

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC – SP

Miguel de Frias e Vasconcellos Filho

**Efeito Cézanne:** Uma abordagem epistemológica  
à experiência da percepção e do pensamento  
entre Arte e Ciência.

MESTRADO EM HISTÓRIA DA CIÊNCIA

São Paulo  
2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC – SP

Miguel de Frias e Vasconcellos Filho

**Efeito Cézanne: Uma abordagem epistemológica  
à experiência da percepção e do pensamento  
entre Arte e Ciência.**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História da Ciência pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria Haddad Baptista.

São Paulo  
2008

Banca Examinadora

---

---

---

# Agradecimentos

Em especial, à Professora Doutora Ana Maria Haddad Baptista por toda orientação apoio e incentivo no direcionamento deste trabalho desde o primeiro momento

Ao Professor Doutor José Luiz Goldfarb pelas preciosas contribuições a este trabalho.

Ao Professor Alexandre Emilio Lipai, por sua enorme contribuição na banca de qualificação.

A todos os professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Ciência da PUC-SP, especialmente à Professora Doutora Maria Elice Brzezinski Prestes.

À CAPES

Ao CESIMA – Centro Simão Mathias de Estudos em História da Ciência, pelo apoio.

*À Heloisa Fernandes e Vasconcellos (in memoriam)*

*e Grace A. S. de Frias e Vasconcellos*

## Resumo

Este trabalho levanta uma discussão epistemológica fundamentada na visão de pensadores no assunto da percepção, intuição e pensamento, principalmente, a partir das análises de Gaston Bachelard, envolvendo Arte e Ciência,

O trabalho, sem a pretensão de trazer respostas, procurou fazer uma relação artista-obra-pensadores, feitas a partir da busca de compreensão das dúvidas e inquietações ocorridas durante a elaboração da obra de Paul Cézanne (1839-1906), um nome conforme é sabido, bastante respeitado e considerado no universo da Arte, apoiadas principalmente na leitura de reflexões do próprio artista, encontradas em cartas escritas a seu amigo e confidente Emile Bernard, a seu filho Paul; a partir de narrativas de pessoas próximas a ele como Vollard e, das impressões e percepções do poeta Rainer Maria Rilke, um observador de arte, que após conhecer a obra de Cézanne, passou a analisá-la minuciosamente.

Como contraponto, buscou-se a visão de físicos acostumados com a “retidão do pensamento racional”, porém de alguma forma envolvidos com questões da arte.

## *Abstract*

*This paper rises an epistemological discussion, based in point of view of thinkers about perception, thoughts and intuition, mainly starting in Gaston Bachelard's analysis, involving Art and Science.*

*This paper, without intention to get answers, tried to make an artist-work-thinkers relation, started in search of comprehension of doubts and unrests, during the elaboration of Paul Cézanne's work (1839-1906), a name well-known, respected and considered in art universe, mainly found in letters wrote to his friend and confident Émile Bernard, to his son Paul; based in close person's narratives like Vollard's, and from impressions and perceptions of Rainer Maria Rilke, poet an art observer, which after know the Cézanne art, began a detailedly analysis.*

*As oposition, was used the point of view of scientists accustomed with "straightness of racional thought"*

# Sumário

Introdução .....	9
Capítulo 1: Uma abordagem epistemológica da percepção e do pensamento .....	13
Capítulo 2: Entre Arte e Ciência, o físico como romancista .....	25
O Físico e a Arte .....	31
Capítulo 3: O Pintor e a Pintura: a experiência da percepção e do pensamento na obra de Paul Cézanne .....	36
O Pintor e a Pintura nas palavras do Poeta .....	60
Considerações finais .....	74
Bibliografia .....	77

# Introdução

Há muitas questões envolvendo a arte e os artistas pelo ponto de vista biográfico, social e até mesmo psicológico; a maneira pela qual o artista cria uma obra de arte; se o artista pensa ao fazê-la ou se ele somente a intui; a sua relação com a obra, sua perspectiva, e como seria a experiência de quem a experimenta. Porém, até que ponto se olha a arte e seus efeitos pelo ponto de vista epistemológico ou da ciência?

