

# A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO EM CÉZANNE: UMA DISSERTAÇÃO DE 1966\*

PAULO EDUARDO ARANTES

O *negro Scipião* denuncia as marcas das influências que se entrelaçam, como lembra Serullaz: a de Greco no alongamento do corpo, a de Caravaggio no claro-escuro e a de Géricault na técnica<sup>1</sup>. E é ainda Serullaz quem assim define o estilo inicial de Cézanne: “uma técnica vigorosamente emplastrada e um claro-escuro violentamente contrastado de tipo caravagesco; seu estilo é realista e de um romantismo barroco e exaltado”<sup>2</sup>. Uma compartimentação semelhante entre os estilos das obras iniciais é também apontada por Maurice Denis — a aproximação inicial com El Greco e com os barrocos italianos e, em seguida, a iluminação da palheta e a adoção de alguns princípios do estilo impressionista<sup>3</sup>. A indicação de tais similitudes nos faz ver como *O negro Scipião*, por exemplo, ou a *Madalena ou a dor*, inscrevem-se ainda no universo da representação clássica do espaço — o que parece se revelar em negativo ao se percorrer as telas posteriores de Cézanne: assiste-se à dissolução do espaço clássico e ao surgimento dos primeiros esboços de um novo espaço.

O que a obra de maturidade de Cézanne sugere insistentemente, no que diz respeito à organização do espaço, é uma representação do espaço bem diversa de uma pura construção de volumes tridimensionais, que procurasse uma manifesta aparência escultural. Como entender, então, a preocupação de Cézanne com os volumes? Em Cézanne, o que se verifica é uma absoluta solidariedade entre os volumes e aquilo que Loran<sup>4</sup> chama de “espaço negativo”, isto é, a região que os circunda. São indissolúveis os volumes, o espaço que os envolve e o plano bidimensional da

Dissertação final do curso de Estética de 1966, ministrado pela Professora Gilda de Mello e Souza. A Comissão Executiva adverte: é um pouco à revelia do ex-aluno que este texto é ora publicado. Abre, porém, espaço para que outros ex-alunos também tenham lugar nesta seção.

<sup>1</sup> Maurice SERULLAZ, *Les Peintres Impressionnistes*, Pierre Tisné, 1959, p. 121.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Maurice DENIS, *Du symbolisme au Classicisme*, Hermann, 1964, p. 159-160.

<sup>4</sup> Erle LORAN, *Cézanne's Composition*. University of California Press, 1946.

pintura. É precisamente uma representação do espaço onde não há uma ruptura artificial entre a terceira dimensão e o plano do quadro, o que encontramos na obra de Cézanne.

Perguntar pela representação do espaço é ao mesmo tempo procurar dar conta da percepção da profundidade na obra pictórica. Pode-se já ver aquilo que a pintura de Cézanne não é: a profundidade tomada de uma terceira dimensão — algo como que a conclusão de um silogismo “visual”, do qual as duas dimensões que definem o plano do quadro seriam as premissas e que parecesse perfurar a superfície da tela, enfim, uma ilusão, fruto de uma sábia combinação das linhas e planos. A pintura não é mais tomada como uma “representação”: isto é, o modo de presença do espaço tridimensional naquilo que por si mesmo anuncia a sua ausência, o quadro como uma coisa plana — neste sentido, a representação pictórica seria a representação daquela que se crê objetivamente “ver” no mundo dos objetos. Na verdade é a sucessão dos planos e das cores, das regiões claras e escuras, que nos parece mostrar uma profundidade prestes a se constituir — é assim que a ausência da perspectiva clássica não compromete a expressão da profundidade na pintura de Cézanne. Tudo se passa como se a profundidade fosse o resultado das operações do olho “inteligente” que percorre a série de planos que se articulam na tela: são os próprios elementos picturais que parecem procurar uma situação de equilíbrio que se resolve na manifestação de uma terceira dimensão. Lhote dirá que a profundidade em pintura é obra do espírito: “cada campo rechaça o outro, e o olho, observando adiante para logo volver atrás, esforça-se, deste modo, para realizar a terceira dimensão. O gênio consiste em compensar, pela repetição constante de cada fenômeno, todo retrocesso por um avanço igual. Sem este ardil, o olho iria buscar o fundo imediatamente, sem excitar-se com estas resistências sucessivas que, ao demorar sua conquista do espaço, procuram-lhe um prazer sutil. Esta profundidade realizada pelo espírito é, como se compreenderá, de outra qualidade, de outra essência, diremos, do que a profundidade física”<sup>5</sup>. Como se vê, para além da perspectiva clássica, a profundidade é sugerida pela disposição dos elementos do quadro e pelo itinerário que oferecem à exploração do olhar: exploração “ideal” e não física — a profundidade não é alcançada imediatamente como um “objeto”

<sup>5</sup> André LHOTE, *Tratado del Paysage*, trad. Payró, Poseidon, 1955, p. 34.



