte da visibilidade, provoca mais do que uma mera compreensão analítica.

Joachim Gasquet menciona um diálogo com Cézanne estreitamente relacionado com a citação anterior do pintor. Cézanne observa que, quando o pintor se intromete, quando “imiscui-se voluntariamente no processo de tradução, tudo o que resulta é a sua insignificância.” Ao que Gasquet indaga:

Gasquet: — Então o artista é inferior à natureza?

Cézanne: — Não, não quis dizer isso. A arte é uma harmonia paralela à natureza. O artista é paralelo a ela sempre que não se intromete deliberadamente. Toda a sua vontade deve calar: ele tem de calar em si as vozes de todos seus preconceitos; tem que esquecer, fazer silêncio, para ser um eco perfeito. A natureza de fora e a daqui de dentro [bate no peito] devem se interpenetrar, para perdurar, para viver com uma vida metade humana metade divina, a vida da arte. A paisagem se reflete, se humaniza, se pensa dentro de mim.⁹

⁸ Heráclito. Frag.54. *Os pré-socráticos*. (ref. bibliogr. 11). p.84

⁹ Joaquim Gasquet. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. (ref. bibliogr. 12) p.29

Esta harmonia paralela indica um silêncio que escuta e deixa-se levar pela natureza percebida. Neste fazer, não há uma vontade de *falar*, não se trata de uma operação de expressão. Pelo contrário, só se conquista o “eco perfeito” quando se calam os preconceitos. Por “preconceito”, referindo-se àquilo que aprioristicamente se pensa e crê, subentende-se, em verdade, um saber adquirido, ou seja, uma técnica de fazer e uma prévia compreensão do que se vê. Calar os preconceitos é rejeitar um fazer que é letargia, que age sem perceber, que compreende tudo antecipadamente, que pré-vê o quadro (forma) e sua realização (formação) e, assim, afugenta o mistério, a surpresa, o inusitado. Em silêncio, sem se “intrometer”, o pintor *escuta*, na própria ação de ver-pintar, a natureza. Esta o conduz, o toma, o penetra e, assim, se apropria, faz uso dele, se pensa dentro dele. O pintor, ao escutar, cria e, ao criar, escuta; fica ao mesmo tempo em contemplação e em ação no processo de formação da obra de arte. Por isso, na experiência do pintar, não existe dominado nem dominador, não há passividade ou inferioridade em relação à natureza nem intromissão deliberada, mas, antes, a experiência de uma harmonia paralela, uma sintonia fina em que as percepções, as sensações e a inteligência se identificam. Não ocorre, portanto, um apropriar-se dos dados sensíveis, em que a inteligência do pintor despontaria voluntariosa e atropelando a percepção do mundo, mas sim um pensamento sensível, originário, que se forma junto e não a partir da percepção.

Cézanne, observa Merleau Ponty, quer recolocar “as idéias, as ciências, a perspectiva e a tradição em contato com o mundo natural”¹⁰. Nenhum intuito de representação (de re-apresentação) em sua obra, nenhuma apropriação dos dados visíveis para depois re-apresentar o já visto. Trata-se antes de uma apresentação que instaura um “visível superior”, de uma lógica que não procura por causas (intenções) nem efeitos (formas), mas tão somente permanecer disponível à abertura de sentido e significação da natureza.

Como identificar em sua obra uma expressão no sentido corriqueiro da palavra, simples comunicação de um sujeito? Cézanne, ao invés de expressar sua personalidade no ato de manipular os dados do mundo e da linguagem, questiona estes mesmos dados (as linguagens e concepções de mundo institucionalizadas) e recoloca o processo de construção da obra, esta “lógica” da ação formadora, em contato com o presente do acontecimento da percepção. Portanto, ele transforma a ação construtiva num reflexo de sua existência no mundo, de modo que a ação não é determinada por uma imitação das aparências fixas ou por uma projeção de si mesmo, mas por uma *imitação* da harmonia sempre mutável da natureza objetiva que o desafia. Nem superfície visível, nem interior subjetivo, antes uma harmonia invisível só apreensível através dos rastros do visível. Cézanne observa:

¹⁰ Merleau Ponty. *A dúvida de Cézanne*. (ref. bibliogr. 15). p.117

[No século XIX, antes de Delacroix], se fazia uma paisagem compondo-a desde fora, sem compreender que a natureza repousa antes no fundo que na superfície. Se pode modificar, adornar a superfície, mas com isso não se haverá alcançado o profundo. As cores são a expressão desta profundidade na superfície, e crescem desde as raízes do mundo.¹¹

Através dos ritmos de cor, contraditoriamente o elemento plástico mais ligado à superfície visível¹², Cézanne dá voz às forças de geração da natureza.

Paul Klee diria:

Deixemos o mundo diário e as ciências ocultas que nada tem a ver aqui. A arte atravessa as coisas, vai mais além tanto do *real* quanto do *imaginário*. A arte joga, sem suspeitar, com realidades últimas, e entretanto as alcança efetivamente. Assim como uma criança nos imita em seu jogo, assim também nós imitamos no jogo da *arte as forças que criaram e seguem criando o mundo*.¹³ [grifo nosso].

¹¹ Paul Cézanne. Conforme Joaquim Gasquet. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. (ref. bibliogr. 12). p.29

¹² As cores, dependentes sempre da luz incidente assim como da reação as outras cores do quadro, são extremamente instáveis na pintura. Um mesmo amarelo, por exemplo, adquire um tom alaranjado em um contexto predominantemente azul, enquanto em outro, predominantemente vermelho, adquire um tom esverdeado.

¹³ Paul Klee. *Theorie de l'art Moderne*. (ref. bibliogr. 13). p.42

A natureza, no sentido aqui sugerido, assume uma significação diversa do real sem, entretanto, projetar-se na esfera do imaginário humano.

