

e das gamas vivas dos impressionistas. Degas sacrificou à tendência do grupo seu culto a Ingres, o qual por nada no mundo teria tomado como modelo dois tipos humanos tão comuns e decadentes: um *bohémien* e uma pequena prostituta entorpecida pelo álcool. Tampouco Courbet, Manet, Renoir o teriam feito, e Baudelaire também não o teria aprovado. No entanto, Degas não o faz por polêmica social: não julga, não condena, não se apieda, não ironiza. Basta-lhe descobrir objetivamente a solidariedade que une aquelas figuras àquele ambiente. A descoberta do caso humano, dada a capacidade de captação de seu aparato pictórico, é quase involuntária (mas Degas pagou em vida esse excesso de lucidez com a solidão e a angústia).

Eis como funciona sua máquina de captação, eis a estrutura do fotograma. Uma grande parte do quadro é ocupada pela perspectiva enviesada, com um abrupto desvio em ângulo agudo, das mesinhas de mármore. *Entra-se* no quadro por este rumo imposto, como se estivéssemos pessoalmente naquele café, numa dessas mesinhas. O desvio retarda nosso encontro com os dois personagens; primeiramente, nossa atenção é detida pela garrafa vazia sobre a bandeja, a seguir é remetida aos dois copos com as bebidas, quase por uma associação espontânea de idéias. No primeiro copo há um líquido amarelo, em relação com as fitas amarelas no corpete da mulher; no segundo, um líquido vermelho-castanho, em relação com o terno, a barba, a cor do homem. Chega-se assim ao centro do tema, mas o tema não está no centro do quadro. Os dois não se movem, estão absortos, sem expressão nem gesto; contudo, aprisionados no pequeno espaço entre a mesa e o encosto do sofá, deslizam numa perspectiva que a parede de espelhos, por trás, torna ainda mais incerta e fugidia. Mas é essa nova perspectiva que põe as figuras em foco. Na moça, antes mesmo do que a doentia palidez do rosto, impressionam certos detalhes miseráveis, quase grotescos: o falso luxo, totalmente profissional, dos laços dos sapatos, dos enfeites do corpete, do chapuzinho periclitante; no homem, impressiona a vulgaridade corpulenta e sangüínea, a tola presunção. É uma humanidade macilenta e desperdiçada, parada no tempo vazio e no espaço estagnante: fria como o mármore das mesinhas mal lavadas, surrada e desbotada como o veludo dos sofás, opaca como os

espelhos embaçados. Apesar do gelo da análise, a sensação visual está lá, intacta: não foi aprofundada, interpretada, elaborada, o significado humano está implícito no dado visual. A impressão visual, portanto, não é um limitar-se a ver, renunciando a compreender; é um novo modo de compreender e permitir compreender muitas coisas antes incompreendidas. Assim Degas desfaz a ligação que ainda vinculava a sensação visual impressionista à emoção romântica. E é ele, fundamentalmente ingresiano, que se liberta do complexo de inferioridade que o próprio Renoir, o próprio Cézanne experimentam frente à perfeita lucidez de Ingres. Para ele, tão sensível à realidade do seu tempo, o clássico já não é beleza nem razão; é simplesmente recusa do patético em favor de uma objetividade superior.

PAUL CÉZANNE  
O ASNO E OS LADRÕES  
A CASA DO ENFORCADO EM  
AUVERS  
JOGADORES DE CARTAS  
O MONTE  
SAINTE-VICTOIRE

A biografia sem acontecimentos de CÉZANNE ajuda a entender sua pintura, que conclui a parábola do Impressionismo e forma o tronco do qual nascem as grandes correntes da primeira metade do século XX. Cézanne renunciou a ter uma vida para realizar sua obra, ou melhor, fez da obra a sua vida. Com posses suficientes para viver de seus recursos, isolou-se em sua casa na Provença; logo renunciou também às esporádicas estadas em Paris, mantendo apenas raros contatos com os amigos mais caros, Monet, Pissarro, Renoir. Mas também não permitia que interferissem em seu trabalho; trabalhava incansavelmente, com método, consciente da enorme importância do que fazia, e, no entanto, sempre insatisfeito.