Paul CÉZANNE (Aix-en-Provence, 1839-1906)  
O negro Scipião (*Le nègre Scipion*), c. 1865  
Óleo sobre tela, 107 x 83 cm

É uma profundidade sugerida o que encontramos nas telas de Cézanne: aqui, não importa qual o “motivo” tratado, o quadro permanece fiel ao seu destino bidimensional. Através da compensação de volumes, cada plano, no momento em que se dirige para o “fundo”, é remetido por um outro novamente à situação primitiva de frontalidade, de sorte que a profundidade sugerida se harmoniza com a superfície plana da tela.

Na *Sainte Victoire vista de Bellevue*, os volumes cumprem um movimento circular no espaço, que se inicia no canto esquerdo da tela. Convém observar que este processo é garantido pela própria organização do espaço efetuada na tela: os volumes se movem, percorrem o espaço sem o concurso da perspectiva científica — como nos clássicos — ou da luz e sombra — afastamo-nos do impressionismo, onde as formas são evanescentes como em um nevoeiro. Na *Paisagem em La Roche-Guyon* transparece a completa dissolução da perspectiva científica: na estrada o que encontramos é

a supressão do “ponto de fuga”, de toda convergência de tipo clássico; o espaço da estrada articula-se com os demais planos da tela, sem que no entanto seja abandonada a sugestão da profundidade — pelo contrário, ela é o resultado explícito do olho que percorre a estrada: “a natureza é mais profundidade do que superfície”, diz Cézanne<sup>6</sup>. A luz e o ar passam a ser os elementos constitutivos fundamentais da composição espacial de Cézanne: o “espaço negativo” não é senão o ar que envolve os volumes “positivos”. Uma vez abandonada a perspectiva científica, o problema do tamanho dos objetos é reformulado. Cézanne não organizará sua escala aumentando ou diminuindo os objetos de acordo com as normas do espaço clássico; cada objeto tem uma qualidade expressiva própria que determina as suas dimensões — a distância não mais as define. Cézanne deforma segundo as significações que descobre nos objetos, conformando-os às exigências espaciais da composição. A estrada da *Paisagem em La Roche-Guyon* é transformada em uma forma bidimensional. A profundidade é sugerida pela “tensão” entre as diversas massas: como nota Loran, a estrada parece continuar por detrás da parede de alvenaria. A profundidade não é mais o efeito da perspectiva, mas sim da composição dos planos que se escalonam e nos remetem de um a outro; para se manifestar aos olhos do espectador não tem mais necessidade de perfurar a tela: a terceira dimensão e a superfície plana do quadro não são duas naturezas incompatíveis, e que a perspectiva clássica procuraria conciliar. E Merleau-Ponty poderia dizer: “a profundidade nasce sob meu olhar porque ele procura ver alguma coisa”<sup>7</sup>.

A mesma eliminação do ponto de fuga, para onde convergem as linhas mais significativas do espaço organizado pelo pintor, podemos reencontrar na *Alameda através dos Castanheiros*, no Jas de Bouffan. A perspectiva do traçado do caminho entre as árvores é sensivelmente modificada; não há mais a convergência típica como a de um funil; o plano da alameda é como se fosse paralelo ao plano frontal constituído pela própria tela. A distância não esmaece as cores e as formas dos objetos, a profundidade não é mais significada por uma atmosfera diluída. Por outro lado, vê-se como a combinação das folhagens faz com que o plano mais recuado — a extremidade da alameda — seja projetado novamente para o primeiro plano,

<sup>6</sup> Segundo Emile Bernard, citado por LORAN, *op. cit.*, p. 31.

<sup>7</sup> MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*. Paris, Gallimard, 1945; p. 304.

permitindo ao olhar realizar a experiência integral da profundidade: esta desdobra-se inteiramente sobre o plano que se tem diante de si.

A aquarela *Estrada para Gardanne*, de certo modo, apresenta-nos a “compensação de volumes” de que fala Lhote no *Tratado da Paisagem*. O primeiro plano é concentrado, as árvores da esquerda grandemente diminuídas, ao passo que os edifícios do fundo expandem-se e adquirem uma expressão ponderável no interior da composição. É este balanceamento que orienta a organização da terceira dimensão no próprio plano que define a natureza da tela: vê-se, uma vez mais, que a pintura jamais nega o seu caráter propriamente mural. A *Estrada sinuosa diante de Sainte-Victoire* mostra-nos a montanha como que intumescida em relação aos demais componentes da paisagem; e, ao invés de se diluir na atmosfera, sua nitidez é completa, seu aspecto monumental, acentuado. Para alcançá-la não necessitamos, por assim dizer, fatigar nosso olhar, os volumes dos primeiros planos a ela nos conduzem e novamente da montanha somos reenviados ao primeiro plano: a distancia que nos separa da montanha não desfaz a significação bidimensional da tela.

