

> Sainte-Victoire, as muitas montanhas de Cézanne. Do que se vê e faz ver, da cor, da visão

> Sainte-Victoire, the many mountains of Cézanne. Concerning what is seen and intended to be seen, about color and vision

por Sâmara Araújo Costa

Doutoranda em Filosofia Contemporânea pela Universidade do Porto, MLAG (Mind Language and Action Group), Bolsista Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (FCT). E-mail: samara.araujo@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2157-2994.

Resumo

Este trabalho pretende mostrar um pouco da vida e obra do pintor Paul Cézanne. Abordaremos também como a cor, ao compor a experiência visual, está presente em suas obras. Mostraremos como pesquisas em neurobiologia abordam algumas questões sobre a experiência visual que podem ser relacionadas à pintura de Cézanne. Compilaremos a importância da visibilidade como um enigma com o qual lida o pintor; tendo como base teórica a obra de Merleau-Ponty, sobretudo a *Fenomenologia da Percepção* e *O Olho e o Espírito*. Por fim, tentaremos entender como Cézanne conviveu com a paisagem da montanha de Sainte-Victoire, fundamental em sua obra, e sugeriremos a razão de ele a ter pintado inúmeras vezes.

Palavras-chave: Cézanne. Montanha de Sainte-Victoire. Experiência visual. Cor. Pintura.

Abstract

This paper intends to investigate aspects of the life and work of the painter Paul Cézanne. We will also address how color compounds the visual experience in his works. We intend to explore how research in neurobiology approach some questions about the visual experience that can be related to Cézanne's painting. We will analyze the importance of visibility as an enigma with which the painter deals. We use as a theoretical basis the work of Merleau-Ponty, specifically *Phenomenology of Perception* and *Eye and Mind*. Finally, we will speculate how Cézanne dealt with the landscape of the Sainte-Victoire Mountain, fundamental in his paintings, and we will suggest some reasons why he painted it countless times.

Keywords: Cézanne. Sainte-Victoire Mountain. Visual experience. Color. Painting.

> Artigo recebido em 12.10.2022 e aceito em 20.12.2022.

Quando a cor tem a maior riqueza, a forma atinge a plenitude.
Paul Cézanne

1. Vida e obra de Cézanne

Paul Cézanne (1839-1906) nasceu na pequena Aix-de-Provence, sul da França, na cidade onde se localiza a montanha de Sainte-Victoire. Seu pai se tornou um grande banqueiro, o que lhe deu condições de se manter durante toda uma vida de pintura. Ainda em Aix, no Colégio Bourbon, surge a amizade com Émile Zola. Poucos anos depois, ele já sabia que queria ser pintor, mas não enfrentava tal decisão frente à família, e levou algum tempo até que seu pai aceitasse que ele abandonasse o estudo do Direito. Zola foi para Paris e o incentivou a estudar arte assim que tivesse oportunidade de fazê-lo; Cézanne, contudo, continuou em sua tendência depressiva, sem suportar discussões e teorias, reclamando que estas o cansavam, até porque não sabia se colocar bem discursivamente.

Em Paris, a Escola de Belas Artes era a escola que mais conduzia a carreira artística de outros pintores, e para que se tenha alguma projeção, é preciso passar pelo Salão anual por ela organizado. O que predominava na época era a autoridade do neoclássico Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), e a linha sobrepunha a cor. Os temas principais ainda eram as cenas históricas e mitológicas, e a paisagem era tratada com perspectivas muito simples. Porém, a partir de 1825, o movimento romântico começa a romper com essa precisão do desenho, e a cor começa a ser supervalorizada, principalmente por artistas como Eugène Delacroix (1798-1863). Ele foi quem mais influenciou a primeira fase de Cézanne.

Cézanne foi recusado duas vezes pela Escola de Belas Artes. Porém, entre idas e vindas a Paris e Aix-de-Provence, continuava seus estudos na Academia Suíça. No começo, quando acabara de chegar em Paris, teve dificuldades para se adaptar à vida longe do interior. Frequentava o Louvre e estudava Ticiano, Rubens e até Miguel Ângelo. O Louvre era o lugar onde se aprendia a ler, para

depois aprender a escrever (ou melhor, pintar).¹ Quando, por volta dos seus 30 anos, pinta *O Rapto* e *O Assassino*, percebe-se o confronto que enfrentava diante o mundo dos homens na grande Paris. Ambas as pinturas valorizam os temas retratados e abordam de forma obscura e polêmica o estupro e o assassinato. Talvez este tempo que passou em Paris foi quando teve seus primeiros fracassos no âmbito social, que, de algum modo, transparecem em suas telas. Em seus primeiros quadros, considerados uma fase mais romântica, pode se ver a influência de Eugène Delacroix. Ele o imitou algumas vezes, “foram no total seis cópias, foi nele que aprendeu a exprimir por meio da cor as relações intrínsecas entre figuras e objetos”².

Não entrar na Escola de Belas Artes lhe deu mais liberdade para buscar seu próprio estilo, a começar pela influência da sobreposição da cor em Delacroix. Havia um novo movimento realista encabeçado por Gustave Coubert (1819-1877), que buscava os temas na própria realidade e que também o inspirava. “Sejamos verdadeiros mesmo que sejamos feios! – era o grito de guerra dos ‘realistas’, como gostavam de se chamar os discípulos de Coubert”³.

Dessa forma, os novos artistas buscavam pintar temas cotidianos e romper com a pintura histórica. Isso foi um choque para a nova burguesia tradicional e conservadora. Esse rompimento definitivo é concretizado com Edouard Manet (1832-1883). Iniciava-se o realismo das pinturas ao ar livre, alcançado com a diminuição da preocupação analítica e com o aumento na ênfase nas cores e contrastes, desprovidas das cargas simbólicas das representações míticas.⁴ Os artistas se debruçavam sobre o mundo natural. Por outro lado, havia uma disputa entre os alunos da Escola de Belas Artes, mais tradicional e os do Atelier Suíço, mais de vanguarda e adepta do Realismo. O grande público ainda preferia a tradição histórica, e nenhuma das obras dos artistas do novo movimento, o Realismo, foi aceito no Salão anual. Surge, então, o *Salão dos recusados*, uma tentativa de protesto de muitos artistas que desejavam mostrar seus trabalhos.

