

arte



Paul Cézanne e o Impressionismo francês no Brasil hoje

Marcos Fabris



O público brasileiro frequentador de museus tem se mostrado particularmente interessado na arte moderna francesa dos séculos XIX e XX. Não há mais surpresa com as gigantescas cifras de visitantes que buscam familiarização ou aprofundamento de seus conhecimentos nas mostras e exposições dedicadas ao período – recorde-se o êxito, por exemplo, de “Impressionismo – Paris e a modernidade: obras-primas do Musée d’Orsay” (CCBB-SP, 4/8 a 7/10/2012), “Passagens por Paris – Arte Moderna na capital do século XIX” (Masp, 7/12/2013 a 6/2015), “Arte da França: de Delacroix a Cézanne” (Masp, 17/7 a 8/11/2015), “O triunfo da cor: o pós-Impressionismo” (CCBB-SP, 4/5 a 7/7/2016), “O Impressionismo e o Brasil” (MAM-SP, 17/5 a 27/8/2017) e “Toulouse-Lautrec em vermelho” (Masp, 30/6 a 1º/10/2017). Neste contexto, a obra de Paul Cézanne (1839-1906) ocupa local de destaque, uma vez que o artista conclui a parábola do Impressionismo e engendra o tronco do qual nascerão as grandes correntes da arte moderna da primeira metade do século XX (cf. Argan, 2004). Observa-se, ao longo da

produção do artista, uma constante busca estética e pesquisa pictórica, suficientemente consistente e adensada, revelada inclusive em cartas e conversas particulares – pensemos na conhecidíssima frase dita ao amigo e também pintor Émile Bernard (1868-1941): “Fico sendo o primitivo do modo que descobri”¹.

A despeito das contendas teóricas ainda hoje suscitadas pela obra do artista, que merecem constante atenção, aos especialistas não pairam dúvidas sobre a importância de Cézanne na história da arte. Eles são capazes de traçar percursos teóricos profundos e esclarecedores sobre uma série de produções, que desembocam em Cézanne (de Giotto a Puvis de Chavanne) ou partem dele (notadamente, as pesquisas artísticas que deságuam no Expressionismo alemão, no Fauvismo e no Cubismo). Os estudiosos

1 Para mais informações sobre a consciência do artista sobre sua própria pesquisa pictórica e sobre o caráter “primitivo” de sua arte, ver “O legado de Cézanne”, em Arantes (2000).

MARCOS FABRIS é doutor pela FFLCH-USP, com pós-doutorado na Universidade de Columbia (Nova York) e Universidade Paris Ouest Nanterre (Paris).

possuem conhecimento e substrato teórico necessários para a construção de significativas redes de sentido artístico e histórico, abertas a questionamento, certamente – e que não raro são parcial ou completamente ignoradas pelos alunos de história da arte, pelos jovens artistas ou pelos visitantes “comuns” de museus, carentes de suficiente informação e material crítico-avaliativo em português.

Nesse contexto, valem algumas perguntas, não esquecendo que as telas do mestre impressionista expostas às vistas públicas no Brasil se encontram no acervo do Museu de Arte de São Paulo: no campo da arte moderna francesa, qual a real centralidade da obra de Paul Cézanne no movimento impressionista? Por que o pintor ocupa tal posição em relação a outros artistas do mesmo período e movimento artístico? Como encontra-se representado em solo nacional e como tais obras esclarecem a “matéria Cézanne”? E, adicionalmente, o que significa uma visita ao Masp para ver uma tela do artista num momento no qual cada visitante pode se tornar o responsável por sua “curadoria individual”, graças às recentes transformações no espaço expositivo, a saber, a retomada dos cavaletes de cristal concebidos por Lina Bo Bardi (1914-1992), que adaptados voltam à cena após serem retirados das salas do museu em 1996? Como capacitar os frequentadores desse museu tão particular, respeitar suas percepções e intuições e, ao mesmo tempo, impulsionar sua formação sem tolher-lhes a imaginação criativa para responder com juízo às questões acima? Em suma, nesse espaço de circulação desimpedida, como disponibilizar e construir conhecimento de forma horizontal, democrática e coletiva? Não pretendo aqui exaurir temas de tamanha complexidade, mas esboçar reflexões

que poderão auxiliar na compreensão de tais questões.

Começemos pelas especificidades do espaço expositivo onde se encontram as telas de Paul Cézanne no Brasil. É certo que os cavaletes concebidos pela arquiteta italiana, painéis de vidro incolor assentados em blocos de concreto, dispostos como estão, desconstroem as expectativas (e dinâmicas) convencionais de “sala de museu”, integrando e mobilizando o próprio suporte, os cavaletes, à contemplação (informada) das obras, que “pairam” num único recinto. O conjunto, na parte e no todo, sublinha ao mesmo tempo a imaterialidade e a materialidade da cultura visual ali presente, confrontando-as: as obras *aparecem* “flutuantes” num espaço mais ou menos “instável”, como se por prodígio estivessem “acima” do solo (e do visitante?; “autônomas” das realidades socio-históricas que as produziram e, portanto, motivando encantamento, subterfúgio e obliquidade?); o olhar atento logo identifica o bloco bruto de concreto no chão, que enquadra toda concepção iludida de autonomia artística (a cisão ideologicamente fabricada entre arte e história), atribui densidade matéria ao objeto que parecia sustentar-se sozinho por prestigitação e revela seu *backstage*, a saber, a construção *material* que produziu a “coisa mental”. É precisamente a possibilidade prevista (ou fortemente sugerida, inclusive pela curiosidade) de contornar as obras, investigando-as em suas relações frente-verso, que descobrimos o que escondem outros modos expositivos: madeira, prego, parafuso, metal, cola, papel, textos informativos escritos por especialistas, etiquetas indicativas de empréstimo para outros museus e galerias, enfim, os elementos “ordinários” dos quais