Ao comparar uma das versões da *Sainte-Victoire* de Cézanne com a *Sainte-Victoire* de Renoir, Loran nos faz ver o que afasta Cézanne dos impressionistas. Na tela de Renoir, a montanha encontra-se ao fundo, como que instalada no ponto extremo de um túnel afunilado, constituído pelas árvores do primeiro plano; a figura da *Sainte-Victoire* é difusa e na iminência de se desagregar na atmosfera — fundamentalmente a sua representação ainda radicaria na tradição renascentista da figuração espacial. A montanha aparece-nos distante e ao observá-la somos como que obrigados a abandonar as outras regiões da tela. “Profundidade e espaço não são compensados”, diz Loran<sup>8</sup>. Pois é uma compensação desta ordem o que se encontra realizado na versão de Cézanne: “caminhando” na direção da montanha, esta nos remete em seguida ao volume constituído pelas árvores do canto direito. Se o espaço de Renoir não é senão uma pirâmide, cuja direção do vértice é assinalada pela *Sainte-Victoire*, inscrita no cubo renascentista, em Cézanne é um novo espaço, voltado sobre si mesmo, percorrido circularmente, fechado, que se oferece ao espectador. A *Sainte-Victoire* de Cézanne permanece consistente e como que desdobrada no primeiro plano, e

<sup>8</sup> LORAN, *op. cit.*, p. 100.

ao mesmo tempo ancorada num espaço em que a profundidade está presente — estamos além da “perspectiva aérea” impressionista: é como se a montanha de Sainte-Victoire fosse reencontrada por detrás da atmosfera.

Se a apreensão impressionista do espaço ainda é clássica, em Cézanne já não é mais. O problema da figura, do contorno — a linha e a cor — tal como é resolvido pelo impressionismo, parece ilustrar a presença do passado no interior de seu estilo. Na verdade, os impressionistas não fazem senão se decidir por um dos extremos — o que se pode dizer com alguma verossimilhança. É neste sentido que Francastel assinalará a *grille* impressionista: “há superposição de um sistema de observação e de um sistema de representação que não são mais reconhecidos como equivalentes”<sup>9</sup>. Linha e cor são dissociados e o privilégio é conferido à segunda — mas a cor não deixa de ser policiada. Referindo-se ao *Boulevard des Capucines*, lembra ainda Francastel: “se a tela de Monet é finalmente legível é porque a sementeira das manchas coloridas não é anárquica. As manchas se inserem em uma ordem figurativa e é evidente que esta ordem de localização das formas, identificadas com volumes, objetos, bem como com suas posições recíprocas no espaço, é isto mesmo que implica a realização da perspectiva tradicional”<sup>10</sup>. No caso do contorno dos objetos, por exemplo, Cézanne escapará ao dilema de ou não assinalar nenhum ou marcar apenas um. Com efeito, uma alternativa como esta somente é possível dentro dos limites traçados pela representação clássica do espaço. Aprisionar o objeto através de um único contorno é como que transformar a figuração da pintura em geometria, é sacrificar a profundidade, diz Merleau-Ponty, eliminar a “dimensão que nos dá a coisa, não como exposta diante de nós, mas como plena de reservas e como uma realidade inesgotável”; ao contrário, abrir mão de todo contorno, é roubar aos objetos a sua identidade. É por isto que Cézanne, através da “modulação”, continua Merleau-Ponty, conferirá aos objetos vários contornos e o “olhar remetido de um ao outro apreende um contorno nascente entre eles tal como o faz na percepção”<sup>11</sup>. O mesmo acontece com os planos que se implicam mutuamente: é uma profundidade nascente que surge diante de nós.

<sup>9</sup> Pierre FRANCASTEL, *Peinture et Société*. Paris, Gallimard, 1965, p. 151.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, “Le doute de Cézanne” In: *Sens et Non-Sens*. Paris, Nagel, 1965, p. 25.

A atmosfera impressionista persiste ainda em *A ponte*, por exemplo, e no entanto, para além dela, é uma organização arquitetônica da paisagem — do “motivo” — o que realiza Cézanne. Os reflexos na água integram-se aos elementos sólidos; as folhagens das árvores nos dois cantos superiores da tela transformam-se em planos densos que se solicitam reciprocamente, constituindo algo como que um movimento circular que impulsiona a ponte em direção do primeiro plano. Em Cézanne, diz Lhote no *Tratado da Paisagem*, a “perspectiva italiana é substituída pela perspectiva sensível, a qual se descuida do ponto de fuga e, às vezes, concede mais importância a um objeto distante do que àquele que está situado em primeiro plano”