

3

Cézanne e Ingres

Cézanne certa vez afirmou: “esse Dominique é muito bom, mas ele me aporrinha”³⁶.

Talvez assim sentisse porque Ingres era um mestre da linha, enquanto para Cézanne o contorno lhe escapasse, como ele mesmo dizia.

Contudo, o contorno só pôde lhe escapar após ter entendido a linha desobediente de Ingres.

A qualidade tátil da forma cezanniana mostra-se como uma tentativa exasperada do pintor em devolver à pintura a classicidade topológica destruída pelo impressionismo.

Num sentido um tanto contraditório, se aceitarmos, de fato, um classicismo sistemático em Ingres, seus retratos, ainda que sob o efeito da neutralidade clássica quanto à qualidade da textura da superfície, são tão luminosos quanto escultóricos!

Em sua “Princesa de Broglie” (1853) a luz não é natural. O caráter escultórico se mantém, mas por um *chiaroscuro* falseado. Áreas opostas são iluminadas morfologicamente, como uma unidade. A figura da princesa é iluminada como se fosse uma única superfície! O tratamento tátil característico do sistema linear clássico revela-se claro apenas num primeiro momento de observação. Precisamos olhar com mais atenção para o esforço de Ingres: com o tempo, o sólido se desmancha-se, e o que evidencia-se é quase que um corpo emanando luz.

O lastro naturalista deixado por Ingres, ao contrário do lastro deixado por Velásquez, é negado. Enquanto uma observação atenta à princesa do pintor espanhol nos direciona à captura do lastro naturalista a partir do movimento gerado por seus traços desobedientes ao caráter tátil do objeto, e que nos leva a perceber a intencionalidade da captura da qualidade óptica do motivo, em Ingres ocorre o oposto: uma observação atenta a sua princesa nos leva a rejeição desse lastro naturalista, pois a aparência real vai gradualmente se afastando da realidade da forma pictórica. E Ingres assim o

³⁶ Cézanne *apud* FRY, Roger. **Visão e forma**. São Paulo: CosacNaify, 2002, p. 279.

faz também a partir de suas linhas desobedientes, ao levantar o vestido da princesa, como se ela tivesse um enorme traseiro. Mas isso nada tem de erótico: Ingres precisava empinar uma certa quantidade de azul do vestido para que a linha pudesse deslizar livre sobre ela. A linha se revolta – haja vista a delicada mutilação no ombro esquerdo da princesa - mas ainda precisa comportar o último suspiro da modelagem clássica. Esse caráter ambíguo é que levou Ingres a ser considerado ao mesmo tempo *chef d'école* e *peintre maudite* pelos críticos de seu tempo.

O grande traseiro da princesa revela-se como um subterfúgio para conquistar a harmonia do quadro. Mesmo Argan recusava qualquer notação sensual: “Para afastar a sugestão emotiva ou sensual, Ingres apresenta a banhista de costas, sem o menor sinal de movimento, mas sem ostentar uma imobilidade estatuária.”³⁷

Ademais, as vértebras adicionais à sua “Grande odalisca” revelam-se como uma contravenção plástica, como se a banhista fosse uma entidade abstrata, uma forma estranha à natureza.

Forma autônoma, porém ambígua.

E Ingres aporrinhava Cézanne. Por quê?

Ingres conseguiu, ao mesmo tempo, situar-se entre a linearidade tátil do classicismo e a pictorialidade óptica do barroco. Mas não no sentido da representação naturalista, daí a incongruência em tratar dos conceitos de Wolfflin de maneira muito rígida.

As costas da “Banhista de Valpinçon” são demasiadamente largas. E isso graças à sua linha perversa, que se recusava a capturar uma simples qualidade óptica. A linha de Ingres é a “forma estranha” barroca levada ao limite da autonomia.

No entanto, o *trompe l'oeil* de Ingres é de uma outra ordem: ele nos faz crer, num primeiro momento, que sua pintura é naturalista. Mas não o é em nenhum momento.

³⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 52

Ingres planifica o sólido, sem, no entanto, abdicar da modelagem. Utiliza o *chiaroscuro* independente do ideal de representação clássico, mas não independente do sistema linear clássico.

O que seria então, o classicismo integral que Cézanne buscava, de acordo com Argan?

A solidez tátil do classicismo aliada à movimentação de manchas coloridas do barroco. *Einheit + Vielheit*.

3.1

Cézanne e o classicismo integral

Em “Rapaz com colete vermelho” (1890-95), o braço desproporcional do rapaz não é, absolutamente, construído pela linha.