Se às vezes ocorria-lhe desejar o sucesso que lhe era negado, nem por isso empenhava-se minimamente em obtê-lo. Não pretendia criar obras monumentais, obras-primas; a descoberta de pequenas verdades,

que demonstravam a correção de sua pesquisa, compensava-o pela labuta cotidiana. Concebeu a pintura como pesquisa pura e desinteressada, semelhante à do cientista ou do filósofo, mesmo que diferente no método — pesquisa de uma verdade, justamente, que não podia ser alcançada senão com aquela reflexão ativa frente ao verdadeiro em que, para ele, consistia o pintar. Já se aproximava da morte quando o mundo percebeu a inigualável grandeza de sua pintura. Formou-se sem mestres, procurando escolher, desenhando e pintando, o núcleo expressivo, a estrutura profunda das obras dos pintores do passado — principalmente italianos (Tintoretto, Caravaggio), espanhóis (El Greco, Ribera, Zurbarán) — e modernos (Delacroix, Courbet, Daumier). Este último, talvez, mais do que os outros, não por seus conteúdos sociais e políticos, e sim por seu modo de construir a imagem modelando-a duramente na matéria pictórica. Nas diversas estadas em Paris, a partir de 1861, freqüentou os pintores que posteriormente seriam chamados de impressionistas; participou da primeira (1874) e terceira exposição (1877), mas as obras desse período não mostram um grande interesse pelo programa renovador deles. Provavelmente também por influência de Zola, seu amigo de infância e de escola, permanece obstinadamente ligado a um romantismo agora extemporâneo, todavia exasperado; retira seus temas da literatura e da pintura romântica (especialmente de Delacroix) e trata-os com um ímpeto quase furioso, amontoando com a espátula densas camadas de cores escuras e fortemente contrastantes. Evidentemente não aceita a pintura puramente visual de seus amigos impressionistas, quer ser um poeta, um literato; porém quer realizar essa literatura como pintor, e não traduzindo o tema em figuras, mas construindo a imagem com os pesados materiais da pintura. Em sua pintura nada é invenção, tudo é pesquisa.

Por isso, retoma e exagera o empaste encorpado de Courbet, a composição agitada do último Delacroix, os grossos contornos negros e as luzes alvas de Daumier; Manet, venerado mestre dos impressionistas, torce o nariz, não aprecia “a pintura suja”. Mesmo assim, esta fase de generosa impureza, em que descarrega toda a sua bagagem romântica, e a sua própria resistência inicial ao programa dos impressionistas são importantes; evidentemente, o jo-

vem e arisco provençal sentia que a renovação pretendida deveria ser algo muito diverso de uma revolta contra o gosto acadêmico e a conquista da liberdade de olhar o mundo sem preconceitos. Talvez lhe tenha sido proveitosa, nos dois anos que passou em Auvers-sur-Oise, a proximidade daquele pintor corajoso e meditativo, aberto à pesquisa avançada mas avesso a aventuras, que era Pissarro: o fato é que Cézanne, quase de súbito, compreendeu que do Impressionismo poderia e deveria nascer um novo classicismo, não mais fundado sobre a imitação escolar dos antigos, e sim dedicado a formar uma imagem nova e concreta do mundo, a qual, porém, não mais deveria ser buscada na realidade exterior, mas na consciência.

A pintura não era literatura figurada, tampouco uma técnica capaz de transmitir a sensação visual ao vivo: era um modo insubstituível de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, uma espécie de filosofia.

