



Retrato
do Artista
e sua Paleta,
1890

REVER ,PAUL CÉZANNE

Carmen S. G. Aranha

Aix-en-Provence, pequena cidade no sudeste da França, foi fundada em 123 a.C. pelos romanos. Ali, onde arqueólogos, em escavações nos seus subúrbios medievais, encontraram reminiscências dessa ocupação, Paul Cézanne nasceu em 1839 e morreu em 1906. Durante sua vida de 67 anos, Cézanne criou uma reflexão junto à pintura que, segundo vários autores, impulsionou as pesquisas sobre a arte da primeira metade do século XX.

Em 1859, Louis-Auguste, pai de Cézanne, adquiriu Jas de Bouffan, uma casa do século XVIII, onde a família residiu por quarenta anos. Depois da morte de sua mãe, Cézanne mudou-se para o centro de Aix, mas Jas de Bouffan havia fornecido infindáveis temas para suas pinturas. Sem essa morada, o novo estúdio de Cézanne ficava ao norte da cidade, numa colina de onde o artista avistava, de um lado, o sul de Aix e, de outro, a Montanha de Santa Vitória, seu principal motivo até o final de sua vida, pintando-o em mais de duas dúzias de telas. Argan (1992, p. 116) afirmará que *Montanha de Santa Vitória*, obra pintada entre 1904 e 1906, “[...] é, sem dúvida, uma das obras mais ‘especulativas’ ou ‘ontológicas’ de Cézanne, ponto de chegada de sua pesquisa dirigida à compreensão do ser e de sua estrutura vital...”. A obra codifica a percepção de uma tensão vista no mundo em correlações de elementos formais e colorísticos, próprios da linguagem pictórica.

É irônico pensar que Cézanne foi recusado inúmeras vezes pelos salões de arte da época que, ao contrário, aceitavam seus pares impressionistas. Criticado e desprezado em grande parte de sua existência, o artista foi considerado louco, degenerado, burguês decadente e reacionário (Sollers, 2003, pp. 55-6). Os vários autores, entretanto, citam o temperamento instável, por vezes raivoso, que Cézanne insiste em demonstrar nos contatos, por exemplo, com seu amigo mais íntimo, Emile Zola, que reconhece cedo seu talento único na convivência com o artista no Collège Bourbon, em Aix, entre 1852 e 1858;

mais tarde, no entanto, em 1896 o nomeará como um “gênio abortado” (Verdi, 1997, p. 124). Antes disso, em *L'Oeuvre*, último romance de Zola da série *Rougon-Macquart*, publicado em 1886, o autor descreve o principal personagem, Claude Lantier, como um pintor sempre insatisfeito e atormentado pela sua inabilidade de criar com seu talento natural (Verdi, 1997, pp. 123-4). Falou-se que a personalidade desenhada por Zola era uma síntese entre os temperamentos de Monet e Cézanne; mas Monet e Pissarro creditaram as palavras do escritor a certa desilusão com o grupo impressionista do qual Zola havia sido, na sua formação, o principal incentivador e porta-voz (Verdi, 1997, pp. 123-4). A publicação foi para Cézanne uma ruptura. Sem nenhuma manifestação pública, apenas algumas frases de uma dor silenciosa ficaram registradas em carta ao escritor: “Acabei de receber *L'Oeuvre*, que você gentilmente me enviou. Agradeço o autor de *Rougon-Macquart* pela lembrança e peço que me permita apertar sua mão em memória dos velhos tempos. Para sempre seu sob o impulso dos anos já idos” (Verdi, 1997, pp. 123-4 – tradução da autora).

* * *

A pintura era para Cézanne um conforto espiritual, e seu motivo principal, *a natureza*, trazia-lhe a sensação de uma “ordem nascendo por uma organização espontânea” (Merleau-Ponty, 2004, p. 128). Apreendê-la

CARMEN S. G. ARANHA é professora associada do Museu de Arte Contemporânea da USP e autora de *Exercícios do Olhar: Conhecimento e Visibilidade* (Unesp/Funarte).



