

Cézanne: a solidão da arte

Gonçalo Armijos Palácios/VFG

Resumo

Este artigo contém reflexões que tratam da criatividade na arte e na filosofia. A questão de fundo é a dos valores que as tradições artística e filosófica querem impor às novas gerações de artistas e filósofos.

Abstract

This article contains considerations about creativity in art and philosophy. The basic question is that of the values the artistic and philosophic traditions pretend to impose on the new generations of artists and philosophers.

As linhas que seguem não tratam de Cézanne nem da arte. Tratam dos seres humanos e seus dramas. Ou, melhor, tratam dos seres que vivem o drama da criação. Reflete-se, aqui, a partir de um homem e seu drama. Esse homem é Cézanne e seu drama foi criar. O que aqui se diz não pretende ser uma contribuição ao conhecimento de Cézanne, o artista, nem uma contribuição para o conhecimento da arte. Não podemos conhecer a arte, simplesmente fazemos ou sentimos. Para aqueles que fazem ou sentem a arte, as considerações que aqui faço não pretendem trazer nenhuma contribuição teórica. Será mais do que suficiente se são estimulantes para *fazer* ou continuar fazendo arte.

O problema com certas atividades como a arte, a literatura, a filosofia, é que há alguns que fazem e outros que querem aprender a fazer. A grande questão é: como ensinar? Como ensinar arte? Como ensinar a ser um escritor? Como ensinar a ser um filósofo? Obviamente, quem deve ensinar é o artista, o escritor e o filósofo. Mas, podem elas – a arte, a literatura, a filosofia – ser ensinadas? A questão não é simples, pois um grande artista poderia ser incapaz de ensinar a outro aquilo que faz. Poderia produzir um “discípulo”, isto é, um imitador. O artista poderia produzir um discípulo que mecanicamente fizesse as coisas como ele as faz. Mas, este imitador, este discípulo, aprendeu realmente?

Na arte há um elemento que não aparece tão claramente na literatura e que com certeza não parece existir na filosofia: a técnica. É possível, na arte, ensinar uma determinada técnica. Uma técnica para o desenho, para a pintura, para a obtenção de certos efeitos cromáticos. E, claro, é possível aprender uma determinada técnica. Daí a figura do oficial, do aprendiz: aquele que aprende um ofício, aprendendo uma determinada técnica. A questão é: quando o oficial, o aprendiz, se torna artista? Ou, melhor, por que se torna artista? Que faz dele

um artista? É isso, penso, que o aprendiz não pode aprender de outro. O aprendiz aprende a ser artista fazendo-se artista; produzindo-se ele próprio como artista.

Na arte, então, podemos ensinar e aprender uma técnica. Mas não é pela posse ou domínio desta ou daquela técnica que nos convertemos em artistas. É o que fazemos com esta ou aquela técnica. Quando pomos a técnica ao serviço do nosso sentimento artístico. É este sentimento artístico que dificilmente pode ser ensinado. Pode, no máximo, ser estimulado, mas não posto, dado ou repassado ao aprendiz como por um passe de mágica. Podemos ser hábeis pintores e grandes retratistas sem ser, contudo, verdadeiramente artistas. Eis a questão!

Mas o ensino da arte pode ser o grande empecilho para formarmos um artista. Pois não se ensinam somente formas, métodos ou técnicas. Ensinam-se conteúdos. "Com esta técnica se consegue isto", pode dizer o mestre. Pior ainda, técnicas pressupões padrões estéticos determinados. Fazer rostos simétricos pressupõe uma valorização estética da simetria. A simetria já é repassada, na técnica, como valor, e o assimétrico, como desvalor, como desvio. A técnica para o acabamento de um quadro pressupõe, obviamente, que o quadro deve ser completado, que as figuras ali representadas fiquem com seus contornos definidos, com suas feições e traços precisamente delineados. Uma técnica para copiar o modelo, então, pressupõe a representação como valor estético.