¹ Nas cartas a Gasquet, escreve Cézanne sobre aprender a ler e pensar no Louvre, para então depois se libertar e reconduzir-se à natureza para escrever, pintar sua obra.

² Ulrike Becks-Malorny. *Cézanne*, 2012, p. 9.

³ *Ibidem*, p.13.

⁴ *Ibidem*, p.15.

Cézanne expõe junto a eles. O público rechaça este novo tipo de arte. “Não se está habituado a traduções tão simples e tão sinceras da realidade”,⁵ escreveu Zola.

Cézanne ainda não estava adaptado à vida em Paris, e se retirava muitas vezes para Aix entre 1863 e 1870. É nesta época que fez o retrato de seu pai, e tio e de um amigo, Achille Empéraire, que era anão e corcunda, e foi seu condiscípulo no Atelier Suíço e que muito o estimava. Ele enviou o retrato de Achille para o Salão Anual de 1870 e foi mais uma vez recusado e zombado. Um escritor crítico conhecido como Senhor Stock escreveu um artigo humilhante a respeito da obra que havia submetido ao Salão com uma caricatura de Cézanne e do retrato de Achille. Cézanne se defendeu numa conversa com Stock: “Sim, meu caro senhor, eu pinto como vejo, como sinto... e eu tenho sensações muito fortes. Os outros também sentem e vêm como eu, mas não se atrevem... Eu atrevo-me, senhor, atrevo-me.... Tenho a coragem das minhas opiniões, e o último a rir é quem melhor ri!”⁶ Nesta época, já se podia ver a evolução na pintura de Cézanne entre o retrato do pai e o do amigo. As sobreposições de cor, o brilho e luz feitos com a própria cor, assim como os poucos contornos e sombras que conferem profundidade com as aplicações de tinta.

Quando a guerra Franco-Prussiana eclode, Cézanne foge para uma aldeia perto de Marselha chamada L’Estaque. Longe do caos da guerra e das questões políticas, se dedica inteiramente à pintura. “Ninguém censura Cézanne por ter vivido escondido em L’Estaque durante a guerra de 1870, todos citam com respeito quando ele disse ‘é assustadora a vida’”⁷. Já estava casado com Hortense, relação que manteve em segredo durante anos com medo de perder a ajuda financeira do pai. Ele pintou mais de quarenta retratos dela durante sua vida.

Cézanne assumiu seu relacionamento com Hortense somente depois de se afastar Zola, que publicou o livro *L’Oeuvre* (1886), através do qual o pintor percebeu que seu amigo de infância não havia reconhecido o valor de seu trabalho.⁸ No livro, Zola escreveu a história de um pintor fracassado, e Cézanne

⁵ *Ibidem*, p. 16.

⁶ *Ibidem*, p. 16.

⁷ Escreveu Merleau-Ponty sobre a urgência da pintura e como a artista se debruça sobre o sentido bruto da vida. (*O Olho e o Espírito*, 2004, p. 15).

⁸ Laurie Schneider. *Art and Psychoanalysis: The case of Paul Cézanne*, 1986, p. 221.

reconheceu-se naquele personagem. Há especulações de que esta foi uma das motivações para regularizar sua situação com Hortense.⁹ Em L'Estaque, o pintor já começara a se dedicar a pintar o que via, composições de natureza morta e também composições da própria natureza, sempre dividindo seu tempo entre a paisagem e o atelier.¹⁰ Neste tempo, depois de sair da grande Paris, Cézanne já começara a anunciar o que queria em sua obra. A pintura ao ar livre (*en plein air*), os estudos de cor, composição e harmonização pela cor são o início de trabalhos de uma vida. É quando Cézanne volta para Aix que se torna o homem que pintava obstinado a montanha de Sainte-Victoire.

2. A importância da cor na composição espacial e percepção dos objetos

Durante a guerra franco-prussiana, Cézanne residiu tanto em L'Estaque com Hortense, quanto em Aix com os pais. É nos contornos da propriedade dos pais que Cézanne pinta pela primeira vez a paisagem de um modo diferente, e a montanha de Sainte-Victoire aparece ao fundo. No esboço desta tela, o pintor já começa a indicar o que pretende em sua obra. É preciso aprender com os mestres e depois criar os seus próprios métodos. Primeiro, já se percebe que as noções de perspectiva serão vistas em algumas linhas que conduzirão o olhar pela tela; as linhas marcadas por algumas sombras darão a noção de profundidade. O volume e um movimento espacial é feito com as cores. Os tons vão sendo modificados, não se usa o preto e o branco, e as cores escuras das telas românticas vão desaparecendo:

O motivo simples anuncia já na claridade da paleta o cromatismo luminoso dos impressionistas, ainda que distinguindo-se completamente da maneira que eles têm de ver, pelo manejo do pincel: aplicando as cores com um toque de pincel largo e enérgico. Cézanne confere à paisagem uma solidez e uma severidade solene. Os objetos conservam sua própria materialidade; a areia, a terra e os rochedos não se desvanecem na atmosfera, mas dão-se bruscamente e sem embelezamento aos olhos do espectador. Os planos do quadro, ordenados de maneira quase paralela, orientam o olhar para o centro da composição em que se abre a vala, como uma ferida aberta¹¹.

⁹ *Ibidem*, p. 221.

¹⁰ Ulrike Becks-Malorny, *Cézanne*, 2012, p. 19.

¹¹ Ulrike Becks-Malorny, *Cézanne*, 2012, p. 20.

Ao mesmo tempo que pinta como vê, Cézanne conduz o olhar de quem admira suas telas. É como se fizesse uma varredura no ambiente, conduzindo as direções do olhar e, ao mesmo tempo, compondo a paisagem. Influenciados pelo tipo de pincelada do Impressionismo, que confere materialidade e volume à pintura vista, os estudos de Cézanne mostram o que ele queria fazer, no sentido de cada tela conduzir o olhar e ser uma metáfora de como vemos.