Montanha de Santa Vitória, 1904-06



Preparação para um Funeral, 1868
À esquerda, Uma Olímpia Moderna, 1873

na obra foi sua busca constante. Será reconhecido pelas suas pesquisas pictóricas ao final de sua vida. Em 1889, recebe convite para participar da mostra Les XX, com jovens artistas belgas, além de Sisley e Van Gogh. Cézanne recusa o convite e prefere trabalhar em silêncio até o momento em que poderá defender teoricamente o resultado das suas tentativas (Verdi, 1997, p. 134).

Merleau-Ponty (2004, p. 123) pergunta: “Por que tanta incerteza, tanto labor, tantos fracassos e, de repente, o maior sucesso?”.

Os primeiros temas das pinturas de Cézanne (anos 1860) versam sobre retratos do pai (*Retrato do Pai do Artista*, 1866), de Emile Zola e Paul Alexis (*Paul Alexis Lê Manuscrito a Zola*, 1870), do poeta e crítico Valabrègue, que será retratado mais uma vez pelo artista, assim como de Achille Emperaire, seu amigo de juventude, e também autorretratos, naturezas-mortas, cenas imaginárias (*Pastoral*, 1870; *Uma Olímpia Moderna*, 1873) e estudos feitos, principalmente, no museu do Louvre diante de obras de artistas como Tintoretto, Caravaggio, El Greco, Michelangelo, Murillo, Paul Rubens, Delacroix, Courbet e Daumier, entre outros. *Preparação para um Funeral* (1868) pode ter sido motivada pelos estudos sobre Ribera e Zurbarán realizados em torno de 1865 (Verdi, 1997, pp. 32-8).

Repetindo Verdi (1997, pp. 36-7), “como em outras tantas pinturas do período, Cézanne