Estas questões foram o motivo e ponto de partida para esta pesquisa, que longe de encontrar respostas definitivas, encontrou alguns caminhos e perspectivas, em um estudo crítico e analítico sobre a experiência da dualidade, percepção e pensamento na Arte e na Ciência.

Na arte, buscou-se através de cartas, relatos, da vivência e experimentações do pintor Paul Cézanne (1839 -1906), através de suas próprias palavras e das pessoas que acompanharam toda essa busca e descobertas, como Émile Bernard, Vollard, seu filho Paul e o poeta Rainer Maria Rilke.

O trabalho procurou fazer uma relação artista-obra-pensadores, sem a pretensão de trazer respostas, mas sim, uma reflexão sobre alguns pensamentos deixados pelo próprio artista através de suas cartas e também sobre algumas citações.

A fundamentação epistemológica foi feita principalmente a partir de Gaston Bachelard, mas também apoiada em outros pensadores como Gilles Deleuze e E. H. Gombrich.

Este estudo se justificou pela relevância de uma reflexão epistemológica sobre a abordagem da experiência da percepção e do pensamento, na vida e através da obra do artista Paul Cézanne, um nome, conforme é sabido, bastante respeitado e considerado no universo da arte.

A obra do artista em questão, suas reflexões e suas realizações na pintura, geraram sementes que fizeram com que muitos dos principais artistas contemporâneos do século XX como: Braque, Derain, Gris, Klee, Matisse e Picasso, o considerassem “o grande mestre da modernidade”, um espelho para o alento da arte contemporânea, sem o qual, a obra deles não teria fundamento consistente.

Como contraponto à visão de artistas e pensadores no assunto da percepção, intuição e pensamento, buscou-se a visão de físicos, acostumados com a “retidão do pensamento racional”.

Neste campo, a pesquisa foi baseada nos escritos de Alan Lightman (físico e romancista), Mário Schenberg (físico e crítico de arte), José Luiz Goldfarb (físico e historiador da ciência) Ana Maria Haddad Baptista (historiadora da ciência).

O desenvolvimento do trabalho foi feito a partir de três capítulos principais, descritos a seguir:

No Capítulo 1: *Uma abordagem epistemológica da percepção e do pensamento*, o tema é abordado através de estudos feitos por pensadores e estudiosos da questão “Percepção e Pensamento”, como Gaston Bachelard, “Ensaio sobre o conhecimento aproximado”, “O direito de Sonhar”, Rudolf Arnheim “Arte e percepção visual”, “Intuição e Intelecto na Arte”, Umberto Galimberti “Psiche e Techne”, e Silvio Zamboni “A pesquisa em arte, um paralelo entre arte e ciência”; levanta-se a questão de como é tratada a experiência da percepção e do pensamento no processo de materialização de uma obra de arte, na relação artista-obra, diante de seu objeto de estudo.

No Capítulo 2, o tema abordado é a relação entre “Arte e Ciência” feita a partir de relatos de físicos, mostrando sua visão da relação entre lógico, racional e criativo, subdividido em dois itens:

No primeiro, *Entre Arte e Ciência: o físico como romancista*, é mostrada a experiência de Alan Lightman, (físico e romancista); como ele sente a experiência de seus dois mundos.

No segundo, *O Físico e a Arte*, é mostrado a experiência de um físico na arte, vivência de Mário Schenberg (físico e crítico de arte), através das palavras de J.L.Goldfarb (físico e historiador da ciência)

No Capítulo 3, é levantada a questão sobre a relação artista-obra, subdividido em dois itens:

O primeiro item, *O Pintor e a Pintura: a experiência da percepção e do pensamento na obra de Paul Cézanne*, mostra os questionamentos, buscas e descobertas de Paul Cézanne durante a elaboração de sua obra tão importante no universo da arte.