A importância da cor para a visão sobressai na obra de Cézanne, que se esforça por retornar a um conhecimento mais empírico e experimental da experiência da visão. Cézanne dizia: “o olho se educa com o contato com a natureza”¹². Estamos acostumados a ver o mundo todos os dias; há uma memória que se acumula e imprime significado ao que vemos e como vemos. O olhar de Cézanne visto por suas pinturas tende a nos mostrar o mundo a partir de um olhar atualizado pela importância da cor. Com sua nova expressão, nos comunica novas formas de como percebemos e vemos as cores.¹³

Há estudos que apontam para a não acurácia da nossa visão: não vemos tão claramente como supomos.¹⁴ Merleau-Ponty, por sua vez, escreve sobre a importância dos “vazios entre as coisas” como um fenômeno positivo na visão. Assim também o é para o pintor: as manchas nas telas de Cézanne imprimem algo interessante e vibrante¹⁵ que atribuem materialidade à cena pintada. O que também nos remete à fenomenologia de Merleau-Ponty ao escrever: “Essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra que a perpassa, sua qualidade só aparece em relação com os jogos da luz e, portanto, como elemento de uma configuração ‘espacial’”¹⁶.

¹² Joachim Gasquet, *Cézanne*, 1926, p. 163.

¹³ Amy Ione, “An Inquiry into Paul Cézanne. The Role of the Artist in Studies of Perception and Consciousness”, 2000, p. 61.

¹⁴ Referimo-nos, por exemplo, a investigações do filósofo Daniel Dennett. (Podemos destacar que vemos em foco uma área muito pequena; enquanto mudamos o objeto e o foco, o cérebro cria imagens, dando a impressão de movimento. Como vemos em foco, perdemos o que se passa na maior parte do campo visual. Nosso olhar faz uma espécie de varredura, mas nem sequer percebemos todas as nuances de cores no nosso ambiente. Há exemplos de experimentos que mostram como funciona a nossa atenção seletiva, encontramos alguns destes no Youtube, sendo um dos mais populares o do gorila invisível, de Christopher Chabris e Daniel Simons.)

¹⁵ Amy Ione, “An Inquiry into Paul Cézanne. The Role of the Artist in Studies of Perception and Consciousness”, 2000, p. 62.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, 1999, p. 25.

A combinação das cores na tela e as passagens dos tons quentes para os mais frios conferiam profundidade às paisagens de Cézanne. O contraste que conseguia fazer com as cores era um esforço capturado primeiramente pelo seu olhar, sua visão. Não se trata de reproduzir o instante fotográfico, mas, como escreve Tomás Maia:

Cézanne tenta inventar o instante propriamente pictural (...) em que um corpo não se encontra modelado por uma luz incidente, constantemente variável, mas modulado por uma luz imanente, que se eterniza. (...) Se Cézanne procura o instante pictural, é porque ele supõe que a pintura é portadora de uma nova percepção, a começar pela percepção do movimento¹⁷.

Cézanne nunca estabeleceu propriamente uma técnica, ele constantemente experimentou possibilidades.¹⁸ Por outro lado, está claro que seus estudos eram pensados a partir de sua visão e que a cada tentativa havia um esforço para trazer à luz a aparência do corpo-objeto. Apesar de pintar muitas vezes o mesmo tema, como no caso da Montanha de Sainte-Victoire e dos tantos outros que compunham suas naturezas mortas, nunca se tratou realmente de repetição, “tudo pode tornar-se um corpo pintável, (...) corpo-qualquer: uma cabeça humana ou um fruto que vai apodrecer, a superfície de uma toalha ou o lago de Annecy”¹⁹. Podemos perceber o quanto o vento é violento em suas telas, pelas cores e pelo movimento das pinceladas.²⁰ Ao mesmo tempo, Cézanne afirmou isto sobre um retrato: “Se pinto todos os pequenos azuis e todos os pequenos marrons, eu o faço olhar como ele olha... Ao diabo se eles desconfiam como, casando um verde matizado com um vermelho, se entristece uma boca ou se faz uma face sorrir”²¹. Cézanne compunha profundidade e materialidade aos objetos apenas com a cor e sabia o que pretendia: chocar Paris apenas com uma maçã. Sobre a combinação das cores por modelação e modulação:

Cézanne não cessou de opor estes dois termos: modelação – que depende de uma fonte de luz exterior (determinando uma relação de claro-escuro) – e a modulação, baseada na sensação pura de cor que estrutura internamente o objeto segundo contrastes tonais²².

¹⁷ Tomás Maia, *Incandescência*, 2015, p. 31.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, 1999, p. 63.

¹⁹ Tomás Maia, *Incandescência*, 2015, p. 30.

²⁰ Joachim Gasquet, *Cézanne*, 1926, p. 81.

²¹ *Ibidem*, p. 117.

²² Tomás Maia, *Incandescência*, 2015, p. 31.

Assim, criava o objeto sincronicamente ao movimento da pincelada, compondo materialidade ao mesmo. A direção de cada pincelada de cor em consonância com a combinação destas oferecia espacialidade. Cézanne desenvolveu seus estudos de modo sensível; podemos ver a complexidade visual ao conduzir nosso olhar pela paisagem:

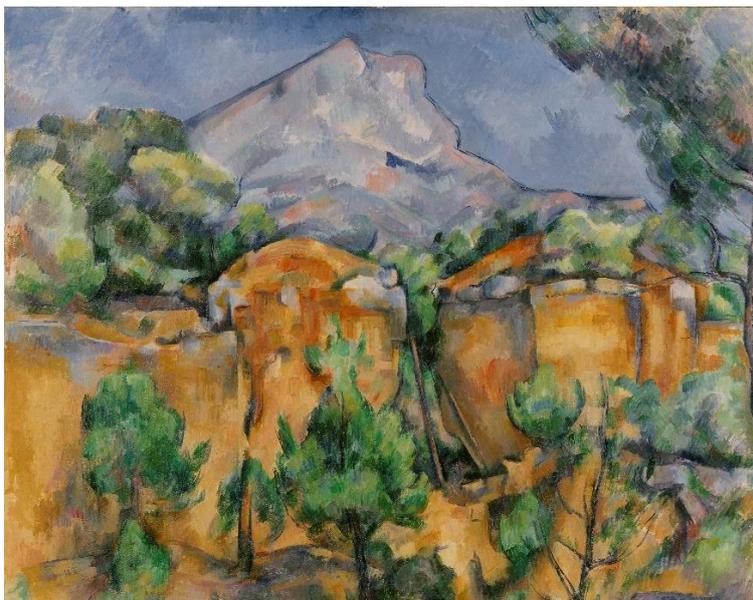


Figura 1

Paul Cézanne, *Mont Sainte Victoire Seen from the Bibemus Quarry*, 1897, Baltimore Museum.