O ensino das proporções anatômicas pressupõe que o pintor não pode ousar, se quer fazer algo belo, desrespeitar tais proporções. O modo como fazemos está, pois, intimamente atrelado ao objetivo que esteticamente perseguimos. Se a técnica está precedida por uma noção de beleza, quem ensina uma técnica está, também, imbuído de uma certa tradição ou visão do belo. Desta maneira, o aprendiz está, em certa medida, à mercê do seu mestre, à mercê de suas inclinações estéticas. E é este o grande problema do chamado ensino acadêmico, em geral, e das artes, em particular.

Cézanne é meu pretexto para discorrer sobre o drama do homem que vê, sente e pensa as coisas de modo diferente e luta por exteriorizar esse seu jeito particular, realizando assim o seu gosto estético. Cézanne nunca conseguiu ser reconhecido como um pintor pelo júri do Salão oficial. Como outros pintores, sempre mandou seus quadros para o Salão e eles sempre

foram rejeitados. Mesmo assim, não desistiu, e pintou até o último dia em que teve forças para fazê-lo. Adoecendo rapidamente, morreu dias depois, quando a pintura do seu último quadro ainda estava úmida.

Cézanne é o exemplo da resistência de um artista contra a arrogância da escola oficial e de teimosia para impor seu particularíssimo modo de ver e sentir a natureza.

É possível que muitas vezes seu ânimo tenha desabado. Há várias declarações de amigos e pintores que o conheceram e que se expressam nesse sentido. Mas, se isso de fato aconteceu, não significou o fim de seu espírito criativo, pois nunca parou de pintar; e, o que é mais importante, pintar ao seu modo. Apesar dos abalos que pôde ter sofrido, nunca foram suficientemente fortes para destruir por completo a confiança, por pequena que tenha chegado a ser, em si mesmo e no valor do que estava fazendo.

Numa das primeiras cartas de juventude (carta a Émile Zola datada de 1858, quando Cézanne contava com 19 anos), Cézanne já dá mostras da confiança em si mesmo e no seu próprio trabalho: "Eis alguns versos de minha lavra que acho admiráveis, porque são meus — e a razão é que sou seu autor."¹

Apesar de isto ser dito em tom de brincadeira, esta é a atitude que Cézanne manterá durante toda sua vida. Cézanne mostra, já nesta época, um certo desdém por aqueles que iriam examiná-lo. Seus quadros, aliás, enviados ao Salão de Paris, foram sistematicamente recusados. Numa carta que parece uma premonição do que será a atitude daqueles que julgariam suas pinturas enviadas para o Salão oficial, diz:

Estremeço ao ver toda a geografia,
O latim e a história, o grego e a geometria
Conspirar contra mim: vejo, ameaçadores,
Os examinadores de olhares penetrantes
Encher-me o coração de profunda inquietude.
Meu medo, a cada instante, aumenta horrivelmente!
E eu digo-me: Senhor, de tantos inimigos,
Que para minha perda impudentes se uniram,
Dispersai, confundi o bando assustador.²

A influência de Zola

Zola, seu grande amigo, teve uma influência decisiva, penso, para alicerçar a confiança em si mesmo de que Cézanne tanto precisou quando tantos, inclusive o próprio Zola, o consideraram fracassado. Na correspondência entre eles se nota, desde o início, que sua concepção de arte e beleza não obedecia aos moldes tradicionais. Em pintura, não combinava com os padrões figurativistas.

Zola o estimulava, já naquela época, a afastar-se dos mestres e daqueles a quem admirava. Na preocupação destes dois grandes amigos nota-se o menosprezo pela imitação da natureza e pelo trabalho de outros artistas. Diz Zola:

Digo isso não sem razão: você vai trabalhar no ateliê de X***, copia seus quadros, talvez o admire. Temo por você o caminho pelo qual está enveredando-se, ainda mais que aquele que talvez você esteja tentando imitar tem grandes qualidades, que ele emprega miseravelmente, mas que nem por isso deixam de fazer (...) que seus quadros pareçam melhores do que são. É bonito, é viçoso, é bem pintado; mas tudo isso é apenas uma habilidade de ofício, e você não deverá parar por aí. A arte é mais sublime do que isso, a arte não se detém nas dobras de um vestido, nas cores rosadas de uma virgem. (...) Desconfie, pois, de uma admiração exagerada por seu compatriota; ponha seus sonhos, seus belos sonhos dourados, em suas telas e trate de passar para elas esse amor ideal que há dentro de você.³

Dizia, pouco antes, que devemos distinguir a habilidade do ofício da habilidade artística. Dominar uma técnica e reproduzir olhos, bocas, narizes e orelhas é uma coisa. Fazer arte é outra.