O segundo item, *O pintor e a pintura nas palavras do poeta*, o poeta Rainer Maria Rilke, através de cartas escritas à sua esposa, descreve suas descobertas e reflexões sobre a obra de Paul Cézanne.

## Capítulo1: **Uma abordagem epistemológica da percepção e do pensamento**

É sabido que fazer arte não é uma questão de cálculo ou somente do domínio de técnicas mecânicas, ou de um repertório, para converter o que se vê em obra.

A percepção é fundamental para se fazer arte, mas isso não quer dizer que, no todo, não se “racionalize” em arte.

Gaston Bachelard, em sua tese de doutoramento *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*, escrito em 1928 com o título original: *Essai sur la connaissance approchée*, traz à discussão questões de problemas do conhecimento na busca da verdade, seja na arte ou na filosofia, na física ou na matemática.

Bachelard, estribado numa rica e curiosa bibliografia do século XIX, um século que, conforme é sabido, foi praticamente dominado por transformações que privilegiaram a razão, discute sobre as vantagens dos fenômenos da intuição e percepção na busca do verdadeiro conhecimento, apesar de ser totalmente racional, e aponta a insuficiência da tese idealista e realista, em relação aos conceitos científicos.

Bachelard, através de temas como: conhecimento e descrição, a retificação dos conceitos e de ordem e qualidade, ao

longo de sua tese, afirma que o ato de conhecer nunca é pleno e o erro nunca pode ser eliminado.

Somos obrigados a trabalhar com aproximações, mesmo nas ciências ditas exatas, conclui apoiando-se em experiências e depoimentos de vários cientistas e filósofos como: Amagat, Bergson, Borel, Brillouin, Chevreu, Claude Bernard, Darcet Wood Benoit, Delboeuf, Deltheil, Eddington, Grimshaw, Guye, H. Abraham, J. Bertrand, J. Nogué, J. Wilbois, Karmen Lingh, Keppler, Klein, Laplace, Le Chatelier, Lippman, Maxwell, Newton, Onnes, Pearson, Pointcaré, Renouvier, Reuleaux, Riemmann, Stewart Will, Sorel, William James, Windt .

O epistemólogo, também, aponta que “conhecer é descrever para re-conhecer” defende que, muitas vezes, a tarefa da descrição é dominante e arbitrária, chega a parecer quase que exclusiva, e que pseudos definições e descrições restritas, em algumas ciências, são suficientes para a compreensão. Porém, afirma que através de um exame mais refinado, esse conhecimento mostra-se incompleto, conflitante entre si, e não se deve dar como absoluto.

O conhecimento não é imediato, de pronto; constrói-se.

É preciso manter um contato cada vez mais estreito com o real, estar alerta e evitar a falta de objetividade e clareza.

Há de haver cuidados com as divagações do pensamento e classificações arbitrárias.

“É preciso ser exaustivo, mas é preciso manter a clareza.

É preciso manter contato, um contato cada vez mais estreito com o real, mas o espírito deve estar alerta, ciente de suas perspectivas, seguro de seus pontos de referências.”<sup>1</sup>

Gaston Bachelard alerta que para se ter um verdadeiro conhecimento deve-se trabalhar a dualidade de composições opostas: minúcia e clareza e, simultaneamente, adequado e intuitivo.

Aponta também que o conhecimento científico não apresenta uma forma instantânea da verificação da verdade, e sim os primeiros erros e, com eles, chegar à verdade mais aproximada, o que ele chama de “conhecimento aproximado”.

Para Bachelard, o conhecimento científico segue uma vida dupla, um tipo de paradoxo, simétrico, um dependendo do outro. Dessa forma, o conhecimento transcende.

É um erro conferir ao conhecimento sem um único sentido para apreendê-lo em sua função dinâmica, é preciso ter a coragem de colocar no seu ponto de oscilação, no qual se mesclam o espírito de refinamento e o espírito geométrico.