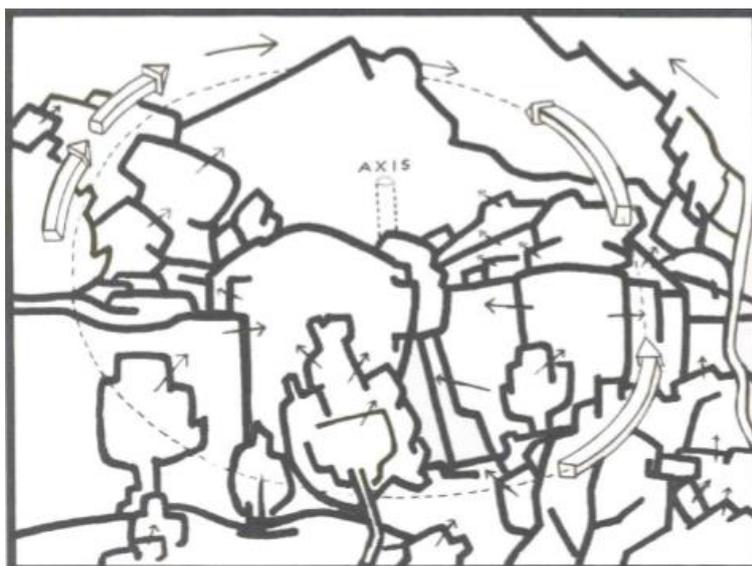


Figura 2

Diagrama da mesma pintura que mostra a varredura do olhar que conduz Cézanne. Amy Ione, *An Inquiry into Paul Cézanne*, 2002, p. 64.

Ione explica:

O diagrama mostra planos e volumes movendo-se por um eixo central imaginário. O eixo é indicado por linhas pontilhadas. As setas pesadas representam o caminho circular que se move do primeiro plano para a distância e retorna novamente. As pequenas setas indicam os movimentos intermináveis e contramovimentos de um plano sobreposto a outro. Os planos essenciais foram mostrados no diagrama da pintura. O diagrama é impresso a partir da composição de Cézanne, por Erle Loran (1943), e o arco foi produzido com três sólidos tridimensionais, por sugestão de Edgar Taylor²³.

Enquanto fazia seus experimentos ao ar livre, Cézanne tentava harmonizar as cores inspirado no que via. Assim, a cada varredura na tela, podemos ver a combinação de tons, com os mais quentes à frente, chamando o olhar. Em cada espaço da tela, havia atenção à cor. Vemos manchas castanhas, azuis e verdes. E se há verde no céu, ou azul em algum rochedo, poderíamos pensar que era uma interpretação do que via, por não corresponder ao real – “pintar do natural não é copiar o objetivo [l’objectif], mas realizar suas sensações” –²⁴: o que resulta na fusão das cores a criar harmonia para vermos a paisagem na tela e nos sentidos através da percepção perante a composição. Mesmo que haja vermelhos espalhados na configuração, eles não são aleatórios. Como escreveu Émile Bernard sobre o modo de Cézanne pintar:

Ler a natureza é vê-la, sob o véu da interpretação, como manchas coloridas sucedendo-se segundo uma lei de harmonia. Essas grandes manchas analisam-se assim pelas modulações. Pintar é registrar nossas sensações coloridas. Não existe linha, não existe modelado, há apenas contrastes. Esses contrastes não são dados pelo preto e o branco, mas pela sensação colorida. Da relação exata entre os tons resulta o modelado. Quando eles são harmoniosamente justapostos e estão todos ali, o quadro modela-se sozinho²⁵.

3. A cor para a visão

Se realmente não vemos o mundo acuradamente,²⁶ talvez um olhar mais atento poderia captar as variações de cores em cada objeto e perceber algumas mudanças que o olhar condensa na experiência visual. As sombras também são

²³ Amy Ione, *An Inquiry into Paul Cézanne*, 2000, p. 64.

²⁴ Escreve Bernard sobre *Cézanne*, 2009, p. 23.

²⁵ *Ibidem*, p. 23.

²⁶ Autores que costumam defender que a percepção tende a generalizações, que não é possível lidar com toda a particularidade da percepção, que vemos as cores e as coisas como tipos, a exemplo do trabalho de Daniel Dennet.

cores. Mas estamos acostumados a ver o mundo todos os dias milhares de vezes. Se nos voltássemos para a experiência visual atentamente na tentativa de perceber as variações, talvez experimentássemos um pouco da interpretação de Cézanne em suas telas. Quando se afirmou que Cézanne pintava o mundo que via, é porque ele vinha para romper e mostrar a importância da cor para a visão. Escreve Tomás Maia (2015):

Para dar essa impressão de solidez, Cézanne aliava à chamada *touche constructive* um uso insólito da perspectiva aproximando esta o mais possível da visão natural. E tudo confluía para um ideal de pintura que pode resumir-se com aparente simplicidade: pintar como se vê. Sim, tudo se passava para Cézanne como se ainda ninguém tivesse pintado como os olhos vêem, como se ninguém tivesse aceitado pintar o próprio acto de olhar²⁷.

Mais que estudos de composição de cor, seu trabalho também se detém no papel das figuras geométricas na formação da espacialidade, e muitas destas eram feitas com as cores sobrepostas mudando a posição da pincelada. Por exemplo, podemos ver em algumas de suas telas que há quadrados de cores sobrepostas, sendo que a forma se compõe pela cor e pela posição da pincelada. É o caso de quando quatro retângulos sobrepostos dão a impressão das camadas da montanha. Com as diferentes cores e pinceladas, o pintor trabalhou a fusão da cor criando a atmosfera da paisagem.