Na visão tradicional de beleza deveria haver uma correspondência entre a pintura e a essência do belo. E essa essência transcenderia a vontade do artista. Ele seria grande porque teria olho para enxergar, do modo que fosse, tal essência. Seria esse olho interior, essa sensibilidade especial, que deixaria certos escolhidos em contato com a essência estética, com o absolutamente belo. A época dessa visão que considerava o pintor um instrumento das musas, entretanto, estava chegando ao fim.

Zola, já nessa época, apresenta uma posição firme contra o figurativismo nas artes. Mantém a tese de que a obra de arte deve ser a expressão da subjetividade do artista. Uso os termos 'expressão' e

‘subjetividade’ propositadamente. Não quero, com isso, dizer que Zola está antecipando o expressionismo. Digo que há um resgate da importância da emoção, do sentir e pensar do artista, em prejuízo do que a natureza *realmente* possa ser. A preocupação acerca de como a natureza brilha é substituída pelo enfoque no modo como o artista vê a natureza, como ele a sente. Percebemos em Zola uma atitude contrária ao pintor comercial e ao academicismo. Ele não se sente inepto para julgar um quadro porque desconhece os termos técnicos com os quais um especialista o faria. Ele procura outras coisas.

Quando vejo um quadro, eu que sei quando muito distinguir entre o branco e o preto, é evidente que não posso permitir-me julgar pinceladas. Limito-me a dizer se o tema me agrada, se o conjunto me faz pensar em alguma coisa boa e grande, se o amor do belo transpira na composição. Numa palavra, sem ocupar-me do ofício, falo sobre a arte, *sobre o pensamento que presidiu à obra*; nada me dá mais pena do que as exclamações dos pretensos apreciadores que, tendo aprendido alguns termos técnicos nos ateliês, vêm recitá-los com aprumo e como papagaios.⁴

Com o passar do tempo e o aparecimento de novas correntes artísticas, não será só o amor ou alguma coisa boa que artista e público quererão plasmar e apreciar nas obras de arte. Mas, obviamente, este será um desenvolvimento posterior. Já era um escândalo, à época, o que os impressionistas estavam fazendo. ‘Agradar’ não será a reação que os artistas pós-impressionistas buscarão com seus quadros. O desejo de agradar, certamente, tampouco se encontra necessariamente em obras anteriores. No final do século XVIII e princípios do XIX, Goya não pretendia agradar com seu *Fuzilamentos de maio* nem com seu *Aquelarre*. Mesmo assim, apesar de existirem isoladamente obras e artistas que não se podem encaixar num estilo figurativo ou que não procurassem agradar o público, não havia antes dessa época uma tendência teórica ao antfigurativismo, ao expressionismo ou a outras atitudes artísticas não figurativas.

Assim, em vez do simples ‘agradar’, exige-se que uma obra tenha algo a dizer, procura-se o ‘pensamento que está por trás da obra’. Note-se, nas últimas linhas do trecho de Zola, a crescente reação ao eruditismo e, por extensão, ao academicismo.