é feito (*montado*) aquilo que poderia inicialmente ser percebido como “obra-prima *destacada*”. Travamos então contato com um conjunto de mãos laboriosas ou, se preferirmos, com um sistema de trabalho (coletivo) que não esconde nada – nem o artista (o trabalhador que produziu o objeto artístico que contemplamos), nem a obra exposta (um trabalho artístico, não menos trabalho, sublinhado nesses termos e executado com “materiais do mundo”), tampouco o sistema das artes no qual ambos circulam (a esfera de trabalho onde transitam tais mercadorias, inclusive aí os aparelhos culturais, como o próprio museu de arte onde se encontra o visitante). Resulta da sofisticada operação a exposição das homologias entre trabalho intelectual e trabalho manual e, no limite, no trabalho como a categoria central para a compreensão das constituições dos objetos de cultura ali expostos – aí o real prodígio da proposta, politicamente progressista.

Desacimatado da experiência normatizada porque aproximado das obras *nesses* termos (arquitetônica e ideologicamente calculados), o visitante avista novas possibilidades na experiência da visita precisamente pelo desafio imposto, qual seja, a realização do trabalho de tecer, com semelhante visão e critérios, suas próprias continuidades espaciais e temporais, nada ortodoxas, permitindo-lhe uma visão randômica, simultânea e também particular do acervo, acolhendo e estimulando sua liberdade e sua multiplicidade de associações. Tais possibilidades e conexões são válidas e instigantes porque expressivas das capacidades individuais e cognitivas que tem o sujeito *ativo*, que realiza *sua* “curadoria”, seletiva e significativa em termos pessoais. Esse radical movimento suprime do museu todo ar de “catedral sagrada”; dos acadê-



Marcos Santos/USP Imagens

Obras expostas nos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi, Masp

micos é cassado o monopólio de supremos agentes do saber, da constituição do cânone e da herança cultural. Mas note-se que precisamente porque estamos diante de uma proposta verdadeiramente democrática de construção de conhecimento, o especialista não se encontra dela excluído, ao contrário. Os diversos percursos passíveis de serem traçados pelo público do museu, no qual encontra-se inclusive também o especialista, podem e devem ser judiciosos (o projeto expográfico do Masp exige, como vimos, juízo e método nos termos descritos) – são trajetos analogamente atraentes, porque



assentados em aproximações, combinações ou relações que acolhem o desprevenido, o inesperado e o instintivo sem desmobilizar a instrução e o raciocínio crítico. Ausenta-se, então, a reprodução automatizada de valores consagrados em favor do sustento, com renovado vigor, de novas trilhas, investigações e descobertas, sempre inesgotáveis no originalíssimo modo organizacional, espacial e expositivo, que instiga o desembotamento do olhar – iniciado ou não – à criação de redes diversificadas. E Cézanne?

Nesse contexto compósito, a disponibilização e o esclarecimento de certos aspectos da obra de Paul Cézanne verificados nas telas ali expostas podem contribuir para a melhor compreensão do público nacional

das homologias entre as telas e a proposta de museu concebida por Lina, da modernidade do artista e do local por ele ocupado na história da arte moderna (seu *trabalho* artístico), e de sua centralidade no questionamento do cânone estético, na transcendência de preceitos artísticos e na dilatação das fronteiras da história da arte, incluída aí sua contribuição para a constituição e a consolidação da arte moderna em solo nacional. Lembremos que o Masp não ignora a produção artística brasileira, presente no mesmo espaço ocupado pela produção estrangeira, com a qual estabelece diálogo profícuo. Conforme anteriormente mencionado, como um marco de envergadura incontestada da produção moderna, ao mesmo tempo ponto de

chegada e de partida que sintetiza o passado e arquitecta ou flexiona as inúmeras correntes artísticas que se desenvolverão ao longo do século XX, a obra de Paul Cézanne goza de especial estatura, certamente um ponto de congruência nas teias de sentido que contemplam a representação do moderno no espaço do museu. Por isso vale a menção: neste recinto democrático de criação de sentidos, não devemos desconsiderar, no âmbito museológico brasileiro e latino-americano, a quantidade e a qualidade das obras de Paul Cézanne presentes no Masp, suficientemente ilustrativas da trajetória do artista. São elas: *O negro Cipião* (1866-68), *Paul Alexis lê um manuscrito a Zola* (1869-70), *Rochedos em l'Estaque* (1882-85), *Madame Cézanne em vermelho* (1890-94) e *O grande pinheiro* (1890-96). Tais obras constituem um material precioso para a compreensão das questões e aporias ligadas ao estudo da modernidade europeia no seio da produção impressionista e, adicionalmente, para as lições que nós, brasileiros, podemos aprender sobre a constituição e consolidação dos processos museológicos, estéticos e históricos lá e cá, diversos mas não alheios entre si.

II

O entusiasmo do público frequentador de museu pela arte moderna francesa provou-se, como vimos, um fato empiricamente verificável. A arte impressionista tem sido sucesso de crítica e público, vem logo à mente como exemplo da produção moderna e é um dos movimentos mais conhecidos e mais populares na história do período. Mas para além das diversas estratégias

museológicas de atrair e formar público, do impulso e encantamento preliminares dos visitantes, das palavras de ordem ou das percepções subjetivas iniciais, faz-se necessária a instrução consistente de todos aqueles que buscam conhecimento, distanciando-os do emaranhado intuitivo que equipara nomes, produções, alcances formais e ajustes de contas feitos com as tradições pregressas e contemporâneas (o Renoir mais sentimental, *Rosa e azul*, 1881, poderia ocupar posição semelhante ou superior ao Cézanne mais “problemático” sem maiores consequências – e a pintura de Cézanne é certamente “problemática”, no sentido forte do termo, como veremos).