Não se pode pensar a realidade senão enquanto é recebida de uma consciência; não se pode pensar a consciência senão enquanto é preenchida pela realidade. Tampouco se pode conceber uma estrutura, uma ordem constitutiva da realidade e do seu devir, que não seja a estrutura ou a ordem da consciência em seu constituir-se e formar-se. Por isso, Cézanne nunca poderá dispensar o modelo ou o tema, isto é, a sensação visual (a que chamava de “*petite sensation*”), nunca colocará o mínimo toque na tela senão em presença do verdadeiro; tampouco nunca proporá abstrair, mas sempre e unicamente “compreender”. Seus esforços são inteiramente dedicados a manter a sensação viva durante um processo analítico de pesquisa estrutural, que certamente é um processo do pensamento; durante o processo, a sensação não só se mantém, como ainda torna-se mais precisa, organiza-se, revela toda a coerência e a complexidade de sua estrutura. A operação pictórica não reproduz, e sim produz a sensação: não como dado para uma reflexão posterior, mas como pensamento, consciência em ação. A idéia de que o conhecimento da realidade não é contemplação, porém nasce de uma vontade de tomar e se apropriar, era típica da estética e da arte romântica, e dela passou para Courbet, cujo realismo é um ato de apoderamento, e os impressionistas, cada um deles empreendendo um modo próprio de

receber, captar e até mesmo arrebatá-la a realidade. Apenas Cézanne supera o que havia de arbitrário e eticamente injustificável nessa vontade de tomar e se apropriar, restabelecendo um equilíbrio absoluto, e até mesmo uma identidade, entre a realidade interior e exterior, entre o eu e o mundo, entre o *efetuar-se* da consciência e o *efetuar-se* da realidade.

Se há aí uma filosofia, não é, porém, uma filosofia que procede por silogismos, mas se efetua junto com a experiência viva e atual da realidade efetuada pela consciência. O modo de fundir e estabelecer uma identidade entre a experiência (a sensação) e o pensamento é a pintura: o único que não só permite acompanhar a transformação, como também transforma concretamente a impressão sensorial fugidia, quase inapreensível, em pensamento concreto, vivido, de modo a realizar a consciência em sua totalidade. Ele tinha consciência de efetuar com a pintura uma filosofia que não poderia se efetuar de outra maneira, e, numa carta de 1889, assim justifica seu isolamento: "Eu tinha decidido trabalhar em silêncio até o dia em que seria capaz de sustentar *teoricamente* minhas tentativas". Portanto, a teoria devia ser posterior, derivada da obra: se pensarmos que a filosofia moderna não é, nem quer ser, senão uma reflexão sobre a experiência em seu realizar-se, ou mesmo o seu realizar-se à luz da consciência, é impossível deixar de reconhecer que a pintura de Cézanne (como reconheceu um filósofo, Merleau-Ponty) contribuiu para definir a dimensão ontológica do pensamento moderno.

Assim se explica como ele superou aquilo que parecia ser o caráter tipicamente *francês* do Impressionismo, como ele recuperou, para além do racionalismo neoclássico, certas qualidades de imediaticidade e desenvoltura cromáticas próprias da pintura francesa setecentista, e, quase lançando uma ponte entre o psicologismo francês e o idealismo alemão, formou a base de uma cultura figurativa européia. Evidentemente, isso não significa que se deva ver em Cézanne o artista que superou e renegou a suposta superficialidade de uma arte inteiramente fundada sobre a labilidade e inconsistência da sensação visual. É exatamente o contrário: levando a sensação visual ao nível da consciência, Cézanne ampliou imensamente o horizonte da pesquisa impressionista inicial e realizou o que podemos denominar Impressionismo *integral*.