Na mesma carta, Zola chama a atenção de Cézanne para o perigo de privilegiar a forma em prejuízo da idéia. Zola, obviamente, não está se

referindo ao formalismo, como será entendido no século XX. Ele está pensando nas formas dentro de uma perspectiva figurativista. Tem em mente as formas das figuras, suas cores, matizes, recursos técnicos, mistura de tons, composição etc. E aconselha:

Você, ao contrário, que compreendeu como é difícil espalhar, segundo nossa fantasia, cores numa tela, entendo que ao ver um quadro você se ocupe muito do ofício, que se extasie ante tal ou tal pincelada, ante uma cor obtida, etc., etc. Nada mais natural; a idéia, a centelha está em você; você busca a forma que não tem e a admira onde quer que a encontre. Mas, cuidado: essa forma não é tudo, e, seja qual for sua desculpa, *ponha a idéia na frente dela*. (...) Cuidado! Pense na arte, na arte sublime; não considere apenas a forma, pois a forma por si só é a pintura comercial; considere a idéia, crie bons sonhos; a forma virá com o trabalho e tudo o que você fizer será belo, será grande.⁵

Vemos como o jovem Zola exprimia sinteticamente os sentimentos e pensamentos de uma nova geração de intelectuais e artistas, de uma geração que reagia contra o academicismo e a tradição. Um novo sentimento estético estava consolidando-se. Chama a atenção que 44 anos depois, numa carta de 1904, Cézanne diga algo parecido ao jovem pintor Émile Bernard:

Com um pouco de temperamento é possível ser muito pintor. É possível fazer coisas boas sem ser muito harmonista ou colorista. Basta ter senso de arte (...) Portanto, os institutos, as bolsas e as honras só podem ser feitos para os cretinos, os farsantes e os patifes. *Não seja crítico de arte, faça pintura. Essa é a salvação*.⁶

“Ser fiel a si mesmo”

A vida de Cézanne mostra, de maneira dramática, o significado desta expressão. Cézanne, o pintor, tinha esta alternativa: fazer pintura acadêmica, aquela que seria aceita pelo Salão oficial, ou fazer a pintura que ele sentia e queria fazer, a pintura pela qual sofreu e se sacrificou a vida toda. Durante toda sua vida remeteu seus quadros ao júri do Salão oficial, e todos eles foram recusados. Todos os pintores impressionistas viram seus quadros no Salão, mas Cézanne nunca pôde fazê-lo. Sobre isto, eis as palavras sentidas, porém firmes, do artista:

Sim, meu caro (...), eu pinto como vejo, como sinto – e tenho as sensações muito fortes –, também eles [Coubert, Manet, Monet] sentem e vêem como eu, mas não ousam... fazem pintura de salão... Mas eu ousou, sr. (...), eu ousou... Tenho a coragem das minhas opiniões... e ri melhor quem ri por último.⁷

A característica do criador, tanto nas artes, na literatura, como na filosofia e na ciência, é ousar. Se não ousamos viramos críticos de arte, críticos literários, historiadores da filosofia e da ciência. Numa palavra, viramos comentaristas de arte, de literatura, de filosofia e da ciência. Viramos, no pior dos casos, especialistas. O que ousa fazer, pensar e criar por si mesmo só pode ter horror do especialismo. O especialista é *especialista em*, ou seja, em qualquer coisa que não sua própria criação. Trata-se, então, de ter a coragem das próprias posições. Mas para ousar, devemos confiar no que temos a contribuir. Isto é, se *realmente* temos algo a contribuir.

O ensino acadêmico deveria estimular isto nas pessoas que têm ou demonstram capacidade criativa. Lamentavelmente, é o oposto que parece acontecer. Em alguns casos os alunos não podem ousar, não podem atrever-se a inovar, a pensar por si sós. Não podem confiar em si mesmos. E isto, é claro, acaba por tolher sua capacidade criativa. A não ser que eles teimem em acreditar neles mesmos.

No caso de Cézanne, esta teimosia de confiar em si mesmo pressupõe a autoavaliação de si próprio e de seu trabalho. Mas esta atitude o levou longe dos seus próprios amigos. Um deles foi Zola, que, no seu *L'Oeuvre*, um romance autobiográfico, apresenta Cézanne, através do personagem principal, como um pintor fracassado. Cézanne se reconheceu no personagem e terminou sua longa amizade com Zola. Este episódio mostra um Cézanne incompreendido e abandonado até pelo seu melhor amigo. Sobre isto, Cézanne teria dito a Van Gogh, uma noite numa taberna, enquanto ceavam e bebiam com Gauguin.⁸

"*L'Oeuvre*" é um livro ruim – disse Cézanne. É falso. Além do mais, é a maior traição que jamais se tenha conhecido em nome da amizade. O livro trata de um pintor, senhor Van Gogh, e esse pintor sou eu! Émile Zola é meu mais velho amigo, nos criamos juntos em Aix, fomos à mesma escola. Se vim a Paris foi unicamente porque ele estava aqui. Émile e eu nos queríamos mais do que dois irmãos. Durante toda nossa juventude sorhamos juntos em convertermos-nos em artistas. E agora é isso que ele me faz!