São constituídos por planos de cor tratados como unidades autônomas que estabelecem uma relação com o todo. No entanto, essa relação com o todo não se dá da mesma maneira que em Matisse: os planos sequer sobrevivem sozinhos. São construções de cores que insinuam a linha através do “estudo dos planos internos” da forma, como bem afirmara Roger Fry³⁸.

Ingres perturbava Cézanne pois a linearidade clássica permanecia latente mesmo diante das múltiplas possibilidades de interpretação do fenômeno óptico.

No entanto, Cézanne não queria abrir mão dos ensinamentos da tradição clássica. Se por um lado abriu mão da linha, não abriu mão de seu caráter topológico tal como ocorre na tradição clássica pré-barroca.

O enorme braço do rapaz em vermelho não se justifica pela linearidade de sua forma, mas pela necessidade de facetá-los em inúmeros planos de cor, dado que Cézanne precisa representar aquele braço de acordo com as inúmeras visadas descontínuas necessárias à sua construção. Mas por que inúmeras visadas? Cézanne percebeu em Ingres a autonomia dos planos de cor a partir da iluminação uniforme do todo compositivo, mas para autorizar a autonomia desses fragmentos dentro do plano pictórico, precisava entendê-los como singularidades do fenômeno óptico; dessa

³⁸ FRY, op.cit. p. 279.

maneira, uma forma de conseguir potencializar essas singularidades era não submetê-las aos limites da pirâmide visual.

Numa situação análoga à percepção de um objeto, nossa visão periférica tende a desobedecer a lógica do desenho perspectivo. Enquanto a visão monocular fecha a cena com as linhas-limite da pirâmide visual, a visão periférica inclui, ou melhor, amplia o campo de visão e insere componentes visuais que ultrapassam qualquer limite *a priori* dado pela lógica perspectiva. Foi isso que Ingres percebeu, talvez sem a intencionalidade intelectual de Cézanne. Ou seja, surge a linha como instância sensível graças a autorização da visão periférica – e portanto, desobediente à lógica da perspectiva - de Cézanne. Os braços do rapaz precisaram ser alongados pois a visão monocular não suportava a extensão da percepção periférica.

Não seria descabido afirmar que a sensibilidade das linhas desobedientes de Ingres tenham servido bem à percepção ampliada da visão periférica, que, no entanto, era descontínua, daí a tradicional leitura da analítica dos fragmentos cubistas como originada em Cézanne.

Mas essa leitura não nos interessa aqui.

O que interessa é que Cézanne percebeu a qualidade de superfície na pintura de Ingres. A “Princesa de Broglie” pôde ser iluminada em cada porção do quadro conforme a intenção de uma autonomia plástica, e Cézanne pôde identificar cada área iluminada como um fragmento autônomo, inclusive a própria percepção da profundidade pictórica como uma unidade de superfície. Daí a qualidade de seu facetamento: o objeto é entendido pictoricamente a partir da justaposição de cada plano cromático. Cada um desses planos nada mais é que a “Princesa de Broglie” reconstituída a partir da recusa à qualidade estática do sistema clássico que, no entanto, ainda estava presente em Ingres. Cézanne desejava um “impressionismo escultural”, de acordo com Greenberg³⁹, ou, em outras palavras, um “classicismo integral”, utilizando o termo de Argan, que nada mais era que sua maior contradição: uma classicidade subjetiva que só se daria na fenomenização do espaço cartesiano da perspectiva.

³⁹ GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996, p. 68

Disse Argan:

O pintor, portanto, representa a realidade não como ela é, nem como a vemos sob o variado impulso dos sentimentos, mas a realidade na consciência ou no 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.⁴⁰

Essa fenomenização, de acordo com Greenberg, se deu a partir da conversão “do método impressionista de registro de variações de luz em um modo de indicar as variações na direção dos planos das superfícies sólidas.”⁴¹

Ora, mas não fora esse o trabalho iniciado por Ingres, como analisado em sua “Princesa de Broglie”? O que de fato permitiu a Cézanne não ficar estagnado em seu estudo dos planos internos da forma foi a autorização da visão periférica. Ao ampliar o campo de visão, Cézanne trazia para a consciência o nascimento de uma forma coextensiva à forma regulada pela visão monocular. Não há mais um foco, ou, como disse Greenberg, um “foco humano”. Por não poderem condensar a forma a partir da visão perspectiva, as linhas não mais podiam seguir um fluxo contínuo de contorno. A solução foi converter as linhas em traços (*Striche*) coloridos. E se a linha não mais podia regulamentar a construção, Cézanne deixava a cargo da “tensão de linha”, criada a partir do contato entre planos de pares complementares, a conversão da pura percepção num *topos* classicizado.