---

<sup>1</sup> G. Bachelard, *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*, p.13

Priorizar a generalização em relação à verificação é desconsiderar o caráter hipotético de uma generalidade que se justifica por sua comodidade ou clareza.<sup>2</sup>

Em sua tese, a busca do conhecimento é sistêmico e contínuo e se encaixa em inúmeras categorias que se utilizam do espírito, seja na Arte ou na Filosofia, na Física ou na Matemática, e tal pensamento pode ser interpretado como um método. Mas, como qualquer método, apresenta insuficiência, tanto no idealismo quanto no realismo, na epistemologia ou no pragmatismo.

Costuma postular uma realidade e faz com que o conhecimento nunca possa ser esgotado. A busca da verdade é infinda e aponta que, nas Artes, “conhecer é descrever para sentir”, e mesmo nos rigorosos conceitos da matemática que reduz a fórmula  $A \text{ é } A$ , comenta que isso não leva a coisa alguma:

$A \text{ é } A$  não demonstra nada. Ora, uma proposição sempre deve demonstrar alguma coisa. O tipo de proposição que não demonstra nada é a definição e é evidente que ela expressa uma convenção, ela só explica uma palavra, só fixa uma linguagem...<sup>3</sup>

Bachelard mostra que para haver um “conhecimento aproximado” não basta contemplar apenas as definições, convenções.

---

<sup>2</sup> G. Bachelard, *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*, p.14

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 26

Na maioria das vezes, esse conhecimento é arbitrário para se obter precisão.

O conhecimento aproximado não é uma “média”. A “média” seria apenas para a compreensão. Nesse sentido, o sujeito, ao avaliar a coisa em questão, deve usar a “percepção” e, com ela, numa dualidade, trabalhar a “razão”, para chegar à conceitualização, pois, basta mudar um ponto do olhar, toda a perspectiva muda e, com isso, novos conceitos.

Ainda para Bachelard, o conhecimento nunca é pleno. O erro nunca pode ser eliminado, mesmo nas ciências “exatas”. É com ele ou por ele que podemos obter o sucesso do conhecimento, uma resposta mais fiel.

O conhecimento tem como tarefa, o refinamento, a precisão, a busca da clareza.

Conclui que é preciso sempre fazer uma grande diferença entre o início do conhecimento e a vida dele, a tal ponto que não se pode atribuir um papel de informação à sensação primeira. Ela é apenas uma pista, um convite, o pretexto da atenção e da reflexão.

Daí a necessidade de explorar outras perspectivas ao deparar uma primeira “conclusão”. Essa conclusão pode ser um “erro” e, a partir dele podemos chegar a outras conclusões e a outras verdades, o que Bachelard chama de “retificação do conhecimento”.

E contempla:

Com a certeza conquistada sobre a dúvida preliminar, a certeza do que vem depois de um erro “retificado”. Antes do erro, uma intuição feliz não é uma intuição clara, objetiva, segura. A segurança que não é checada é passível de erro. Uma intuição clara e distinta não consegue sozinha encontrar seu justo lugar na totalidade do saber. O erro é uma frase da dialética que precisa ser transposta, suscita uma investigação mais precisa, é o motor do conhecimento.<sup>4</sup>

O pensamento deve ser analítico, entre a percepção e a razão, entre a epistemologia e o pragmatismo e, através de um “empirismo errante”, coisa e sujeito, devem se tornar uno. Dessa forma, pode-se alcançar o que Gaston Bachelard defende como “Conhecimento Aproximado”.

Numa outra perspectiva, Umberto Galimberti, descreve que a percepção, diferentemente de alguns pensamentos que apontam ser uma simples elaboração das sensações, vai além dos nossos “sentidos”, na busca de um “sentido”: o sentido é o que faz de um espaço uma habitação, de um tempo uma estação, de um horizonte uma paisagem<sup>5</sup>.