*A casa do enforcado* é uma das primeiras obras impressionistas de Cézanne, após a fase inicial barroco-romântica: basta compará-la com as *Regatas* de Monet, do mesmo ano, para constatar que Cézanne, após as primeiras resistências, já passara decididamente para a vanguarda. No quadro de Monet, tudo é distendido, leve, brilhante, transparente; no quadro de Cézanne, a composição é densa, os volumes pesados, a cor opaca. E não para alcançar maior precisão descritiva: a sensação continua a ser sensação, não se define como noção. No entanto, o que lá se apresentava como superfície, aqui se apresenta como volume; a planície distante se interpõe à força entre a casa e o outeiro, nem mesmo o céu se destaca, mas une-se à crista das colinas. Há uma profundidade evidente no avanço das trilhas, nos escuros profundos que fundem os volumes, todavia a profundidade não cria distância e nada se esfuma ou se dilui, tudo se aproxima e se adensa. Chama a atenção a espessura da camada de cores, árida e grumosa como um reboco; mesclada à cor, a luz se torna matéria, não tem transparência nem brilho, apenas uma vibração pesada, como um zumbir nos ouvidos. Absorvida pelos volumes, deixa poucos traços seus na superfície: certo raleamento imprevisível do tecido cromático, certas veladuras transparentes sobre a camada endurecida, certos flocos como que de estopa sobre ramos secos. A profundidade, portanto, não está no vazio em torno das coisas, e sim *dentro* da matéria da cor, e não é apenas densidade, mas estrutura quase cristalina das massas cromáticas. Vemos, por exemplo, apenas uma parede da casa onde a luz se solidifica e forma uma camada, porém basta a cunha de sombra que a separa da construção vizinha para se sentir o volume, como um cubo do qual se vê apenas um lado.

Mais tarde, Cézanne virá a afinar o empaste, pintará com veladuras transparentes e nos últimos anos chegará a utilizar freqüentemente o meio mais diáfano, a aquarela. Decompondo as formas em várias nêsgas coloridas, estudando a amplitude e a freqüência das pinceladas de modo que a cada nota de cor corresponda uma definição formal precisa, ele determina com extrema clareza a razão estrutural, a função específica de cada *petite sensation* num contexto de relações no espaço. Mas o espaço já não é uma construção perspectiva *a priori*, e sim resultante; não



Paul Cézanne: *A casa do enforcado em Auvers* (1873); tela, 0,55 x 0,66 m. Paris, Musée d'Orsay.

é um esqueleto constante sob as aparências mutáveis, é a rítmica profunda e sempre variável dessa mudança das aparências ou, mais precisamente, de sua contínua e variada combinação e constituição, como sistema de relações em ação, na consciência.

Numa carta de 1904, ele escreve que é preciso “tratar a natureza conforme o cilindro, a esfera, o cone, o conjunto posto em perspectiva”, e pretendeu-se ver nessa frase uma antecipação teórica do Cubismo, movimento que inquestionavelmente descende de sua pintura, mas interpreta-a em sentido racionalista. Cézanne não afirma que se devam reduzir as aparências naturais a formas geométricas; ele não se refere a um resultado, e sim a um processo (“tratar”).

As formas geométricas, *ab antiquo* expressivas do

espaço, são instrumentos mentais com que se efetua a experiência do real: se uma laranja, no quadro, aproxima-se da esfera, ou uma pêra do cone, não significa que a laranja seja esférica e a pêra cônica, mas que o artista conseguiu especificar a relação entre os dois objetos singulares e o conjunto da realidade, isto é, fazer com que essa laranja e essa pêra sejam uma laranja e uma pêra, e ao mesmo tempo uma esfera e um cone, isto é, formas expressivas da totalidade do espaço. Como as formas geométricas não são o espaço, porém modos através dos quais o homem pensou o espaço, elas não são idéias inatas, e sim formas históricas; fortalecida pela sua experiência histórica, a consciência se apresta para a experiência do real presente. Por isso, Cézanne diz que sua aspiração é refazer

Poussin a partir do verdadeiro, isto é, reencontrar a história na natureza, a experiência refletida do passado no flagrante da sensação. É este o classicismo (mas seria mais correto dizer a classicidade) de Cézanne.