3.1 Caso Virgil

Oliver Sacks, em seu livro *Um antropólogo em Marte*, escreve sobre o caso de seu paciente Virgil, que volta a ver após ser operado de catarata. Virgil não via desde os 5 anos de idade. Após ser operado, Virgil precisou reaprender a ver. Com a visão, recortamos o mundo, que já aparece para nós codificado pela cultura. E sabemos ver no sentido que sabemos percorrer os objetos de acordo com a intencionalidade e significação que atribuímos. Vemos as coisas associadas às ideias que temos delas. Não nos atentamos às sombras de luz, por exemplo, a não ser que estejamos distraídos, pensando em algo, e de repente fixamos sem querer o olhar.

²⁷ Tomás Maia, *Incandescência*, 2015, p. 30.

No caso de Virgil, é diferente, pois ele percorria os objetos como fazia com o tato. Primeiro via a cabeça, a cauda do cão, as patas, depois precisava tentar juntar tudo isso, que é a parte onde tinha mais dificuldade. Virgil não conseguia fazer a fusão espacial do objeto no olhar, nem a varredura como fazemos. Era preciso primeiro aprender a percorrer o ambiente, o objeto. Ele precisava adquirir noções espaciais que passaram a ser possíveis pela sua visão adquirida.

No princípio, Virgil relatou a confusão de cores e como não sabia identificar a delimitação dos objetos simplesmente porque o espaço do ambiente e dos objetos não era percebido por ele durante toda a vida através da visão até aquele momento. Depois da operação, Virgil ficou muito impressionado com a variação de cores: logo após a operação a luz era algo muito forte. No princípio, Virgil tentava apanhar os fios de luz. O caso de Virgil chama-nos atenção para um tipo de percepção pré-objetiva em que a visão retoma a experiência particular, não generalizada e objetiva que talvez sugerisse Cézanne em sua obra, e incluso reconheceu Merleau-Ponty.

Virgil não chegou a conseguir harmonizar e ambientar-se com a experiência do mundo pela cor, e não conseguiu aprender a ver como era esperado após a cirurgia, pois ele volta a caminhar de olhos fechados e a usar bengala. Era sua forma de viver, lidava com o mundo através de seu contato tátil e bengala, na qual havia adquirido um esquema corporal que não foi capaz de modificar. O esquema corporal é uma importante noção desenvolvida por Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção* (1945). O trabalho para aprender a ver o mundo era árduo para Virgil. Era preciso adquirir outro esquema corporal e aprender a ver como vemos. Ou seja, ver o mundo como nós vemos, um mundo espacialmente visual, colorido, com significações sem fim, mas sem se atentar muito aos detalhes propriamente. Manuseamos os objetos, estamos no mundo praticamente engajados nos instrumentos e na ação. A percepção da cor, das sombras e da luz é algo secundário, nem sempre consciente. Prestar atenção ao mundo e à variedade das cores como fazia Virgil não era algo prático, e como fazia Cézanne também não; esses momentos normalmente são vistos como contemplativos. Deste modo, o trabalho de Cézanne talvez nos apareça como uma tentativa de retorno a esse mundo bruto e pré-objetivo que propôs Merleau-

Ponty, e assim assumiria a particularidade da percepção, como fez Cézanne com seu olhar atento à cor, ao espetáculo visual que se harmoniza diante de nós. Cézanne tinha o ideal de pintar como se vê “como se ainda ninguém tivesse pintado o próprio acto de olhar. Para o fazer, paradoxalmente, foi preciso pôr os olhos nas pontas dos dedos ou, como isso é impossível, foi preciso pintar como pintaria um cego: por toques sucessivos, tacteando o invisível que desponta”²⁸.

4. A montanha de Sainte-Victoire, até Cézanne

Sainte-Victoire é a montanha localizada onde nasceu Cézanne, em Aix-en-Provence. Ela serviu de tema para outros pintores desde o século 18. Jean-Antoine Constantin (1756-1844), conhecido como Constantin d’Aix, foi o primeiro a explorar o caráter aéreo da montanha, a transição entre o sólido e o atmosférico.²⁹ Sua intenção era trazer à tela a claridade do ar do mediterrâneo, e as pinturas de Constantin tendiam para “a busca pelo ar, luz e transparência”³⁰ e também mostram “como as gradações cromáticas indo das terras no primeiro plano aos azuis nuançados no fundo se concentram no rochedo antes de se dissolver no céu. Constantin faz nascer a montanha de Santa Vitória como tema cromático e luminoso. De marco na paisagem, ela passa a marco pictórico”³¹.



Figura 3

Jean-Antoine Constantin (1756-1844), *Femmes fuyant evant un serpent*, Galerie Meier.

²⁸ Tomás Maia, *Incandescência*, 2015, p. 30.

²⁹ Jorge Coli, “A luz do rochedo (Um percurso até Cézanne)”, 2015. p. 76.

³⁰ *Ibidem*, p. 77.

³¹ Jorge Coli, “A luz do rochedo (Um percurso até Cézanne)”, 2015. p. 75-76.



Figura 4

Jean-Antoine Constantin (1756-1844), *La Montagne Sainte-Victoire et la tour Queyrié*, Musée Granet, Aix-en-Provence.



Figura 5

François-Marius Granet, (1775-1849) *A montanha Sainte-Victoire vista de um curral* (perto da bastide de Granet chamada bastide du Malvallat), século XIX, Óleo sobre tela, 32,5 x 41 cm, Museu Granet, Aix-en-Provence

Como escreve Coli, podemos ver o quanto a montanha nas telas de Constantin é tema recorrente como plano de fundo da vida provençal de Aix. Um dos importantes discípulos de Constantin chamado Francis-Marius Granet (o nome que receberá depois o museu de Aix) também continua a pintá-la. Sainte-Victoire é imponente na paisagem desses pintores de Aix, e por enquanto aparece quase sempre como “um motivo de indagação luminosa”³².