Que lhe faz? – inquiriu Vincent.

Me ridiculariza, se burla de mim. Converte-me no faz-me-ri-r de todo Paris. Dia após dia lhe falei de minhas teorias sobre a luz, sobre minhas idéias revolucionárias acerca da cor... Ele me escutava, me alentava, me instava para que lhe revelara todo meu pensamento. E tudo isso para juntar material para seu livro! Para fazer-me passar como um idiota aos olhos dos outros!

[E Cézanne explica o livro em mais detalhe:]

Nesse livro Zola tem descrito três personagens, senhor Van Gogh, a mim, a Bazille e a um pobre diabo que varria o estúdio de Manet. O rapaz aquele tinha ambições artísticas, mas terminou por enforçar-se. Zola me descreve como um visionário... pobre desgraçado que acredita estar revolucionando a arte, mas que não pinta de outro modo por carecer de talento!... Em seu livro, termino por enforçar-me do andaime da minha obra mestra ao compreender que o que considerava gênio não eram mais que desvarios de um demente.⁹

É paradoxal pensar que a grande confiança que Cézanne depositava em si mesmo devia-se, em parte, ao apoio, aos conselhos e à insistência do próprio Zola. Foi Zola, sem dúvida, quem insistiu para que Cézanne não deixasse a idéia pela forma, pelo ofício do operário, pela mera técnica. Numa carta a sua mãe, Cézanne desabafa:

Pissarro não está em Paris há cerca de um mês e meio, encontra-se na Bretanha, mas sei que ele tem boa opinião de mim, *que tenho muito boa opinião de mim mesmo*. Começo a achar-me mais forte que todos os que me rodeiam, e você sabe que a boa opinião que tenho a meu respeito só veio com conhecimento de causa. Tenho que trabalhar sempre, não para chegar ao acabado [isto é, à figura acabada], que provoca a admiração dos imbecis. E essa coisa que vulgarmente tanto se aprecia não passa de *um ofício de operário* e torna toda obra que daí resulta inartística e comum. Devo tentar completar apenas pelo prazer de fazer mais verdadeiro e mais sábio.¹⁰

Numa das primeiras cartas que citamos de Zola (a do dia 16 de abril de 1860), ele dá todo o apoio a Cézanne e o adverte acerca de confundir o ofício de operário com o de artista. Em outra, datada dez dias depois, Zola insiste na mesma recomendação. Vemos, portanto, que a confiança e a auto-estima que Cézanne tinha foi sempre estimulada pelo seu amigo. Em julho do mesmo ano, Zola diz a Cézanne: [você] não tem o direito de julgar-se incapaz.¹¹

Um ano depois destas cartas, porém, a atitude de Zola respeito de seu amigo começa a mudar. Referindo-se a Cézanne, diz Zola a Baillie (em agosto de 1861): "Paul pode ter o gênio de um grande pintor, *mas nunca terá o gênio de vir a sê-lo*."¹²

Quem estava em melhores condições para entender o valor da arte de Cézanne era, justamente, Zola, com quem cresceu, discutiu e desenvolveu sua visão da arte. É natural que essa atitude do único que o poderia compreender tenha abalado tanto o ânimo de Cézanne. No entanto, não o suficiente para levá-lo abandonar a pintura. Mais de trinta anos depois – exatamente em novembro de 1894 –, Monet informa a um amigo:

Está marcado [o encontro dos artistas] para quarta-feira. Espero que Cézanne ainda esteja aqui e que seja dos nossos, mas ele é tão singular, tão receoso de ver caras novas, que temo que venha a faltar, apesar de todo o desejo que tem de conhecê-lo. Que pena que esse homem não tenha tido mais apoio em sua existência! É um verdadeiro artista, *que duvidou excessivamente de si mesmo*. Tem necessidade de ser reerguido.¹³

Talvez ele nunca precisou ser reerguido, mas compreendido. Precisava, como todos, que alguém valorizasse seu trabalho, seus esforços. Ou, então, que alguém entendesse o que estava tratando de fazer. Apesar de tudo, no entanto, ele continuou a pintar, a ousar, a criar. A artista americana Mary Cassat escreveu sobre ele:

A conversa durante o almoço e o jantar volta-se principalmente para a arte e a cozinha. Cézanne é um dos artistas *mais liberais que eu já vi*. Começa cada frase com um 'Para mim é assim', mas admite que outros possam ser igualmente honestos e verídicos para com a natureza, segundo a convicção de cada um. Não acha que todo o mundo deva enxergar da mesma maneira.¹⁴

Dez anos antes de sua morte (ocorrida em 1906), a desconfiança sobre si, se algum dia a teve, se converte em certeza de que era um adiantado. A um jovem artista, diz numa carta: "Cheguei talvez cedo demais. Eu era o pintor da sua geração, mais que da minha". No final de seus dias e ciente de ter alcançado, mesmo que a duras penas, seu objetivo na pintura, aconselha ao jovem pintor Charles Camoin: "Só a força inicial, isto é, o temperamento, pode levar alguém ao objetivo almejado".¹⁵

Entre o velho e o novo

Respeitar a tradição é superá-la. É isto que parece ser a lição que Cézanne nos deixa. Sempre quis ousar, sempre arriscou ir além dos padrões estéticos estabelecidos. Todo aquele que se incline demais à tradição sentirá seu peso ao ser esmagado por ela. Ao próprio Charles Camoin, disse numa carta de 13 de setembro de 1903: "Frequentem o Louvre. Mas, depois de ver os grandes mestres que lá repousam, é preciso sair depressa e vivificar em si mesmo, em contato com a natureza, os instintos, as sensações artísticas que residem em nós."¹⁶

Apesar de estar no final dos seus dias, doente, Cézanne sentia dentro de si, com toda força, esse impulso vital interior que não o abandonaria e até o levaria a pintar sob um torrencial aguaceiro, o que causou sua morte. Dois anos antes de morrer, ainda sentia que sua realização artística não estava completa. Com 65, anos diz numa carta:

O senhor me fala em sua carta de minha realização na arte. Creio alcançá-la *cada dia mais*, embora um tanto penosamente. Pois se a sensação forte da natureza — e, certamente, eu a tenho viva — é a base necessária de qualquer concepção de arte, e sobre a arte repousa a grandeza e a beleza da obra futura, o conhecimento dos meios de exprimir nossa emoção não é menos essencial, e só se adquire por uma experiência muito longa. A aprovação dos outros é um sentimento do qual às vezes é bom desconfiar. O sentimento de nossa força nos torna modestos.¹⁷

Sua vida é um exemplo desta desconfiança, não tanto da aprovação dos outros como da reprovação que sentiu a vida toda, tanto de pintores acadêmicos quanto de amigos.

Com respeito aos impressionistas, Cézanne queria superar o superficialismo desta escola e buscar o permanente. Assim, suas pinturas dão, não uma impressão de movimento, de luz e reflexos luminosos efêmeros, mas de quietude, repouso, fixidez. Seus retratos parecem estátuas, figuras congeladas no tempo, inertes. E o permanente na natureza é o que as cores e figuras escondem, as formas geométricas inerentes às coisas. Numa de suas mais famosas cartas, Cézanne escreve a Émile Bernard, jovem pintor e fervoroso admirador seu:

Permita-me repetir aqui o que eu lhe dizia: abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que (...) Deus expõe diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade. Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para fazer sentir o ar.¹⁸

Cézanne, então, quis fugir das meras vibrações que emanam dos quadros impressionistas, para pôr algo de permanente, de estável, por trás delas. Para dizê-lo filosoficamente, há um certo pitagorismo platônico nessas considerações.