Depois de falar sobre o cone e a esfera, ele acrescenta: "A natureza, para nós homens, está antes na profundidade do que na superfície, e daí a necessidade de introduzir em nossas vibrações luminosas, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de tons azulados para dar a sensação de atmosfera". As vibrações luminosas são as que emanam dos objetos envolvidos pela atmosfera; logo, trata-se ainda da relação objeto-espço: em seu processo formativo, a consciência opera essa distinção na sensação em que os tons quentes dos objetos iluminados se apresentam mesclados aos tons frios da atmosfera. Mas, a seguir, a distinção opera a síntese, porque o espaço é a representação global do conjunto dos objetos; assim, na pintura de Cézanne, a estrutura é o tecido cromático resultante da divisão das cores locais nos componentes quentes e frios (vermelhos-amarelados, azulados) e de sua combinação no ritmo construtivo das pinceladas. A pintura de Cézanne, enfim, não parte de uma concepção espacial *a priori*, o espaço não é uma abstração, é uma construção da consciência, ou melhor, o construir-se da consciência através da experiência viva da realidade (a sensação). O pintor, portanto, representa não a realidade *como ela é*, nem como a vemos sob o variado impulso dos sentimentos, mas a realidade *na consciência* ou o equilíbrio absoluto, finalmente alcançado, entre a totalidade do mundo e a totalidade do eu, entre a infinita variedade das aparências e a unidade formal do espaço-consciência. O Impressionismo integral não é, pois, senão um Classicismo integral.

Ao dizer que a natureza, para o homem, está na profundidade, Cézanne não está absolutamente voltando à concepção perspectiva tradicional, ainda que certamente se oponha à redução impressionista inicial da profundidade à superfície. Ao pretender realizar a unidade do espaço (como unidade da consciência), evidentemente não poderia conceber a profundidade como algo além de uma superfície, nem a superfície como um plano que intersecciona a profundidade. A profundidade é una e contínua, e não uma perspectiva diante da qual se coloca o artista, numa contemplação que permanece exterior a ela, como

um espectador no teatro. Aí não pode existir uma separação entre o espaço da vida, ou do artista que pinta, e o espaço do quadro. É uma exigência que todos os artistas, a partir de Delacroix, percebem e tentam resolver de várias maneiras: ora fazendo-se envolver pela espacialidade atmosférico-cromática do quadro (Monet, Renoir e, mais tarde, Bonnard), ora levando o espaço da vida para a tela e além da tela (Degas, Toulouse-Lautrec). Os primeiros se interessam acima de tudo pela realidade natural, em que incluem também o social; os últimos, pela realidade humana ou social, e assim apresentam a natureza-ambiente.

É ainda o problema do subjetivo e do objetivo, da alternada predominância do impulso romântico sobre o equilíbrio clássico ou vice-versa. Em Cézanne, não há uma ruptura entre realidade interna e externa: a consciência está no mundo, e o mundo na consciência; o eu não conquista o mundo e não é por ele conquistado. Não há apenas um equilíbrio paralelo, há uma identidade. Por isso, seu classicismo não é um classicismo histórico, e sim uma classicidade pura como a de Fídias ou de Giotto, os únicos grandes "clássicos". Mas não se chega a esta sua classicidade absoluta abstraindo-se da experiência vivida, do presente, e assim ela não abre espaço a uma nostalgia pelas formas do passado, e nunca poderia ter sido alcançada senão depois de ter realizado e esgotado a experiência do Romantismo, como a realizou Cézanne, com maior profundidade do que qualquer outro, no primeiro período de sua carreira.