Figura 6

François Marius Granet (1775-1849), *A colheita de abóboras em Bastide de Malvalat*. Musée Granet, Aix-en-Provence, França.

Outro pintor também de Aix, Prosper Grésy (1804-1874), pinta Sainte Victoire como tema principal, pinta as formas geológicas da montanha e “faz enunciar o diálogo entre as transformações atmosféricas e a eternidade das massas rochosas”³³.

Visto isto, compreendemos a força pictórica da montanha nas telas dos pintores de Aix. A montanha de Sainte-Victoire está no horizonte visual e perceptivo de quem vive em Aix-de-Provence. Isso se aplica principalmente para

³² Jorge Coli, “A luz do rochedo (Um percurso até Cézanne)”, 2015, p. 78.

³³ Jorge Coli, “A luz do rochedo (Um percurso até Cézanne)”, 2015, p. 80.

o olhar de pintores de paisagem ao ar livre, como vinha começado a ser frequente naquela época. Em Cézanne, Sainte-Victoire desaparece como plano de fundo e passa a ser um corpo pintável: “Eis um maciço que oferece, simultaneamente, a solidez de um corpo (que se mantém uno) e a realidade do tempo (que fluidifica tudo). Sainte-Victoire desaparece como objeto para reaparecer como corpo irradiante”³⁴.



Figura 7

Prosper Grésy, *Sainte-Victoire e a aldeia de Bonfillons*, óleo, c. 1840, Aix-en-Provence, Musée Granet.

Cézanne, como pintor de seu tempo em Aix, pintou a montanha de Sainte-Victoire. E lidou com a “transparência luminosa do rochedo, sua integração à atmosfera ou seu recorte contra o céu”³⁵. Sainte-Victoire não é uma montanha isolada, é uma nervura de rochas de calcário que emerge no coração de Aix como um aglomerado “cujo tom acinzentado mostra-se muito sensível às variações atmosférico-luminosas”³⁶ recebendo a claridade do mediterrâneo. As variações da atmosfera alteram a cor da montanha que reflete os tons no ambiente. Acrescenta Coli:

³⁴ Tomás Maia, *Incandescência*, 2015, p. 32.

³⁵ Jorge Coli, “A luz do rochedo (Um percurso até Cézanne)”, 2015, p. 81.

³⁶ *Ibidem*.

Com um céu carregado, ela se torna de chumbo; no azul ela se azula com maior ou menor intensidade, no pôr do sol e no amanhecer, pode ser laranja, rosa, lilás... A observação dessas variedades faz parte da criação cézanniana, captando-as em momentos diversos da metamorfose³⁷.

Portanto, é inegável a variação de cores que permite a riqueza da experiência visual da montanha no horizonte de quem vivia em Aix. Como vimos, o tema já vinha sendo explorado por outros pintores. A obsessão de Cézanne por Sainte-Victoire tem a ver com o quanto ele poderia explorar a partir da imponência daquela paisagem para além de símbolo pictórico, e desenvolver seu estilo através de suas tentativas de pintar inúmeras vezes Sainte-Victoire.

5. Merleau-Ponty: a apreensão do mundo pela visão

Aprender a ver o mundo, os objetos, as cores e todas as suas significações caminharem para um equilíbrio, escreveu Merleau-Ponty,³⁸ não remete a um “pensamento de ver”; ver é sempre ver algo, (vejo ali um cinzeiro, um cachimbo) mas ver um vermelho é ver um vermelho existindo em ato.³⁹ Um dos pontos principais da *Fenomenologia da Percepção* é afirmar que não podemos trocar a significação do mundo pelo mundo, e ver o vermelho não é pensar o vermelho como um vermelho em geral, não há generalizações no perceber, se entendemos que a percepção é particular e subjetiva.

Algumas das críticas na *Fenomenologia da Percepção* são direcionadas ao excesso de objetividade da ciência, visto pensamento de sobrevoos, escreve Merleau-Ponty. Em *O Olho e o Espírito*, o autor esteve realmente mais próximo das paisagens de Cézanne, desfrutou de suas férias no sul da França e dedicou sua atenção para a pintura de Cézanne, para o visível.

Estamos ancorados num mundo cheio de significados, situações, coisas, ambientes e rostos. Ao agir, podemos dizer que mais usamos as coisas do que as vemos. É claro que um objeto pode ser descrito por sua cor e forma, mas por fim saberemos que é para algo. A natureza favorece esta entrega ao ambiente; a situação de se ter no campo de visão uma montanha supostamente sugere nossa

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, 1999, p. 212.

³⁹ *Ibidem*, p. 501.

capacidade de contemplação. A montanha serve-nos para ser contemplada. O mesmo pode ser dito sobre um pôr do sol colorido: em nosso horizonte perceptivo, nos chamar para olhar suas cores. Ao passo que, ao mesmo tempo, podemos dizer que é possível não ser chamado pelo mundo, podemos lidar com muitas situações diferentes em nossa volta, mas estar-se debruçado a trabalhar no computador, o engajamento da percepção está intimamente conectado com a ação. A nossa atenção é também intencional. Mas, se somos chamados a ver o que se passa, seja pelo movimento que chama nossa atenção, por outro lado também poderia nos ocorrer que os objetos e ambientes do mundo com suas variações qualitativas dadas pela cor pudessem compor um ato intencional em que debruçaríamos a nossa consciência da experiência visual. Era o que esteve a lidar Cézanne, e assim ser considerada uma percepção não objetiva, mas ao mesmo tempo estava engajado em sua pintura. Em seus estudos, pretendia mostrar a importância qualitativa da cor compor a experiência visual. Cézanne escreveu: “O desenho e a cor não são mais distintos; à medida que se pinta, se desenha, quanto mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa (...) quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude”⁴⁰. Cada aplicação de cor continha a intenção de compor o desenho, ele afirma “pintar é registrar nossas sensações coloridas”⁴¹.