Ao tratarmos do Impressionismo, deve-se de imediato insistir num fato elementar: como de resto qualquer outro movimento ou produção artística, ele é fruto de uma época histórica, nesse caso, a vida social, artística, econômica e política em Paris na segunda metade do século XIX, e não se encontrava isolado no campo das artes visuais. Graças ao que poderíamos chamar de um “espírito unificador do tempo” (*Zeitgeist*), constituiu frutíferos pontos de contato com outras formas de expressão artística: a música (Claude Debussy, Maurice Ravel), a literatura (Émile Zola, Gustave Flaubert) e a lírica (Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé). Inserida num contexto de acentuada revisão artística e histórica, a arte impressionista buscou uma ruptura enérgica com o academicismo reinante nas artes plásticas do período, dominado mormente pela Academia de Belas-Artes, que controlava os salões, as exposições oficiais dos artistas vivos e a Escola de Belas-Artes (Schapiro, 2002). Recorde-se: para expor, um pintor deveria se sujeitar às imposições artísticas e polí-



Paul Cézanne, *O negro Cipião*, 1866-68

ticas impostas por tais instituições, representadas por comitês ou júris simpáticos às suas proposições ideológicas; as obras, se e quando aceitas em tais eventos, deveriam representar, por exemplo, cenas da história antiga ou da mitologia greco-romana, concebidas de modo idealizado segundo os cânones artísticos da época e que apregoavam um mundo atemporal e desprovido de conflito (cf. Clark, 2004). As pinturas de Paul Delaroche (1797-1856), Alexandre Cabanel (1823-1889), William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) e Jean-Léon Gérôme (1824-1904) constituem amostras paradigmáticas desse pensamento e comprometimento artísticos. Deve-se igualmente atentar à observação da hierarquia dos gêneros pictóricos, sua ordem de importância e prestígio, a saber, pintura histórica, cenas da mitologia, retrato, pintura de gênero, paisagem e, no rés-do-chão, a natureza-morta (cf. Diderot, 2008). Nesse contexto impiedante, o veto a temas como a violência explícita, os “vícios” e a sexualidade era absoluto. Em seu lugar, a (suposta) neutralidade e isenção nos temas (ideologicamente determinados), valorizados nos termos do virtuosismo técnico, da composição simétrica e estruturada do espaço (concebido aprioristicamente), da economia convencional da cor, da luz e do modelado, enfim, nas disposições do neoclassicismo dominante para a obtenção da melhor lição moralizante.

A situação social e política em Paris no século XIX impunha ao artista consequente a tarefa de representar seu mundo atual de modo distinto daquela idealização falseada (“*Il faut être de son temps*”, diriam Diderot e Baudelaire [1998]). As batalhas de rua de 1848, as lutas sociais por direitos civis e trabalhistas, a censura à imprensa, os brutais

processos de modernização das cidades, o nascimento do socialismo, a flagrante derrota francesa na Guerra Franco-Prussiana e a queda de Napoleão III (1808-1873), com o consequente fim do Segundo Império e sua substituição pela Terceira República Francesa, enfim, tudo isso pedia que o mundo real e atual – e suas correlatas experiências societárias – fossem questionados e figurados, econômica, política e artisticamente (cf. Clark, 1999). Os sinais dessa ruptura artística e política são vários e não surgem espontaneamente na arte impressionista. Ao contrário, eles vêm num contínuo histórico. No século XVIII, alguns artistas franceses já operavam mudanças expressivas, motivados pelos acontecimentos históricos que vivenciaram – notadamente Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779) (cf. Prigent & Rosenberg, 1999) e Jacques-Louis David (1748-1825)². No século XIX, as obras dos artistas ligados à Escola de Barbizon, o movimento articulado nas cercanias de Paris entre 1830 e 1870 que buscou reexaminar as práticas artísticas convencionais propondo contato direto com a natureza, intensificariam as demandas para a produção de uma arte atual (ou atualizada). Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Charles-François Daubigny (1817-1878), Jean-François Millet (1814-1875) e Étienne Pierre Théodore Rousseau (1812-1867) são os seus maiores expoentes. Honoré Daumier (1808-1879) (cf. Lévêque, 1999) e Gustave Courbet (1819-1877) (cf. Clark, 1999) também abriram os caminhos para a futura arte impressionista. Propuseram um realismo integral, com

2 Para informações adicionais sobre o processo artístico e histórico acima mencionado, ver: Michel & Sahut (2003); Michel (1989).



Paul Cézanne, *Paul Alexis lê um manuscrito a Zola*, 1869-70

abordagem direta da realidade, independência das poéticas previamente constituídas, aprendendo com os mestres do passado a experiência de enfrentar a realidade e seus problemas com os meios exclusivos da pintura. Neles notamos a revolução no assunto/tema e no modo de sua representação: a inserção marcada da vida cotidiana e da experiência social de setores da sociedade que não eram considerados “representáveis” (salvo a partir das regras prescritas pelas academias; note-se a representação normatizada dos pobres na pintura de Bouguereau, como na tela *A jovem pastora*, de 1885, ou

no teatro popular mais convencional presente numa área de Paris conhecida por “Bulevar do crime”). Na contramão dessa arte, pensemos no Daumier de *O vagão de terceira classe*, de 1862, ou no Courbet de *Os quebradores de pedra*, de 1849.