Mas como conciliar a atualidade de Cézanne com sua aparente indiferença pelos problemas sociais típicos de sua época? Encerrado em seu estúdio, distante do mundo, ele pensa apenas na pintura, não lhe aflora a suspeita de que seja possível isolar um problema social dentro do problema geral da realidade. Um único quadro (em várias versões) parece roçar a questão: *Jogadores de cartas* (1890-2). É um tema que poderia ter sido tratado por Daumier, Courbet, Millet, e mesmo Van Gogh no período holandês inicial — com ênfases diversas, realistas ou moralistas, ressaltando o que não escapa sequer a ele, isto é, a compostura e a seriedade dos dois camponeses, que têm no jogo o mesmo empenho e a mesma moralidade que têm no trabalho. Ao abordar esse tema inusual, Cézanne certamente pretendia prestar uma homenagem a Courbet, a quem

sempre teve na conta de mestre; seu impressionismo integral, como ascensão *in toto* da realidade à consciência, era também um realismo integral.

Não seria justo descartar a situação expressa pelo pintor na relação psicológica entre os dois jogadores: um deles empenhado em escolher a carta que jogará, o outro à espera. Mas é preciso observar *como* se define essa situação, embora a posição e os gestos das figuras sejam perfeitamente simétricos e não haja em suas faces a mínima busca de uma expressão psicológica. A imobilidade do jogador à espera é definida pela forma cilíndrica do chapéu que se repete na manga, pela linha reta do encosto da cadeira, pelas notas brancas do cachimbo e do colarinho; mesmo a toalha avermelhada sobre a mesa cai a prumo ao

lado dele, enquanto do outro lado aponta em ângulo. A atenção, a mobilidade psicológica do outro, é apresentada pelas cores mais claras e sensíveis à luz do paletó, do chapéu, do rosto e do desenvolvimento menos rígido, mais ondulado, dos traços. O que varia não é a caracterização psicológica, e sim o modo como os volumes de cor se desdobram no espaço e reagem à luz. A intensa passagem de tons escuros, avermelhados e negro-azulados, no fundo e sobre a mesa, liga e compõe os volumes numa unidade, envolvendo-os assim como a atmosfera, numa paisagem, envolve as árvores próximas e os montes distantes. O eixo do quadro é o reflexo branco na garrafa e não recai exatamente no centro, dando assim uma ligeira assimetria à composição: vê-se por inteiro o



Paul Cézanne: *Jogadores de cartas* (1890-2);  
tela, 0,45 × 0,57 m. Paris,  
Musée d'Orsay.



▲ Paul Cézanne: *O asno e os ladrões* (1869-70);  
tela, 0,41 × 0,55 m. Milão,  
Galleria d'Arte Moderna.

▼ Paul Cézanne: *O monte Sainte-Victoire*  
(1904-6); tela, 0,60 × 0,73 m.  
Zurique, Kunsthaus.



grande volume cilíndrico do jogador de cachimbo, e atrás dele há um vazio, enquanto o volume mais solto e luminoso do outro jogador é cortado pela borda do quadro. A cor já não é um tom cromático local ligado às coisas, e sim a substância do espaço pictórico; o quadro é todo um tecido de notas cromáticas a que o toque dá uma densidade e uma direção autônomas em relação à forma dos objetos.

Todavia, é o mesmo tipo de relação que, numa paisagem, passa entre uma montanha e o céu, entre uma casa e uma massa de folhagens, entre a margem pedregosa e um espelho de água; as variações de densidade e vibração não rompem a unidade do espaço, não alteram sua estrutura. A substância, a qualidade fundamental da cor, mantém-se sempre a mesma; Cézanne não preenche nem recobre volumes plásticos com cores predeterminadas, mas constrói massas e volumes por intermédio da cor. Veja-se (para dar apenas um exemplo) como é construído o volume geométrico do jogador de cachimbo: um cilindro que termina em ogiva, no qual o cilindro oblíquo do braço se insere como um tubo. É impossível dizer qual é a cor exata desse paletó: não há uma cor única que se estenda na superfície ou que se ilumine nas saliências e se obscureça na sombra. Há verdes, vermelhos, amarelos, roxos, azuis, postos com pinceladas oblíquas que parecem se impelir umas às outras; a própria variedade tonal determina esse aumento e diminuição, essa expansão e contração da cor, até o ponto em que é bloqueada por outra forma colorida.