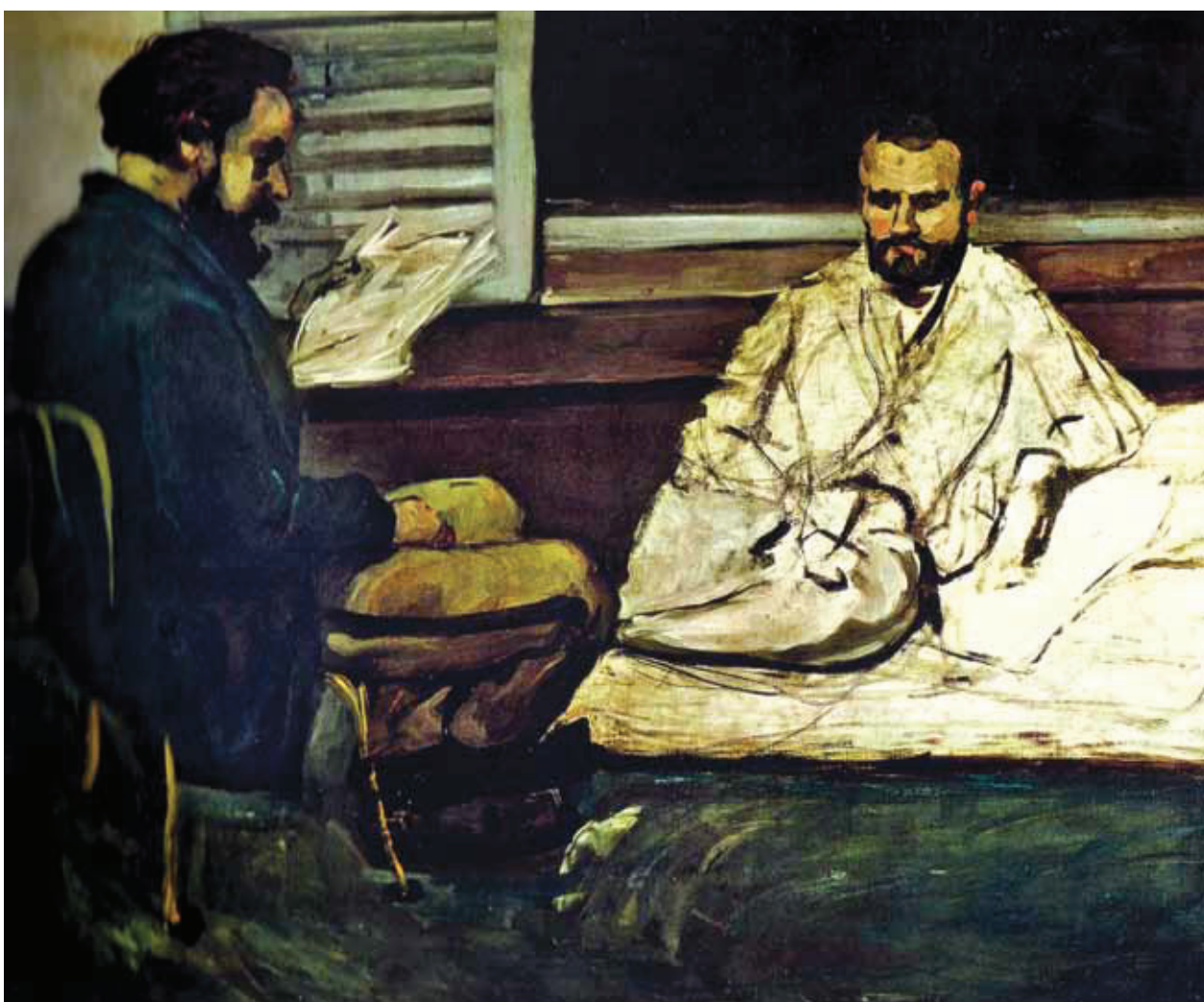
ne combina elementos tradicionais e contemporâneos em um estilo de um poder e originalidade descomprometidos que parecem situar-se fora de seu tempo”. O estudo dos clássicos, além de aproximá-lo dos procedimentos e técnicas pictóricas, oferece a Cézanne a compreensão do “núcleo expressivo, da estrutura profunda das obras dos pintores do passado” (Argan, 1992, p. 110). A ideia de captar o núcleo expressivo das obras dos grandes mestres encontra, no artista, uma metáfora no momento em que escolhe, por exemplo, o “motivo” de uma paisagem ao contrário de uma “bela vista”. Cézanne quer encontrar o “motivo” de sua pintura: desse modo, estaria captando o espaço aglomerado pela emoção que, nos grandes mestres, o fazia percebê-lo como núcleo expressivo. Nas suas pinturas, Cézanne sabia que ao situar essa construção estaria se aproximando de uma movimentação precisa,

“[...] como numa tapeçaria, numa renda, num quadro ou numa fuga, nos quais o motivo puxa, separa, une, enlaça e cruza os fios, traços e sons, configura um desenho ou tema a cuja volta se distribuem os outros fios, traços ou sons, e orienta o trabalho do artesão e do artista” (Chauí, 2002, p. 22).

Para Cézanne, o “motivo”, uma vez apreendido, torna-se a possibilidade de realiza-



Pastoral, 1870.
Abaixo, Paul Alexis Lê
Manuscrito a Zola, 1870



Imagens: reprodução



Madame Cézanne,
1873-74

ção do ato de pintar como tessitura, ou seja, como uma movimentação que permite dispor os elementos pictóricos das coisas vistas no mundo num entrelaçamento para compô-los como obra. Uma face dessa construção está nas pinceladas do pintor, que deveriam, como dizia Bernard, “satisfazer inúmeras condições, ou seja, conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo” (Merleau-Ponty, 2004, p. 131). Encontrar o “motivo” da pintura e adentrar sua movimentação criadora, um dos propósitos de Cézanne, equivale a dizer, primeiramente, que o núcleo expressivo está no motivo da pintura e, também, que há uma ordem de movimentações dos ele-

mentos pictóricos num sistema de equilíbrio dinâmico. A natureza, para o artista, realiza esse “equilíbrio perfeito”: estudá-la, compreendê-la e expressá-lo foi seu projeto de vida.

“Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, atravessando-as, vamos diretamente às coisas que elas apresentam. O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permanece encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências, que é o berço das coisas...” (Merleau-Ponty, 2004, p. 131).

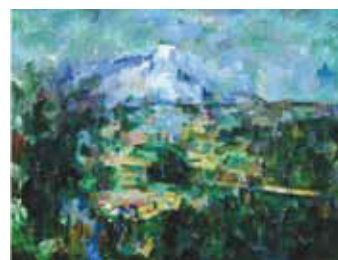
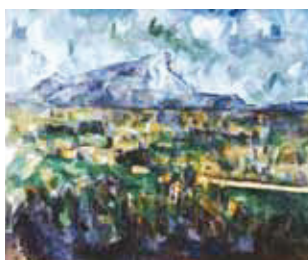
Podemos seguir por alguns passos da criação cezanniana, descritos por Merleau-Ponty:

“Ele começava por descobrir as bases geológicas. Depois, não se mexia mais e olhava, com os olhos dilatados, dizia a senhora Cézanne. Ele ‘germinava’ com a paisagem. Esquecida toda ciência, tratava de recuperar, *por meio* dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente. Era preciso soldar umas nas outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos, ‘juntar as mãos errantes da natureza’, diz Gasquet. Há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo na sua realidade” (Merleau-Ponty, 2004, pp. 132-3).

Cézanne tinha, então, o motivo situado nem muito alto, nem muito abaixo do olhar para que toda essa verdade por ali pudesse fluir (Merleau-Ponty, 2004, p. 133).

“Então ele atacava seu quadro por todos os lados ao mesmo tempo, cercava de manchas coloridas o primeiro traço

As múltiplas
visões da
Montanha
de Santa
Vitória



Imagens: reprodução

do carvão, o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo chegava à maturidade ao mesmo tempo. A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência” (Merleau-Ponty, 2004, p. 133).

A construção do processo criador de Cézanne baseia-se, ainda, em uma série de conexões formais e colorísticas. Merleau-Ponty (2004, p. 128) nomeia o projeto estético do artista como a busca “da ordem nascendo por uma organização espontânea”. Cézanne quer ligar todos os elementos da cena à procura da “visão global”. Isso quer dizer que, quando vemos uma paisagem, não a vemos em partes, ao contrário, ela se dá como paisagem ao aglomerar seus objetos sob o olhar (Verdi, 1997, p. 131). Dentre as conexões formais cezannianas, é bastante difundida a ideia de que o artista tratava a natureza em pinceladas cilíndricas, esféricas e cônicas, provocando uma perspectiva específica, de modo que cada lado de um objeto ou de um plano construído fosse dirigido a um ponto central. Muitos críticos apontam essa afirmativa de Cézanne como uma possibilidade de antecipação do advento do cubismo e da arte abstrata. Podemos ampliar essa reflexão ao compreendermos, também, que suas pinceladas geometrizadas constituíam a busca por formas essenciais do mundo natural¹. “É preciso produzir uma ótica própria, ‘diz ele’, mas entendo por ótica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo” (Merleau-Ponty, 2004, p. 128).

* * *

Os elementos da criação de Cézanne – “ordem nascendo por uma organização espontânea”, “motivo interrogado”, “movimentação da construção do motivo das coisas

vistas” e sua maneira fugidia de “aglomerar-se ao olhar” – compõem-se como possibilidade de construção criadora ao considerarmos o desenho do mundo visível junto ao seu “organismo de cores”. Para Cézanne, “[...] à medida que pintamos, desenhamos; quanto mais a cor se harmoniza, mais preciso é o desenho” (Merleau-Ponty, 2004, p. 130).