Até o final de seus dias, Cézanne insiste na sua posição antiacadêmica. A pintura deve basear-se, como ele diz, no “estudo concreto da natureza”.¹⁹ “O Louvre é um bom livro a ser consultado [afirma o pintor], mas também não deve ser mais do que um intermediário. O estudo real e prodigioso a ser empreendido é a diversidade do quadro da natureza.”²⁰ Para Cézanne, o artista não pode perder tempo “em especulações intangíveis”. Em outra carta a Émile Bernard diz: “As conversas sobre arte são quase inúteis.”²¹ A arte é, certamente, mais um sentir que um teorizar.

Cézanne se aproxima mais de uma concepção de arte como *expressão* do ser íntimo do artista, em relação com as coisas, que de uma concepção que procura reproduzir as impressões *da* natureza. Diz a Émile Bernard:

O literato exprime-se com abstrações, ao passo que o pintor concreto o faz por meio do desenho e da cor, suas sensações, suas percepções. Não somos nem escrupulosos demais, nem sinceros demais, nem submissos demais à natureza; mas somos mais ou menos senhores do nosso modelo e sobretudo *dos nossos meios de expressão*. Penetrar o que se tem diante de si e perseverar em se exprimir o mais logicamente possível.²²

O que está na tela, então, não é simplesmente o que qualquer um veria desde a mesma perspectiva. A tela é uma expressão do sentir e ver do artista, é um modo de ver, não simplesmente um ver. De qualquer modo, não é um ver que poderíamos descrever como subjetivo. O que Cézanne quer é expressar o volume e o espaço nas coisas que pinta. Cézanne, ao fugir do

efêmero e superficial e procurar esses volumes e formas geométricas permanentes da natureza, se afasta definitivamente do impressionismo. O pintor Maurice Denis escutaria de Cézanne: "Quis fazer do impressionismo algo que fosse sólido e durável, como a Arte dos Museus."²³ Porém, mais do que uma arte dos museus, a impressão que passam suas obras, especialmente suas figuras humanas, é a de uma construção arquitetônica solidamente erguida sobre sua base.

De qualquer maneira, a pintura está ligada, para Cézanne, à natureza. O que importa, é claro, não é reproduzi-la tal qual, como o faria uma fotografia, mas a forma como o artista a percebe, a maneira pela qual ele se relaciona esteticamente com ela. A pintura é um modo de ver a natureza. Os seguintes conselhos a Charles Camoin lembram os que ele recebera de Zola quarenta anos antes:

Seja qual for seu mestre preferido, deve ser para você apenas uma orientação. Sem isso, você seria apenas um imitador. Com um sentimento da natureza, qualquer que seja ele, e alguns dons favoráveis — e você os tem — conseguirá se desprender; os conselhos, o método de outra pessoa não devem fazer com que mude sua maneira de sentir. Mesmo que momentaneamente sofra a influência de alguém mais velho, acredite que, assim que você o sentir, *sua própria emoção acabará sempre por emergir e conquistar seu lugar ao sol — passar por cima*, confiança, eis um bom método de construção que você deverá conseguir alcançar. (...) Michelangelo é um construtor e Rafael um artista que, por maior que seja, é sempre refreado pelo modelo. Quando quer refletir, fica sempre abaixo de seu grande rival.²⁴

A importância que Cézanne confere à própria emoção e à busca do seu próprio estilo faz que despreze a crítica ao seu trabalho. É óbvio, ele sofreu o desprezo à sua obra, mas nunca deu razão aos críticos, aos quais chama de imbecis, pagando desprezo com desprezo. Numa carta datada em janeiro de 1905 diz: "Trabalho sempre, e isso sem me preocupar com a crítica e os críticos, como deve fazer um verdadeiro artista. O trabalho deve dar-me razão."²⁵