Desse modo, o movimento impressionista romperá decididamente as pontes com um passado que insistia em sua atualidade vencida ao retomar e expandir os ensinamentos de uma linhagem – ou “família artística” – que também a seu tempo esforçou-se em tarefa semelhante, desobstruindo os caminhos para as novíssimas

pesquisas artísticas modernas. As Vênus serão, assim, substituídas pelo mundo concreto: o mundo da burguesia parisiense, a paisagem urbana modificada pelas consequências da Revolução Industrial (nos campos econômico, político e social), a vida nos cafés, restaurantes, teatros (inclusive os populares) e na ópera. Também contemplariam as corridas de cavalos, as escolas de dança e o universo da moda. O Impressionismo forma-se, então, em Paris entre 1860 e 1870 e apresenta-se oficialmente ao público em 1874 com uma exposição de artistas “independentes” no estúdio do célebre fotógrafo francês Nadar, pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910). As figuras emergentes do grupo são Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne, Camille Pissarro (1830-1903) e Alfred Sisley (1839-1899). Outros nomes associados ao movimento incluem Berthe Morisot (1841-1895), Marie Bracquemond (1840-1916), Armand Guillaumin (1841-1927), Ludovic-Napoléon Lepic (1839-1889), Jean-Baptiste-Léopold Levert (1828-1880) e Henri Rouart (1833-1912). Embora considerado um precursor, Édouard Manet (1832-1883) não fazia parte do grupo – era mais velho, mais famoso e uma espécie de mestre ou guia do grupo. Todas as oito exposições impressionistas, que aconteceram em 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 e 1886, causaram reações escandalizadas na crítica oficial e no público “bem pensante”. O número de visitantes nas exposições era diminuto e a resistência da crítica, no geral conservadora, foi feroz. Ao comentar a tela *Impressão, o nascer do sol*, de 1872, de Claude Monet, o crítico Louis Leroy (1812-1885) publica no dia 25 de abril no jornal

satírico parisiense *Le Charivari* (o mesmo que veiculava as litografias de Daumier) um artigo intitulado “A exposição dos impressionistas”. De modo sarcástico, sugere que o quadro é mal pintado e que não passa de uma “impressão”, um esboço artístico embrionário. Daí o nome do movimento, incorporado e adotado pelos membros do grupo de maneira provocadora, produto do título da tela de Monet e da avaliação tradicionalista da crítica de arte mais astigmática.

Recorde-se também que nenhum interesse ideológico ou político unia os jovens “revolucionários” daquela arte nascente ao redor de um manifesto (ao contrário do que fariam alguns dos movimentos vanguardistas posteriores): Pissarro era de esquerda, Degas um conservador, Cézanne profundamente católico, outros indiferentes. Se não tinham um programa artístico-ideológico preciso, ao menos concordavam em alguns pontos: 1) a aversão pela arte acadêmica dos salões oficiais; 2) a orientação realista, nos termos propostos por Courbet e Daumier; 3) a preferência pela paisagem e pela natureza-morta; 4) a recusa dos hábitos de ateliê, como métodos estabelecidos de disposição e iluminação do modelo, de iniciar a obra desenhando o contorno para depois preenchê-lo com cor, etc.; 5) o trabalho *en plein air* (a chamada pintura ao ar livre); e 6) o estudo das sombras coloridas e das cores complementares, a pesquisa sobre os contrastes simultâneos – no limite, a tentativa de fundar a pintura sobre as leis científicas da visão, que culminariam no Neo-Impressionismo de Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935). Também vale notar que mesmo antes da primeira exposição de 1874, as motivações, interesses e modos de trabalho dos diversos componentes do grupo

não eram os mesmos. Poderíamos, a título de generalização, pensar em dois grupos diversos: 1) Monet, Renoir, Sisley e Pissarro; e 2) Degas e Cézanne. Os primeiros realizam estudo ao vivo direto, de caráter experimental, trabalham às margens do Sena, propõem representações mais imediatas, com técnica mais rápida e sem retoques e valorizam a impressão luminosa e a transparência da atmosfera e da água, com notas cromáticas puras, independente de gradações de *chiaroscuro*. Os outros, Degas e Cézanne, consideram a pesquisa histórica tão importante quanto a da natureza, fazem estudos sistemáticos no Museu do Louvre, executam cópias interpretativas dos mestres do passado e acreditam que para definir a essência da operação pictórica é preciso examinar sua história (o caso Manet é emblemático; ele faria um ajuste de contas com a tradição, estabelecendo diálogo com Rubens, Chardin, Velázquez, Ticiano, Ribera, Zurbarán, Goya e Vermeer).

Então, em graus variados de sucesso formal, os impressionistas pretenderam demonstrar pictoricamente que a experiência de representação da realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena, legítima e que não pode ser substituída por experiências realizadas de outras maneiras e por outras formas de expressão artística – acreditam, portanto, no papel cognitivo da pintura moderna, cuja técnica pictórica deveria ser uma *técnica do conhecimento*, que não poderia ser excluída do sistema cultural do mundo que a produziu, ele próprio eminentemente científico (como logo articulado no seio do Neo-Impressionismo de Seurat e Signac). Evidentemente, os artistas impressionistas não sustentavam que numa época científica a arte devesse “fingir” ser

científica, ao contrário, eles se indagam sobre o possível caráter e função da arte numa época científica – e como ela deveria se transformar para ser uma *técnica* rigorosa, como de resto era a técnica industrial, que claramente depende da ciência (pensemos nos paralelos com a fotografia).