A pintura de Cézanne não representa o mundo como os realistas e naturalistas queriam pintar, harmonizado pela experiência visual e já com significado. A luz da pintura, escreve Maia, “não é natural (pois o pintor não representa dados já visíveis), e também não é sobrenatural: o pintor não se ocupa de nenhum dado invisível”⁴². Ele retira esses caracteres colocando a energia que a cor contém em cada pincelada com movimento. A imagem numa pintura sugere uma representação nova, pois difere de nosso engajamento e, assim, nos permite prestar mais atenção ao que mostra o pintor. Mostra-nos como ver o mundo com novos olhos, ou com um novo modo de olhar, “e singularmente a pintura de Cézanne ensina que a ressurreição dos corpos não é outra senão a dos corpos

⁴⁰ Joachim Gasquet, *Cézanne*, 1926, p. 123.

⁴¹ Émile Bernard, *Paul Cézanne*, 2009, p. 23.

⁴² Tomás Maia, *Incandescência*, p. 33.

representados, e que não há – jamais houve – retorno ao mesmo corpo, ou a unidade consubstancial”⁴³.

Precisamos reaprender a ver o mundo e retornar às coisas, ao mundo antes mesmo de ser descrito, ser significado, ao mundo pré-objetivo escreveu Merleau-Ponty. E Cézanne parece ter se aproximado disso, mesmo que sua pintura revele algo que claramente é parte no mundo de significados, ou seja o mundo cultural humano. Sua apreensão mostra-nos outro tipo de ancoramento que nos indica primeiro a primazia das qualidades perceptivas, antes da formação do conceito. Escreve Merleau-Ponty:

Assim, minha sensação do vermelho é apercebida como manifestação de um certo vermelho sentido, este como manifestação de uma superfície vermelha, esta como manifestação de um papelão vermelho, e este enfim como manifestação ou perfil de uma coisa vermelha, deste livro⁴⁴.

E acrescenta: “a cor só é determinada se se estende em uma certa superfície; uma superfície muito pequena seria inqualificável”⁴⁵. A visão de Cézanne arranjava as cores para que se fizesse surgir o objeto aos nossos sentidos, e, como disse Merleau-Ponty: “uma coisa não teria essa cor se não tivesse também essa forma, essas propriedades táteis, essa sonoridade, esse odor, e que a coisa é a plenitude absoluta que minha existência indivisa projeta diante de si mesma”⁴⁶.

É a própria cor que vemos na materialidade de cada objeto e paisagem. A relação com a forma e todas as outras relações possíveis, volume, planos, iluminação, todo o sistema de aparências se relaciona com a cor. O olho faz ver a cor, e “a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade”⁴⁷. Cézanne é o pintor que faz ver a cor de um modo novo, numa tentativa de mostrar-nos o espetáculo do visível, e afirmou: “tudo se resume nisto: ter sensações e ler a Natureza”⁴⁸. Ademais, escreve Merleau-Ponty sobre a paisagem perante o pintor:

É a própria montanha que, lá distante, se mostra ao pintor, é a ela que ele interroga com o olhar. O que ele pede a ela exatamente? Pede-lhe revelar os meios tão somente visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos. Luz, iluminação, sombra, reflexos, cor, esses objetos da pesquisa não

⁴³ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, Prefácio, *Fenomenologia da Percepção*, 1999, p. 1.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, 1999, p. 427.

⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito* 2004, p. 20.

⁴⁸ Émile Bernard, *Paul Cézanne*, 2009, p. 23.

são inteiramente seres reais: como os fantasmas, têm existência apenas visual. Inclusive, não estão senão no limiar da visão profana, não são comumente vistos. O olhar do pintor lhes pergunta como se arranjam para que haja de repente alguma coisa, e essa coisa, para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o visível⁴⁹.

Todas as vezes que Cézanne pintou Sainte-Victoire, nos mostrou sobre como vemos e nos fez ver para além do objeto pictural, como a atmosfera, o vento, a luz, a cor. Espaços e profundidades onde não havia, objetos e paisagens que se organizam numa tela para que possamos ver um pouco de como vemos. Ao passo que a cor não seria também uma fórmula mágica que nos faz ver o visível. Acrescenta Merleau-Ponty: “decididamente não há receita do visível, e a simples cor tampouco é, como o espaço, uma receita. O retorno à cor tem o mérito de aproximar um pouco mais do ‘coração das coisas’: mas este está além da cor envoltório assim como do espaço-envoltório”⁵⁰.

Nessa relação mundo e homem, visão e expressão, a pintura de Cézanne não é conceitualmente um apanhado de significações. Também não é imitação ou representação do real. Ela adquire estatuto filosófico ao manifestar a importância do que é ver, do que vemos e como vemos. Escreveu Merleau-Ponty:

Nesse circuito não há nenhuma ruptura, impossível dizer que aqui termina a natureza e começa o homem ou a expressão. É, portanto, o Ser mudo que vem ele próprio manifestar seu sentido. Eis porque o dilema da figuração e da não-figuração está mal colocado: é ao mesmo tempo verdadeiro e sem contradição que nenhuma uva jamais foi o que é na pintura mais figurativa, e que nenhuma pintura, mesmo abstrata, pode eludir o Ser, que a uva do Caravaggio é a uva mesma. Essa precessão do que é sobre o que se vê e faz ver, do que se vê e faz ver sobre o que é, é a própria visão⁵¹.

6. Conclusão

A vida de Cézanne foi praticamente dedicada à pintura. Devido ao fato de ter tentado entrar no turbilhão da arte parisiense e ter reconhecido o quanto lhe era difícil, abandonou o mundo dos homens das metrópoles. Enfrentá-los não era tarefa fácil, então Cézanne preferiu tentar controlar as cores na paleta, em vez de seus humores. O regresso para Aix pareceu-lhe trazer paz para se dedicar inteiramente à sua obra.

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, 1999, p. 212.

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, 2004, p. 36.

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da Percepção*, 1999, p. 46.

A cor mostra a materialidade das coisas, o visível. Estamos habituados com o espetáculo do visível e o perdemos em seus recortes e engajamentos nas atividades da vida prática. O caso Virgil acentua que aprendemos a ver, e aprendemos a ver o mundo de determinada maneira: nossa fisiologia criou esquemas visuais. Cézanne desaprendeu a ver o mundo como todos viam e mostrou-nos em sua obra como se concentrou em pintar o olhar: para ele, na natureza aprende-se melhor.