Natureza, emoção e o Louvre

Três elementos são fundamentais para o pintor chegar a ser um verdadeiro artista, segundo Cézanne: a natureza, o gosto e a emoção pessoais e, em terceiro lugar, o Louvre. Diz Cézanne a Émile Bernard:

Se os Salões oficiais permanecem tão inferiores, a razão é que eles [os pintores que ali expõem] só empregam processos mais ou menos extensos. Melhor seria trazer *mais emoção pessoal*, observação e caráter. O Louvre é o livro em que aprendemos a ler. Não devemos, porém, contentar-nos em reter as belas formas de nossos ilustres predecessores. Saíamos delas para estudar a bela natureza, *tratemos de libertar delas o nosso espírito*, tentemos exprimir-nos segundo o *nosso temperamento pessoal*.²⁶

O mais importante, no entanto, é o que o próprio artista sente – a maneira como ele vê a natureza, o modo como a natureza o emociona. O mais importante, nesta relação entre o artista e a natureza, é o próprio artista, sem interessar como veja a natureza nem o que tenha sido feito antes por artistas consagrados. Cézanne escreve ao próprio Bernard:

Ora, a tese a ser desenvolvida é que — seja qual for a nossa sensibilidade ou força diante da natureza — temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós. Acredito que isso permite ao artista expressar toda a sua personalidade, grande ou pequena.²⁷

Esse ‘antes de nós’ é, certamente, a tradição. Os conselhos a Bernard parece que não foram acolhidos por este, ou, pelo menos, esta foi a impressão de Cézanne. Sobre isto escreve ao filho:

Concordamos que é um intelectual, congestionado pelas lembranças dos museus, mas que não enxerga muito na natureza, e o ponto fundamental é sair da escola e de todas as escolas. Pissarro, portanto, não estava enganado, embora tenha ido um pouco longe demais, ao dizer que era preciso queimar as necrópolis da arte.²⁸

O ponto fundamental, então, é que o artista seja ele mesmo, que consiga fazer, não simplesmente arte, mas *sua* arte. Para isto deverá, necessariamente, afastar-se das escolas e impor em si mesmo seu próprio estilo, ser sua própria escola.

Notas

¹ CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. Martins Fontes : São Paulo. 1992, p. 13.

² *Ibid.* p. 16-7.

³ Carta do 16 de abril de 1860. *Ibid.* p. 50.

⁴ *Ibid.*, p. 51, grifo nosso.

⁵ Ibid., p. 51-2, grifo nosso.

⁶ Ibid., p. 248., grifo nosso.

⁷ Ibid., p. 103..

⁸ Stone, I. *Anhelo de vivir*. México, D.F.: Editorial Diana.1953. p. 280.

⁹ De fato, as cartas de Zola mostram sua insistência para que Cézanne fale, lhe exponha o que pensara. Numa delas, datada de 1º de agosto de 1860, lhe diz: "(...) pelos chifres, pés, rabo e umbigo do diabo: fale!!!!..." (p. 64)

¹⁰ Ibid., p. 114, grifo nosso.

¹¹ Ibid., p. 60.

¹² Ibid., p. 75, grifo nosso.

¹³ Ibid., p. 195, grifo nosso.

¹⁴ Op. cit., grifo nosso.

¹⁵ Ibid., p. 239.

¹⁶ Ibid., p. 241.

¹⁷ Ibid., p. 243, grifo nosso.

¹⁸ Carta datada em 15 de abril de 1904. Ibid., p. 244-5.

¹⁹ Ibid., p. 246.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibid., p. 247.

²² Ibidem, grifo nosso.

²³ PIJOAN, J. *História del arte*. Barcelona: Salvat. 1970, v.8, p.272.

²⁴ Ibid., p. 251, grifo nosso.

²⁵ Ibid., p. 252.

²⁶ Ibid., p. 256, grifo nosso.

²⁷ Ibid., p. 257.

²⁸ Ibid., p. 268.

Referências bibliográficas

CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. Martins Fontes : São Paulo. 1992.

STONE, Irving. *Anhelo de vivir*. México, D.F. : Editorial Diana.1953.

PIJOAN, J. *História del arte*. Barcelona : Salvat.