Numa das obras mais tardias e grandiosas, a última das várias imagens do *Monte Sainte-Victoire*, vê-se o grau de lucidez estrutural a que chegou o mestre. Impossível imaginar uma sensação mais fresca, imediata e, ao mesmo tempo, definitiva que no ponto em que os azuis e cinzas do céu invadem a montanha e a planície, assim como o verde das árvores colore as nuvens. Porém, note-se como o ritmo, a frequência das pinceladas largas e transparentes preenche todo o quadro, decompõe a imagem num contínuo facetamento de prismas refringentes, e como a luz, mesmo não chegando a tons elevados, adquire uma incrível intensidade de movimento, torna sensível o dinamismo universal do espaço, ou melhor, o dinamismo da consciência que, no próprio ato de receber a realidade e identificar-se com ela, converte-a em espaço. É esta, sem dúvida, uma das obras mais

“especulativas” ou “ontológicas” de Cézanne, ponto de chegada de sua pesquisa dirigida à compreensão global do ser e de sua estrutura vital: mas pode-se negar que esta “filosofia” pura seja pura pintura? E poder-se-ia porventura censurar um artista empenhado nesse problema total, disposto a demonstrar que, se o contato direto com o mundo é pensamento, o pensamento também é contato direto com o mundo, por não ter considerado tal ou qual problema particular de sua época, mesmo se tratando da guerra franco-prussiana ou da Comuna?

De qualquer maneira, Cézanne enfrentou implicitamente o problema social, como problema central da época, ao definir não só a função, mas também o dever do artista no mundo, e naquele tipo de mundo. O “problema do quadro”, seu problema de representar a natureza, a sociedade ou a vida interior e secreta do artista, é o problema central da pintura oitocentista, não sendo senão o problema, cada vez mais premente devido à afirmação do pragmatismo industrial e capitalista, referente à razão de ser e à possibilidade de ação do artista nesse tipo de sociedade. Tal problema não se resolveria com reações psicológicas, sentimentais, práticas, optando por este ou aquele, representando os camponeses no trabalho ou os senhores a passeio no Bois de Boulogne.

Tampouco com o lamento pelos belos tempos de outrora, com as vagas evasões simbolistas ou as fugas para os trópicos. No final do século, quando se instaura o mito do Progresso, o problema se converte em dilema: a existência do artista tem ou não tem sentido. Não há compromisso possível. Há a solução negativa de Van Gogh: o artista é rejeitado pela sociedade e recusa-a, está sozinho perante a realidade, sem poder resistir ao seu impacto. Após um vôo fulminante e vertical como o de Ícaro, precipita-se, desaparece, morre. Van Gogh é a última expressão do “sublime” romântico: de um início significativamente semelhante ao início romântico de Cézanne, ele chega à conclusão oposta. A solução positiva é a de Cézanne; e isso porque Cézanne viu na abertura impressionista, que a Van Gogh se afigurara como o limite extremo do Romantismo, a perspectiva de um novo classicismo, a premissa de uma nova dimensão da consciência e da existência, de uma relação nova, não mais contraditória, não mais angustiada, entre o homem e o mundo. Perguntar sobre o alcance social da nova estru-

tura espacial definida por Cézanne é o mesmo que perguntar sobre o alcance social do novo estruturalismo arquitetônico com que os técnicos do ferro e do cimento definiram o processo pelo qual a sociedade moderna constrói seu espaço, a dimensão de sua existência; e devemos insistir uma vez mais sobre o paralelismo, se não a analogia, entre os dois fenômenos.