Cézanne, neste aspecto, está mais próximo a Matisse do que de Picasso. O todo em Picasso tende a justaposição de fragmentos num nível mais elevado de abstração. Grosso modo, entende-se que Picasso buscou a emancipação da linguagem através da percepção das inúmeras possibilidades de análise e decomposição da forma, produzindo um todo sem nenhum real comprometimento com a singularidade dos fragmentos. Matisse buscou a emancipação da sensação quando a sintaxe da linguagem moderna chegou ao limite de suas conexões lógicas, mantendo sempre um

⁴⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Companhia das Letras: São Paulo, 1999, p. 113

⁴¹ GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996, p. 67

caráter não de fragmento, e sim de singularidades, em suas composições. Dessa forma pôde superar qualquer regulamentação teórica prévia ao manter os signos sensivelmente conectados dentro do todo pictórico. Cada signo plástico só vive em comunhão. Em Picasso os signos não sobrevivem sozinhos pois sequer pretendiam tal potência singular.

No entanto, Matisse e Picasso reverenciavam Ingres.

Ora, o que são, afinal, as superfícies de cor da “Princesa de Broglie” iluminadas por todos os lados senão o próprio princípio da abstração pictórica?

A superfície luminosa de Ingres é decomposta em planos cromáticos por Cézanne. A qualidade da luz agora responde pela qualidade da cor, e a qualidade da cor é quase barroca: surge na percepção do todo. Mas o todo barroco, se visto de longe, condensa-se numa forma aparentemente natural, e, mais que isso, finalizada. Enquanto em Cézanne, a visão de todo é sempre vertiginosa, bem como freqüentemente inacabada. Por que?

3.2

Os traços de Cézanne

The most exciting attractions are between two opposites that never meet

Andy Warhol

Cézanne faz uso de traços como contornos. A linha é fragmentada em pequenos traços que, no entanto, fornecem a sensação de movimento, impossíveis de serem condensados. Isso só pôde ser feito a partir da legitimação da teoria dos contrastes simultâneos. Um plano verde, por exemplo, em contato com outro vermelho, libera uma “tensão de linha” entre eles. Essa tensão de linha, no entanto, jamais constitui-se em linha.

Mas devolve a topologia clássica à mancha barroca. Trata-se de um efeito de movimento incessante, mas que recusa a intangibilidade da pura sensação visual.

Curiosamente, é o *topos* clássico que fornece a vertigem, dado que a sensação visual está a todo o momento tentando cristalizar-se, como se os planos de cor e a tensão de linha produzissem um efeito de repulsão: o

vermelho fica mais vermelho e o verde fica mais verde quando um em contato com o outro, mas a tensão de linha que surge entre eles cria um campo de forças, daí a dança vertiginosa dos planos de cor no quadro, que nunca se fixam pois não há contorno suficientemente contínuo. Qual a solução de Cézanne para “fixar” a vertigem? Materializando a tensão de linha em traços azuis, como se, num nível mais abstrato de percepção, o azul conseguisse ancorar a tensão do padrão ocre da atmosfera dos sólidos.

Sem contorno contínuo, as formas condensam-se por pura fatalidade física: “os pequenos retângulos de pigmentos sobrepostos, dispostos sem nenhuma tentativa de fundir suas bordas, trouxeram a forma pintada para a superfície.”⁴²

O fechamento da forma se dava, em Cézanne, no plano da consciência, ou seja, sempre em processo de formação, e nesse processo, as lacunas visuais são autorizadas.

O vazio se torna, por sua vez, elemento constituinte da forma pictórica.

Ao deslocar sua visão do motivo para o quadro, do quadro para o motivo, e assim sucessivamente, surge um vazio que o sistema de representação clássico recuperava por métodos de racionalização da estereometria da forma. Ao abdicar o suficiente destes métodos, e conseqüentemente, da verossimilhança clássica, não é mais possível para Cézanne preencher esse vazios, eles fazem parte da experiência sensível.

Essa ambigüidade constituiu-se no inacabamento de Cézanne. Era impossível, dado o campo de forças que surgia entre as tensões de linha, recuperar a natureza em seu sentido clássico.

Surge um vazio que, longe de definir uma notação negativa, poderá ser percebido como um campo de possibilidades onde objetivo e subjetivo se encontram, e que, para Matisse, se encontram entre a linha e a cor.

⁴² GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996, p. 67