E como Cézanne se posicionará frente a tais questões técnicas, artísticas e históricas ou, se preferirmos, qual a apreciação que fez o mestre provençal da “problemática impressionista”? Em primeiro lugar, devemos recordar algumas características formais essenciais presentes numa pintura impressionista “clássica”, notadamente aquelas de Monet: o caráter de esboço, a aparente falta de acabamento, a rejeição moderada ao *establishment* da arte e seu monopólio sobre o que poderia ser exposto, a rebeldia contra as convenções e o poder dos tradicionais guardiões da cultura e a incorporação de novas técnicas, teorias, práticas e variedade nos temas retratados. Monet, possivelmente o maior expoente da arte que ajudou a criar, procurava pintar aquilo que “o olho via” ao invés do que aquilo que “o artista sabia”. Formalmente, isso se traduzia sobretudo na observação do jogo de luz e de cores (a partir dos ensinamentos de William Turner e John Constable), no contraste, na ausência de nitidez, na fragmentação, no enquadramento fotográfico, extraído da recém-surgida fotografia, e nos modos de representação característicos da arte oriental (as superfícies planas, a concepção diversa da perspectiva e a utilização particular da relação entre cores, como na arte de Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige) – pensemos em *A canoa sobre o Epte*, 1890, ou em *A ponte japonesa sobre a lagoa das ninfas em Giverny*, 1920-24. Monet, em

suma, empenhava-se no trabalho artístico que privilegiava a aparência de despojamento no lugar do planejamento para, assim, articular o que poderíamos chamar de uma “pintura da visão”. No ajuste de contas que fará com essa pintura, Paul Cézanne buscará *produzir*, com sua técnica, o equilíbrio entre espontaneidade e cálculo, emoção e razão, para aprofundar os significados e alcances da “pintura da visão” articulada pelo parceiro francês. Em franco diálogo (ou embate) com a estética monetiana (e com a “*monétisation*” generalizada de parte significativa da produção artística do período), Cézanne buscou levar às últimas consequências as conquistas impressionistas para representar não apenas aquilo que “o olho via”, mas, no limite, adensar as reflexões estéticas sobre o que significava “ver” naquelas coordenadas históricas, redefinindo os conceitos de “pintura”, de “visão” e de “pintura de visão”.

III

Como a obra do Cézanne tardio conclui a parábola impressionista e forma o tronco do qual nascerão as grandes correntes da arte moderna da primeira metade do século XX? Tomemos inicialmente as telas *Rochedos em l'Estaque* (1882-85) e *O grande pinheiro* (1890-96). Nelas verificamos de imediato a incontestável aparência de inacabado e a ausência de virtuosismo (na acepção convencional do termo, evidentemente). As pinceladas são aparentes, chamam atenção para si, não preenchem toda a superfície do quadro (minúsculos “pedaços” de tela descoberta de tinta são visíveis na vegetação sobre os rochedos, à direita) e a organização geral destaca (enaltece?) o caráter de esboço inicial,

explicitando a mão do artista que executou o trabalho nos seguintes procedimentos: o modelado sumário e “duro” da matéria pictórica, o alto contraste cromático sem transições apaziguantes e a distorção deliberada dos elementos que compõem a cena (pensemos no Daumier escultor das *Celebridades do Juste Milieu*, as pequenas estatuetas de personalidades políticas feitas entre 1832 e 1835, ou no quadro *Ecce homo!*, de 1850). Em ambas as telas, observamos tanto uma solidez pictórica quanto uma “banalidade” do assunto (como no Courbet “matérico” *d'Os lutadores*, de 1853, ou *d'A onda*, de 1870). Em *O grande pinheiro* a agitação é particularmente abrangente e caótica, a árvore é inflamada e a composição, dinamizada pela economia cromática (como no Delacroix tardio de *Andrômeda*, de 1852, ou do *Cristo adormecido durante a tempestade*, de 1853).

Cézanne passa em revista as matrizes artísticas francesas mais avançadas, atualizando suas conquistas estéticas. Outras referências fundamentais para a pintura de Cézanne incluirão: Peter Paul Rubens (1577-1640) e sua maestria plástica barroca (*A queda do homem*, de 1628-29), a elegância classicista de Nicolas Poussin (1594-1665; *A morte de Germanicus*, de 1628) e, claro, seu professor de pintura, o impressionista Camille Pissarro (1830-1903), que lhe serviu de guia através das novas invenções da técnica do colorido (*O carro de feno*, de 1879).

Ao lado das telas de seus companheiros impressionistas, as pinturas de Cézanne pareciam excessivamente chocantes, caóticas e contraditórias. Sua pintura foi considerada “suja” por Manet, que lhe torceu o nariz (compare-se, por exemplo, a *Olympia* de Manet, de 1863, com *Uma Olympia moderna*,



Paul Cézanne, *Rochedos em l'Estaque*, 1882-85

de Cézanne, de 1873). As pinturas são também radicalmente diversas dos consagrados reflexos luminosos de Monet (pensemos n'As quatro árvores, de 1891). Pelo seu modo tão distinto de pintar, sem jamais abandonar a história da arte que o precedia e aquela contemporânea à sua, Cézanne foi um dos pintores mais rechaçados da época, tanto por parte do público quanto da crítica, quando da primeira exposição impressionista de 1874. O pintor foi acusado de ser um louco que sofria de *delirium tremens* e de ter as retinas doentes, motivo pelo qual pintava do modo como fazia. Foi também chamado de char-

latão, de *raté* e considerado uma aberração moral, “xingado” inclusive de *communard* (à época, a memória da comuna de Paris ainda estava bem viva³).