Entre os anos 1890 e 1894, Cézanne pintou uma série de *Jogadores de Cartas*, tema favorito de alguns artistas do século XVII (Verdi, 1997, p. 138). Argan (1992, p. 114) comenta que as pinturas trazem mais do que a temática sobre “meditação”: a construção é feita por meio de um sistema de volumes coloridos que se desdobram e reagem à luz. A construção do espaço, no qual a cor se ilumina na sua essência luminosa, trará uma concepção de “cor-luz” diferente dos impressionistas. Cézanne achava que as formas iluminadas dos seus pares impressionistas faziam desaparecer a densidade do objeto. Quis recuperar sua densidade por trás do seu intercâmbio luminoso com a atmosfera (Merleau-Ponty, 2004, p. 126). Ao recuperar o peso, o objeto aparece “como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade” (Merleau-Ponty, 2004, pp. 126-7). E para aqueles que acreditam que Cézanne destituiu a humanidade dos seus modelos por pintá-los como uma coisa, o pintor afirma:

“Pintar um rosto ‘como um objeto’ não é despojá-lo de seu ‘pensamento’[...] Se eu pintar todos os azuis e todos os pequenos marrons, faço-o olhar como ele olha [...] O espírito se vê e se lê nos olhares, que no entanto são apenas conjuntos coloridos” (Merleau-Ponty, 2004, p. 131)

¹ “Longe de ser uma ideia revolucionária, foi um método para criar ordem e harmonia na pintura confirmado pela tradição, advogado e praticado por Poussin, por exemplo” (Verdi, 1997).



Série Os Jogadores de Cartas, pintada entre os anos 1890 e 1894

Gasquet reporta-se ao modelo de *Mulher Velha com um Rosário* como sendo de uma freira fugida de um convento. Cézanne acaba por empregá-la como sua servente após ser comovido por sua história. Liberando-nos das interpretações literárias e apenas olhando, como imagino que Cézanne queria que fizéssemos, já que soube olhar como ninguém, vemos uma figura humana feminina: as luzes dos azuis da saia triangular podem ser estendidas ao espaço posterior e superior da pintura; esse mesmo espaço torna-se profundidade pelas formas geometrizadas marrons, escuros e claros, que passam a envolver o torso da mulher. Iluminados por amarelos e ocre, o rosto e as mãos da figura introduzem a solenidade da cena e oferecem aquilo que Merleau-Ponty citou como “o interior do exterior e o exterior do interior que a duplicidade do

sentir torna possível”. Nossa compreensão se amplia, então, quando o filósofo diz que “Cézanne contribuiu para definir a dimensão ética e ontológica do pensamento moderno”.

* * *

O final do século XIX, historicamente, é o momento em que os artistas, ao desenvolverem seus estudos sobre as vibrações da luz atingindo a retina, traduzem-nos em sistemas similares aos outros sistemas de organização da estrutura do conhecimento. A estrutura racional clássica ainda permanece como parâmetro de ordem e harmonia, mas, nos novos tempos, era preciso desconstruir a linguagem que as expressava, esgotada em seu domínio das relações do visível. O impressionismo “fragmenta” a expressão em relações de cores complementares para criar uma impressão da visão da natureza: muito

A Casa de Médan,
1880



Imagens: reprodução



Mulher Velha com um Rosário, 1896

próximo, esse sistema só é visível em suas partes, mas com um distanciamento nasce uma “verdade geral da impressão do visível”.

Junto à filosofia e à ciência da época, o que está sendo interrogado é o “visto”, entretanto, não somente o “visto” diante de nós: é preciso que as vistas parciais não sejam tomadas como pedaços que se somam e formam uma totalidade sem tensões visuais; compor o todo, para o pensamento moderno, passa por um sistema de vibrações de presenças das partes e ausências das “entrepertes”; isso está muito longe do olhar naturalista: a estrutura de conhecimento da época vê a abstração do visível como imanente à sua própria “visualidade”.