Desde o Renascimento até o início do modernismo, a pintura sempre se manteve relacionada — mesmo não sendo este seu fundamento — a uma “imitação da natureza”. Mas não podemos dizer o mesmo do conceito de natureza. Esse, como vimos, é mutável e cambiante, sempre afinado com uma determinada visão-de-mundo.

Já num remoto fragmento do século V a.C., o filósofo Heráclito ponderava: “a natureza ama se esconder”¹⁴. Para ele estava claro que a natureza não é a superfície aparente das coisas mas um fundamento interior; pensamento que ilumina a sentença de Aristóteles “a arte é imitação da natureza”¹⁵, com uma nova luz, mostrando o quanto é improvável que tal “imitação” significasse para os gregos o que passou a conotar posteriormente para a tradição ocidental — a cópia servil das aparências. Mais correto seria interpretá-la como uma imitação da *naturalidade da natureza*, aquilo que não é aparência mas que a fundamenta, ou, em uma palavra, o ser. De fato, em seu sentido grego originário, a palavra natureza (phýsis) significa: o vigor dominante de tudo o que surge¹⁶. Nesta

¹⁴ Heráclito. Frag. 123. *Os pré-socráticos*. (ref. bibliogr. 11). p.91

¹⁵ Aristóteles. *Estética e teoria da arte*. (ref. bibliogr. 16). p.70

¹⁶ A respeito do significado da palavra phýsis ver estudo de Martin Heidegger sobre o frag. 123 de Heráclito in: *Os pré-socráticos*. (ref. bibliogr. 11). p.129-130

compreensão, a natureza não é a simples soma dos entes em uma totalidade prefigurada, mas a própria dinâmica que gera, sustenta e transforma tudo o que aparece ou, nos termos de Klee, as forças de geração e manutenção do mundo. Tais forças, apesar de terem uma existência de tal modo efetiva que não podemos reduzi-las a um conteúdo do imaginário humano, nunca se mostram efetivamente como um dado concreto ou real. Elas se dissimulam em meio aos entes aparentes de tal modo que só podemos intuí-las.

Ao imitar estas forças no jogo da arte, o pintor constrói um quadro que, do mesmo modo, dissimula na forma o acontecimento de sua formação. A obra não está na matéria de que é constituída (na tinta e na tela) nem além (em um conteúdo imaginário). É como um fundo falso do visível que promove uma intuição da formação. O que a obra expressa é antes de tudo a ação dinâmica da criação. Entretanto, tal criação não é imaterial como a essência ou a idéia: é temporal e espacial. O quadro é um ente concreto que ultrapassa a si mesmo por manter visível o acontecimento de sua geração, vale frisar, a instauração de uma natureza. Quanto mais profundo é o olhar do pintor, mais ele percebe e mostra, em lugar de uma representação formal, a imagem da criação como um processo.

Se considerarmos agora que os mais variados movimentos do início do modernismo tiveram a característica comum da rebeldia contra a imitação das aparências, e que Cézanne situa-se precisamente nesse período, podemos perceber que o

essencial de sua obra é justamente o esforço de *imitar a naturalidade* destas forças construtoras do mundo *no processo de formação da obra*.

Cézanne não representa o devir do mundo, mas constrói um quadro *assinado* por este devir. Quer a obra construída com o mesmo vigor da natureza. O ritmo de construção do quadro e o da transformação do mundo — visto que as coisas *são* mudando e que o modo desta transformação, seu ritmo, é o que há de mais próprio à essência das coisas — participa como um fundamento comum, levando o olhar a vaguear, não mais em um espaço ilusório que re-apresenta imagens, mas no espaço do efetivamente existente de onde se origina todo o visível.

Este instaurar-se dos quadros de Cézanne identifica-se com o do próprio mundo. Esse mundo, por outro lado, mostra que sua verdadeira essência, porque é ritmo, devir, transformação, permanece velada *na* aparência.

Em Cézanne, o esforço da inteligência que elabora a linguagem revela o fundamento imponderável do visível. O que sua obra traduz não são suas “impressões” ou suas “expressões”, mas o enigma da visibilidade, que não se alicerça no mundo nem tampouco no sujeito, mas no fenômeno da Existência que os precede.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1) ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Schwarcz, 1992.
- 2) BANFI, Antônio. *Filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1970.
- 3) BARNES, Rachel. *Cézanne (col. Os artistas falam de si próprios)*. Lisboa: Dinalivro, 1993
- 4) BRION, Marcel. *Paul Cézanne*. São Paulo: Editora três, 1973.
- 5) CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- 6) CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- 7) DORAN, P.M. *Conversation avec Cézanne*. s/l: Macula, 1978.
- 8) ELGAR, Frank. *Cézanne. (col. Grandes artistas)*. Lisboa: Editorial Verbo, 1974.
- 9) FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum Philosophicum*. Porto: Anagrama, 1980.

- 10) GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- 11) HERÁCLITO. In: *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários* (col. os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- 12) HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Nueva Vision; Buenos Aires, 1956.
- 13) KLEE, Paul. *Theorie de l'art Moderne*. Genève: Gonthier, 1971.
- 14) MALRAUX, André. *As Vozes do silêncio*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- 15) MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos (Os pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- 16) OSBORNE, Harnold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1968. Com Julie amiga da angélica.
- 17) PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- 18) RAYNAL, Maurice. *Cézanne: Études biographique et critique*. Suisse: Skira, 1954.
- 19) READ, Herbert. *História da pintura moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- 20) REWALD, John. *Cézanne*. Paris: Flammarion, 1986.
- 21) RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1995.
- 22) WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989 (1ª Ed. 1915).