Nas telas presentes no Masp, observamos como Cézanne desrespeita ponto a ponto as regras prescritas pela academia e pelo salão para o que era considerado “boa pintura” ou “pintura de gênero”: Madame Cézanne não passa de um “esboço”, assim como Paul

3 Para mais informações sobre o evento e suas relações com as artes do período, ver: Tillier (2004).

Alexis e Zola; Cipião é um amontoado de tinta escura a diluir-se, retratado mais ou menos de costas, postura inconcebível para o retrato convencional. O padrão é verificado também em outros trabalhos, por exemplo, na conhecida série d'*Os jogadores de cartas*, as cinco telas pintadas entre 1890 e 1895. Na cena de taberna, não há mulheres, uma presença exigida pela convenção; também não há glorificação nostálgica nem condenação moralista do jogo ou da bebida (compare-se qualquer pintura da série de Cézanne com a lição moralizante presente em *Festa numa taberna*, de Jan Steen, de 1674, trabalho exemplar do gênero). Especificamente n'*Os jogadores*, observamos: 1) posições e gestos simétricos; 2) ausência ou esvaziamento de expressão psicológica: as figuras parecem máscaras (tal qual a senhora Cézanne do Masp); 3) as personagens não parecem ser observadas pelo pintor, como se este captasse uma “fração da vida como ela é” mas, ao contrário, parecem “posar” (e não “jogar”), num cenário cuidadosamente construído, ambíguo e insólito (há garrafa mas não há copos, há fumo mas não há fumaça, o fundo não pode ser categoricamente definido como uma parede ou espelho – e a cortina, nas versões do Metropolitan Museum of Art (Nova York) e da Barnes Foundation (Filadélfia), reforça a ideia de cenário, desvelamento, drama, artifício). Percebemos igualmente a enorme estaticidade da cena: nenhum dos presentes parece indicar o movimento de pôr uma carta na mesa. Adicionalmente, as personagens não interagem entre si. São pintadas como naturezas-mortas. Tal conjunto de características ou procedimentos descreve o que observamos também na senhora Cézanne, no negro Cipião ou nas figuras de Alexis e Zola: uma quietude vege-

tativa, menos uma natureza-morta tradicional que uma vida extorquida de vida (confundida com seu vestido, a senhora Cézanne segura uma delicada flor, metáfora para o gênero pictórico da natureza-morta). Sem efeitos ilusionísticos, as pessoas são pintadas como coisas e as coisas são pintadas como pessoas (a flor é tão expressiva quanto os olhos esvaziados da mulher; idem para o banco onde repousa o corpo exaurido do negro e seus braços matéricos em paulatina diluição). Por sua vez, as paisagens também são pintadas como as coisas e como as pessoas: note-se o desenvolvimento e radicalização das pinceladas presentes em *O negro Cipião* e suas homologias com aquelas verificadas em *Rochedos em l'Estaque*. Mas a pintura de Cézanne é menos cartesiana e mais dialética. Acompanhando a enorme estaticidade, percebemos ao mesmo tempo nas telas um grande dinamismo, que, como vimos, aparece mais evidente n'*O grande pinheiro* mas não está ausente nos outros trabalhos. Estou, portanto, sugerindo que as pinturas são simultaneamente estáticas e dinâmicas. Isso se deve à pincelada do artista e ao modo como ele se utiliza da cor. Vejamos como.

O que varia de fato nas diversas telas de Cézanne não é nem a “caracterização psicológica” nem tanto o motivo, mas o modo como os volumes de cor se desdobram no espaço e reagem à luz. Com isso, percebe-se que a cor não descreve realidades locais – qual a cor do vestido da mulher ou do rosto de Zola? O contraste altamente calculado no uso de cores quentes e frias faz com que os objetos “vibrem”, deslocando-se no espaço. A cor não é, portanto, mero tom cromático local (a árvore deve ser necessariamente verde, o céu imperiosamente azul, etc.) e



Paul Cézanne, *O grande pinheiro*, 1890-96

sim substância do *espaço* pictórico: o quadro torna-se um tecido de notas cromáticas e precisamente por tal motivo nos é impossível dizer qual a cor exata dos vários elementos. Como resultado, as formas se dissolvem na aparente uniformidade ao mesmo tempo que guardam, com insuspeitada vulnerabilidade, sua integridade e/ou particularidade. Nessa atmosfera, notamos a presença de possibilidades múltiplas, que competem entre si, causando desorientação pictórica no obser-

vador: compare-se a organização cromática convencionalíssima em *Depois do banho*, de Bouguereau, de 1875, com *Banhistas descansando*, de Cézanne, de 1876-77.

Em seus trabalhos, observamos também como Cézanne faz uso produtivo do espaço negativo, ou seja, do espaço ao redor ou entre os blocos de cor ou imagens. Já apontei em *Rochedos...* a presença de pequenos pontos de tinta branca ao redor de partes encobertas da superfície na qual o quadro

foi pintado⁴. Na parte e no todo, o procedimento é revolucionário porque:

“[...] no fundo, a novidade de Cézanne estava na nova organização plástica que dava aos quadros, no seu tratamento espacial – problema geralmente desprezado pelos impressionistas – dos volumes, das relações dos objetos com o espaço negativo. Distinguiu-se ele, desde o início, pela preocupação da forma, pela procura de um método para a organização total do quadro. Tudo isso era estranho à estética impressionista. Mesmo uma obra de juventude, como *Casa do enforcado*, ainda ao tempo de sua estadia em Auvers-sur-l’Oise, ou paisagens expostas em 1874 revelavam ideias e preocupações quase alheias ao Impressionismo. Como os antigos, de quem é fiel admirador, ele quer dar volume às composições e alcançar a profundidade. Daí preconizar a simplificação do desenho às formas geométricas mais simples, cones, esferas e cilindros. Aliás, procurou-se tirar dessa recomendação estímulo para novo academismo, pretendendo que Cézanne queria reduzir as formas da natureza a esse elementarismo. O que Cézanne na realidade quis foi chamar a atenção dos jovens artistas, que vinham surgindo já dispostos a seguir-lhe os ensinamentos, para a necessidade de alicerçar a composição sobre relações de formas simples, claras, fortes, capazes de novo de manter destacadas as afirmações figurais sobre o fundo mas sem que este

perdesse a palpitação, a ambivalência rítmica que lhe dera o Impressionismo” (Arantes, 2000, pp. 120-2).