Depois de Cézanne e Van Gogh, as soluções de compromisso indecisas e vacilantes se tornaram acadêmicas e inúteis. A partir daí, tudo, na cultura artística européia da primeira metade do século, gravitará em torno dos dois termos opostos do dilema e de sua relação dialética cada vez mais tensa: Cézanne ou Van Gogh, clássico ou romântico, Impressionismo ou Expressionismo.

GEORGES SEURAT  
UM DOMINGO DE VERÃO NA  
GRANDE JATTE

PAUL SIGNAC  
ENTRADA DO PORTO DE  
MARSELHA

Na segunda metade do século XIX, a fisiologia e a psicologia da percepção são objetos de intensa pesquisa científica: é importante averiguar o funcionamento dos processos com que se efetua a experiência do real e verificar sua confiabilidade. Os estudos experimentais de Helmholtz (1878) e Rood (1881) desenvolvem as descobertas de Chevreul sobre o contraste simultâneo e as cores complementares que, publicadas em 1839, haviam dado um fundamento científico ao Impressionismo. Em 1880, Sutter, estudando os fenômenos da visão, sustenta que a arte deve encontrar um plano de entendimento com a ciência, centro vital da cultura da época. Ao mesmo tempo, um jovem pintor, SEURAT, começa a elaborar e experimentar uma teoria própria da pintura, baseada na ótica das cores, à qual corresponde uma nova técnica cientificamente rigorosa.

Um problema central é a divisão dos tons: como a luz é a resultante da combinação de diversas cores (a luz branca, de todas), o equivalente da luz na pintu-

ra não deve ser um tom unido, nem ser obtido com a mistura das tintas, e sim resultar da aproximação de vários pontinhos coloridos que, a certa distância, recompõem a unidade do tom e tornam a vibração luminosa. A primeira obra demonstrativa, *La "baignade"* (1884), causa impressão em outro jovem pintor, PAUL SIGNAC, que havia estudado com Monet: se de início o problema, para Seurat, consistia inteiramente na correlação entre o processo pictórico e os processos da visão que se comprovaram cientificamente mais corretos, com a intervenção de Signac, a pesquisa dos dois artistas (cuja ligação perdura até a morte prematura de Seurat) se orienta no sentido de uma retomada do programa dos impressionistas, mas expurgado de seus resquícios românticos e reproposto em termos científicos. Assim nasce o Neo-Impressionismo, o primeiro movimento a colocar a exigência da relação arte-ciência, o primeiro também a que se reúne um crítico (F. Fénéon) para o controle metodológico da operação na poética. Favorecido pelo cientificismo positivista do final do século, o movimento teve ampla difusão; a repercussão mais notável ocorreu na Itália, em Milão, com o Divisionismo.

Colocada a questão da relação arte-ciência, havia três hipóteses: 1) o processo científico e o processo artístico tendem para o mesmo resultado cognitivo, e neste caso um dos dois é supérfluo, e trata-se de escolher o melhor; 2) levam a resultados igualmente válidos, mas diversos, no plano cognitivo, e neste caso é preciso distinguir claramente o que se conhece com a ciência e o que se conhece com a arte; 3) a arte tem uma finalidade e uma função totalmente diferentes das da ciência. A primeira hipótese está excluída porque, se fosse verdadeira, a atividade que sucumbiria seria a arte. O valor da terceira hipótese se restringe à conversão do problema estético, em sua passagem da órbita cognitiva para a ética (Van Gogh e, em parte, Gauguin). A segunda vale para os dois fenômenos diferentes, porém contemporâneos e complementares, do Neo-Impressionismo e do Simbolismo. O conteúdo da teórica neo-impressionista é derivado da ciência, à qual, evidentemente, não acrescenta nada; todavia, Seurat e seus companheiros de grupo crêem que a arte também aspira (como a ciência) ao conhecimento objetivo, mas não lhe cabe experimentar e verificar as proposições da ciência.

A arte enfrenta problemas que não podem ser re-