Cézanne é desse tempo e procura demonstrar que “essas relações abstratas deviam intervir no ato do pintor, reguladas a partir do mundo visível” (Merleau-Ponty, 2004, p. 132). O artista busca uma lógica para a vibração do visível ao restituir, por um lado, cada parte em relação ao todo e, por outro, cada parte é restituída, também, em seu significado. Em *Paisagem em Aix* (1905) vemos, desse modo, um desenho de movimentações de pinceladas em formas volumétricas e coloridas que, igualmente à proposta dos pares impressionistas, criam um organismo vibrante; diferentemente, em Cézanne, o

que vemos é o desenho da vibração presente, entrelaçando volumes de cores sem perder nenhuma densidade do objeto que está sendo pintado; seria como dizer que a materialidade do material também pertence à “ordem nascente”. A busca de uma estrutura lógica para situar esse novo impressionismo é seu projeto: é como se Cézanne “desfragmentasse” o impressionismo numa volumetria de formas e cores, sem perder a abstração, já então imanente à própria “visualidade”.

Matisse, Picasso e Braque, artistas das chamadas vanguardas históricas do início do século XX, mesmo antes das duas mostras em memória a Cézanne, em junho e outubro de 1907, já haviam reconhecido a potencialidade de sua pintura. Cézanne tornou-se um modelo de ordem e clareza na pintura para os três artistas. Matisse, por exemplo, faz referências, em sua obra *A Janela Azul*, aos elementos de solidez e leveza do *Vaso Azul*, de Cézanne (Merleau-Ponty, 2004, p. 209). Para Picasso e Braque, o espaço analítico cezanniano, tratado em sucessões rítmicas de formas e cores, será motivo de pesquisa



O Moinho Queimado de Charentonneau (aqueduto e pequeno canal), 1894



Paisagem em Aix, 1905

sobre o novo estilo, que consideraram revolucionário e que pode ser visto claramente em *Casas e Árvores*, de Braque (Merleau-Ponty, 2004, p. 209).

Nas pinturas de Cézanne dos anos 1880 há, muitas vezes, diagramas de eixos verticais e horizontais de árvores e colinas para atingir divisões que antecipam certos estudos de Mondrian² de seu período pré-abstração (Verdi, 1997, p. 99). A *Casa de Médan*, por exemplo, é organizada em cinco faixas de espaços horizontais: o rio, com seus reflexos verdes e ocre, a encosta, as casas no centro da pintura, o verde da mata no plano poste-

rior e o céu com a mesma proporção visual dos outros espaços. O centro da pintura está onde as casas se situam e onde a paisagem é entrecortada por árvores que deslizam em oito verticais. Duas delas constroem o centro real da obra, seu motivo, *A Casa de Médan*. As três cores da paisagem equilibram todos os seus objetos em um sistema de conexões formais e colorísticas.

A pintura de Cézanne é um classicismo em um certo sentido, ou seja, é a busca de uma ordenação da sensação no pensamento, o que levou alguns críticos a apontar que o artista pintava “um tipo de classicismo espontâneo, mas que foi achado e não feito” (Verdi, 1997, p. 121).

* * *

Ao afirmar que sua pintura implica “um desenvolvimento lógico para tudo aquilo que é visto e, conseqüentemente, uma alteração mental da sensação visual” (Verdi, 1997, p. 121), Cézanne ofereceu bases, por exemplo, para o filósofo Merleau-Ponty se aproximar de sua obra ao refletir sobre a estética moderna. Ofereceu, também, a certeza de que a unidade entre sensação e realidade, sem perder o caráter abstrato que o visível possibilita, abriu inúmeros caminhos para as correntes artísticas do século XX (Verdi, 1997, p. 121).

2 Junto a Matisse, Picasso, Braque e outros, Mondrian, também, fez parte da geração de artistas das vanguardas históricas do início do século XX.



BIBLIOGRAFIA



- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do Pensamento. Ensaios sobre a Obra de Merleau-Ponty*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- CLARK, T. J. *Modernismos. Ensaios sobre Política, História e Teoria da Arte*. Org. Sonia Salzstein. Trad. Vera Pereira. São Paulo, CosacNaify, 2007.
- FRY, Roger. *Visão e Forma*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo, CosacNaify, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “A Dúvida de Cézanne”, in *O Olho e o Espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, CosacNaify, 2004.
- SOLLERS, Philippe. *O Paraíso de Cézanne*. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.
- VERDI, Richard. *Cézanne*. London, Thames and Hudson Ltd., 1997.