Ao abordar a problemática da cor, Cézanne redefiniu noutras bases o conceito de modelar: “Não se deve dizer modelar, mas modular” (Arantes, 2000, p. 123). Na prática artística, isso significou alterar a cor à medida que o objeto se afastava da luz, passando do quente ao frio. Não se tratava propriamente de “desenhar” com a cor, evitando a linha. Cézanne dá à linha função distinta daquela opulência estática da Renascença (recorde-se do Botticelli d’*O nascimento de Vênus*, de 1486), aproximando-se da tensão e excitação trôpegas do El Greco d’*Abertura do quinto selo do apocalipse [Visão de São João]*, de 1608-14. Com isso, quero dizer que a pesquisa pictórica cézanniana que culmina em telas como *O grande pinheiro* ou *Rochedos...* sublinha a simultaneidade do avanço e do recuo espacial pelo impacto das alterações cromáticas, indo, como disse, do quente ao frio e vice-versa. As modulações são, assim, o meio específico de acentuar os efeitos de instabilidade e tridimensionalidade – na francamente marcada bidimensionalidade estática do suporte utilizado, a tela. O pintor literalmente anima as superfícies graças à continuidade da abrupta justaposição de suas pinceladas. É isso que desrespeita, profana, viola a integridade do objeto retratado, reduzindo tudo a seu mínimo denominador comum numa equivalência generalizada. Ou seja, tudo é ao mesmo tempo natureza animada e natureza espoliada.

Tomemos novamente a tela *Rochedos...* como exemplo. Nela, o processo de dividir as cores em série reiterada de pequenos planos tendentes a acompanhar as formas

4 O uso do espaço negativo não era novidade na história da arte e já havia sido utilizado por mestres do passado, notadamente por Michelangelo na sistematização da Praça do Capitólio, em Roma. Detentor de uma cultura artística invulgar, é extremamente provável que Cézanne conhecesse tais usos.



Paul Cézanne, *Madame Cézanne em vermelho*, 1890-94

na sua corporeidade se revela estrutural e mais pronunciado que a justaposição impressionista dos toques multicores, a busca de efeitos de atmosfera e de luz. Daí provém a qualidade quente, vibrante, das superfícies coloridas. As linhas são soltas e se combinam na teia cromática fazendo com que a meticulosa estruturação pareça construída sem armação. Trata-se, como sugeri, de um novo sistema de usar a linha e a cor. Percebemos melhor a relação entre cores e tons quentes e frios: o que aparenta afundar num momento, retorna como que por ressaltado ou reverberação logo em seguida. Estrutura-se, assim, uma dinâmica de movimento pelo conflito e pelo choque, no detalhe e no todo, sistematizando uma economia pictórica menos naturalizada e mais intelectualizada. Compare-se, por exemplo, os avanços representacionais aqui engendrados face à interpretação corriqueira feita por Renoir do mesmo motivo, as montanhas provençais (*A montanha Sainte-Victoire*, 1889).

“No quadro de Renoir [*A montanha Sainte-Victoire*] se distancia, sumindo-se no horizonte, nos vapores da perspectiva aérea típica. Em Cézanne, porém, a massa monumental se ergue em toda sua altura e avança através dos planos sucessivos. Graças aos recursos plásticos mais construtivos, a localização dela no espaço profundo é absoluta, nítida. Delineada e amplamente desenvolvida, a irromper como um tumor imenso e fundo do solo, ela tende para os planos de frente e volta assim, através de um complicado jogo de avanços e recuos, a integrar-se no plano bidimensional do quadro. [...] A visão que Renoir nos dá da *Montanha Sainte-Victoire* é uma visão feminina, doce, poetizada, encaixada perfeitamente dentro da ótica realista, muito

longe da organização formal, dramática, da visão cézanneana” (Arantes, 2000, p. 127).

Em Cézanne, não há transição visual continuada ou uniformidade na iluminação – por oposição, pensemos em Monet. Se para Monet o fim era a ultimação das variações cromáticas, enxergando em cada momento um fim (a série de pinturas sobre a catedral de Rouen), Cézanne, diversamente, via em cada momento um novo começo. No limite, estou sugerindo que Cézanne pintava “a mesma tela” porque seu projeto não era a descrição do objeto, tampouco a biografia das horas, mas o desenvolvimento de um projeto de pesquisa artística que desse conta de melhor compreender sua hora histórica, regulada pelo projeto social, político e econômico que primava pela padronização, multiplicação, serialização, previsibilidade, alienação, cálculo, competição, conflito e choque – a modernidade. Na técnica feita, produzida ou derivada de seu tempo e local históricos, expondo-os como o fez, Cézanne nos ensinou que a arte deve deixar de ser aspiração de notabilidade ou de fortuna, um fim prático instrumentalizado, para se tornar um permanente instruir-se; o interesse do artista não residia, portanto, apenas na obra que estava pintando, mas no ideal estético almejado que aquela obra ajudava a consolidar. Para Cézanne, valia mais a obra que estava por ser feita. Nela se adensaria cada vez mais a pesquisa que buscava, a saber, a articulação de um espaço, inclusive mental, que não fosse uma construção apriorística (e, por isso, uma abstração a partir de usos consagrados da perspectiva euclidiana ou da perspectiva aérea) e que (des)orientasse, por “efeito cinético”, o todo animado (*A montanha Sainte-Victoire*, Paul Cézanne,

1904-06, Kunsthaus, Zurique). Essa técnica não seria “encontrada” ou “descoberta”, mas construída, derivada dessa pesquisa. Nesses termos, não parece inoportuno afirmar que o artista não busca imitar a natureza, mas retratar uma determinada experiência de modo a equacionar as relações entre o que poderíamos definir como “verdade local”, a sensação individual de estar *nesse* mundo, e “verdade estrutural”, a sensação produzida no coletivo subordinado às estruturas regidas pelas regras e leis do trabalho industrial, precisamente aquele que produz e reproduz a padronização, a serialização, a multiplicação, etc., acima mencionadas.