Cézanne mostra em sua obra o quanto é preciso voltar a ver o espetáculo do mundo em cores e formas antes de qualquer significação e o quanto a fusão das cores é algo mágico na nossa percepção para condensar as formas. Ele se esforçou para nos mostrar o cerne desse assombroso olhar contemplativo que consegue ver um verde ou um vermelho onde não veríamos. Os seus temas também eram o seu próprio olhar de paisagens, retratos e objetos, mas essencialmente sua pintura nos ensina a reconhecer o espetáculo do visível e como ele se funde em nós pela visão harmonizada em nossa percepção. Cézanne pintou *Sainte-Victoire* diversas vezes talvez tentando expor tal harmonia; muitas telas ficaram inacabadas com espaços vazios e incompletos; a harmonia inalcançável do visível pela pintura também está presente. *Sainte-Victoire* é um espetáculo que o obrigava a pintá-lo, “não é Paul Cézanne quem pinta, é a pintura que se pinta através de ‘Cézanne’”⁵².

A montanha de *Sainte-Victoire* que Cézanne pintou ao longo da vida pontuou o caráter de sua obra. Exposto a este espetáculo, passou uma tarde na chuva a pintá-lo e contraiu pneumonia, o que levou à sua morte. Como ele mesmo disse, queria morrer pintando. Pintar *Sainte-Victoire* mais de oitenta vezes mostra-nos não apenas a tentativa ideal de representação da natureza ou a primazia das cores a harmonizar a forma, mas também uma tentativa de estilo minucioso sugerindo-nos observar a natureza de nossa percepção visual, do que é o ver, do que vemos e como vemos.

Perguntarmo-nos por que Cézanne pintou *Sainte-Victoire* obstinadamente? Caberia especular sobre a psicologia obsessiva do pintor? E por

⁵² Tomás Maia, *Incandescência*, 2015, p. 49.

que não? As respostas que refletimos são sobre um sujeito que, imerso em seu ambiente, vive a imponência de cada corpo-objeto em sua possibilidade visível e pintável. A montanha assombra o horizonte de Cézanne como forma implacável no seu campo de visão, para além de sua aura de corpo eterno e etéreo. O pintor é aquele que vê, mas com a intenção de fazer ver o que não pode ser visto a não ser por ele próprio como um ideal na pintura. Deste modo, as suas experimentações fizeram escola, ou seja, ele conseguiu mostrar originalidade nos seus estudos. A tela silenciosa é aparência de algo visto, e Sainte-Victoire fala por Cézanne como estudo sobre a percepção visual e ideal de pintura que de algum modo pretendia-se “animado”⁵³, mas em muitas destas telas era como se a cada tentativa de pintá-la a atmosfera escapasse por suas pinceladas. O instante pictural como um ideal inalcançável, até o vento no céu representado pela disposição das pinceladas de Cézanne, confirma o seu espanto com as aparências vivas do mundo natural. E, por isso, ele as pinta inúmeras vezes. Mas, por não ser possível aproximar-se de tal ideal, nem a tela mais bem pintada conseguiria mostrar-se anímica, apresentar as variações de luz naturais. E, como escreveu Merleau-Ponty: “É preciso que o tempo se constitua, seja sempre visto do ponto de vista de alguém que está nele”⁵⁴. Talvez por isso Sainte-Victoire esteve sempre presente para Cézanne como possibilidade deste ideal de “representação do instante pictural que simultaneamente precede e sucede a todas as horas”⁵⁵.

Claramente, Sainte-Victoire é o grandioso corpo de Aix, assim como permaneceu a pintura na vida de Cézanne. Não se pintam almas, se pintam corpos, e o de uma montanha é seu ambiente, sua cor, sua luz, profundidade. A vida e forma assombra a visão de um pintor que consciente do espanto da percepção destas, como também da tentativa ousada de tentar projetá-las numa superfície em que se deve criar a cor, forma, profundidade, perspectiva, movimento. Cézanne “deu vida” a Sainte-Victoire em suas telas, ao pintá-la quase uma centena de vezes, fica evidente que era impossível ignorá-la em seu horizonte perceptivo. Sainte-Victoire está intrinsecamente atrelada à vida que vibra na

⁵³ O termo refere-se à noção de *psiqué* traduzida para o latim como *anima*, ou seja, animado entendido como animação, que apresenta movimento.

⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, 2014, p. 179.

⁵⁵ Tomás Maia, *Incandescência.*, 2015, p. 35.

eternidade da paisagem de Aix, como na visão de seus pintores, assim como na vida e obra de Cézanne.

Referências

- BERNARD, Émile. (2009). Paul Cézanne. *ARS*, São Paulo, 7(14), 16-29, 2009.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Cézanne*. Tradução Fernando Tomaz. Köln: Taschen, 2012.
- COLI, Jorge. A luz do rochedo (Um percurso até Cézanne). *Arte & Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 75-81, dez. 2015.
- IONE, Amy. An Inquiry into Paul Cézanne. The Role of the Artist in Studies of Perception and Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, v. 7, n. 8–9, p. 57–74, 2000.
- GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris, Bernheim Jeune, 1926.
- MAIA, Tomás. Incandescência. Cézanne e a Pintura. Apres. O museu como Atelier. Sara Antónia Matos. *Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar*. Sistema Solar, Documenta, 2015.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*. Tradução José Artur Gianotti e Amando Mora d’Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- SACKS, Oliver W. *An Anthropologist on Mars: Seven Paradoxical Tales*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.
- SCHNEIDER, Laurie. Art and Psychoanalysis: The case of Paul Cézanne. *The Arts in Psychotherapy*, USA, v. 13, p. 221-228, Autumn, 1986.

Referência para citação deste artigo

COSTA, Sâmara Araújo. *Sainte-Victoire, as muitas montanhas de Cézanne. Do que se vê e faz ver, da cor, da visão.* **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 4, número 2, p. 62 - 84, 2022.