IV

No conjunto de procedimentos acima descritos, sistematizados em sua “técnica de originalidade”⁵, percebemos os acertos de contas e os avanços que Cézanne faz com a arte clássica, com o Impressionismo e com o Neo-Impressionismo. A modernidade exigia um novo classicismo, que não fosse meramente fundado na imitação dos mestres antigos, mas que, literalmente, *formasse* uma nova e concreta imagem do mundo moderno e de seus alicerces. Essa imagem não poderia ser buscada nas aparências do visível (um recado à fotografia?), mas na consciência ou, por outra, na consciência fenomênica, na *sensação* de estar *nesse* mundo assim estruturado. Aqui, a operação pictórica de visão não pode “reproduzir”, mas sim “produzir” a sensação, e não como um dado para reflexão *a posteriori*, mas como pensa-

mento em movimento. Aquilo que Cézanne modestamente denominou “*petite sensation*” é mantido vivo durante todo o processo – que acolhe concomitantemente o sensorial e o analítico, já indistintos; o conhecimento dessa realidade não será contemplativo, mas um ato engajado de apropriação na compreensão verticalizada da práxis social e de suas estruturas basilares. Por isso podemos afirmar que em Cézanne o contato direto com o mundo é pensamento e, analogamente, também o pensamento deve ser contato direto com o mundo. Para os observadores/participantes da experiência proporcionada, incluídos os artistas que desenvolveriam as vias abertas pelo mestre (notadamente Pablo Picasso; *Busto de homem, o atleta*, 1909), fica a pergunta: quais as possibilidades de ação consciente *nessa* sociedade?

Cézanne realizou o que poderíamos chamar de “Impressionismo integral”: é impressionista e clássico ao mesmo tempo. Impressionista porque pressentiu as insuficiências do movimento e resolveu superá-lo, e clássico porque, como seus predecessores, pretendeu alcançar a profundidade artística e histórica dos mestres que o antecederam. Preconizou a simplificação do desenho às formas geométricas mais simples (como cones, esferas, cilindros). Levou o Impressionismo, a arte de seu tempo, às últimas consequências, fazendo dela algo sólido e durável, uma rigorosa “arte de museu” (a arte dos grandes construtores: Poussin, Claude, Les Nains, Chardin). Sua obra é uma lição de otimismo, “pois veio a provar que há também, ao lado dos bens e das riquezas materiais, ao lado da miséria e das taras, uma transmissão em cadeia, de geração em geração, de experiências sensíveis em germe, ou desabrochadas” (Arantes, 2000, p. 134). Outra lição fundamental do

5 A formulação é de Richard Shiff (1986).



Fachada do Museu de Arte de São Paulo (Masp), na avenida Paulista

mestre provençal: sepultou o realismo tradicional, não sem antes expô-lo como velha carcaça (*Pirâmide de crânios*, 1901): não se encontra a realidade na epiderme do visível; escavada de suas camadas terrosas, a forma inédita que destaca as relações entre aparência e essência – a política da forma cézanniana. Para a compreensão dessa vida sob a égide da modernidade, *montou* um sistema de pensamento na arte para compreender a concretude abstrata dos processos artísticos, sociais e históricos (para tornar-se experiência concreta, a pintura torna-se autorreferencial). Com o domínio da técnica

trabalhada, Cézanne alcançou uma vitória, ainda que simbólica, sobre as estruturas enclausurantes de seu tempo. Esse modernismo artístico, que não é menos político, não deve passar em branco para o público brasileiro frequentador do Masp. A armação arquitetônica do trabalho do conceito, material do mundo material, é ainda mais possante no encontro de duas potências, as telas de Cézanne e o edifício de Lina Bo Bardi. A junção reitera o vasto campo de pesquisa que confronta áreas diversas da experiência artística, aquilatadas no universo do trabalho.

BIBLIOGRAFIA

- ARANTES, O. (org). *Modernidade cá e lá – Textos escolhidos IV* - Mário Pedrosa. São Paulo, Edusp, 2000.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- BAUDELAIRE, C. *Au-delà du Romantisme – Écrits sur l'art*. Paris, Flammarion, 1998.
- CLARK, T. J. *The absolute bourgeois – artists and politics in France 1848-1851*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1999.
- _____. *Image of the people – Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1999.
- _____. *A pintura da vida moderna – Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- DIDEROT, D. *Salons*. Paris, Éditions Gallimard, 2008.
- LÉVÊQUE, J.-J. *Honoré Daumier*. Paris, ACR Edition, 1999.
- MICHEL, R. "Bara: du martyr à l'éphèbe", in *La Mort de Bara – de l'événement au mythe. Autour du tableau de Jacques-Louis David*. Avignon, Fondation du Muséum Calvet, 1989.
- MICHEL, R.; SAHUT, M. C. *David – L'art et le politique*. Paris, Gallimard/RMN, 2003.
- PRIGENT, H.; ROSENBERG, P. *Chardin – La nature silencieuse*. Paris, Gallimard/RMN, 1999.
- SCHAPIRO, M. *Impressionismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- SHIFF, R. *Cézanne and the end of Impressionism – a study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art*. Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1986.
- TILLIER, B. *La Commune de Paris, Révolution sans Images? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*. Seyssel, Champ Vallon, 2004.