Galimberti nos traz à discussão e à reflexão, que o sujeito ao tentar compreender a coisa que vê, num primeiro instante, utiliza o que ele chama de um tipo de “abertura pura”, “abertura inocente”, disposição incondicional do seu mundo interior

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.26

<sup>5</sup> U. Galimberti, *Psiche e Techne*, p.210

em contato com o mundo externo, e, essa “inocência” do olhar é logo violada e a disposição logo condicionada devido à necessidade de encontrar um “sentido”. Nos dá o exemplo de que o animal tem por “natureza” a sua habitação, a paisagem, e só percebe aquilo que o instinto lhe encaminha, como o seu parceiro sexual, a sua prole, a sua caça, o seu inimigo, e o resto do mundo é apenas a extensão do seu horizonte, diferentemente do olhar humano, que é despertado justamente pela extensão do seu próprio horizonte, do todo, “porque no todo cada coisa adquire sentido”, pois a percepção do sujeito tem visão panorâmica, visão total, seu olhar não capta a coisa em si, de pronto, de “imediato”, mas sim, em relação ao todo. E assim, no todo, cada coisa adquire sentido, e para que o todo possa oferecer a percepção de cada coisa, é necessário retroceder o “imediato” percebido tomando esse instante como “pano de fundo” a fim de que venha a tona a coisa em si.

Uma trajetória só é percebida como “via”, ao cruzar com outras vias; um movimento da água só é percebido como “onda” no encontro da maré com a terra; só no céu limpo um ponto de luz é percebido como “estrela”.<sup>6</sup>

Galimberti, apresenta-nos através de quatro pilares, uma articulação da modalidade humana de se ver as coisas, nos levando a crer, que a percepção humana antes do

---

<sup>6</sup> U. Galimberti, *Psiche e Techne*, p.211

conhecimento é vantagem “cognitiva”, é ponto de apoio para a “construção de um mundo”, e através da “seleção” das coisas emanadas da natureza, revela um mundo invisível.

A necessidade de abrigo e de porto faz da enseada do mar um porto potencial, e isso significa:

1) que a percepção humana já vai , desde sempre, *além* da imediatez sensível, à qual está presa a percepção animal;

2) que esse *além* é marcado por sinais alusivos ou símbolos, a que a imediatez visual se concede o seu limite;

3) que a percepção humana, utilizando as alusões da imediatez visual, vê o potencial futuro do que está imediatamente presente;

4) e que, revisualizando a partir do futuro o que está imediatamente presente, a percepção vê na curva das águas não um capricho do mar, mas uma enseada, que, respondendo à necessidade de ancoradouro e de abrigo, pode se tornar um porto, lugar de ancoragem, ponto de chegada e de partida.<sup>7</sup>

Para Rudolf Arnheim a percepção e o pensamento necessitam um do outro e, como amantes, complementam mutuamente suas funções para que se possa compreender ou criar

---

<sup>7</sup> U. Galimberti, *Psiche e Techne*, p.211

algo. Aponta, inclusive, ser praticamente impossível pensar sem recorrer às imagens perceptivas e além do mais, que o pensamento verdadeiramente produtivo ocorre na esfera da percepção, seja nas artes ou nas ciências bem como no uso das imagens e das palavras.

A percepção e o pensamento precisam um do outro. Complementam as suas funções. Supõe-se que a tarefa da percepção se limite a reunir a matéria prima necessária ao conhecimento. Uma vez que o material tenha sido agrupado, o pensamento entra em cena, num nível cognitivo supostamente superior, e faz o processamento; este, sem a percepção, não teria nada sobre o que pensar.<sup>8</sup>

Mas aponta também, que segundo a “concepção tradicional”, as duas funções também se “excluem mutuamente”, acreditando-se que a percepção só pode lidar com situações individuais, incapaz da generalização, e defende, que a generalização é justamente aquilo que o pensamento precisa, assim como, para formar conceitos, deve-se ir, além dos pormenores. Conclui “que vem daí a crença de que a percepção termina onde começa o pensamento”.

De acordo com Sívio Zamboni<sup>9</sup>, a questão entre percepção e pensamento, de certa forma, está ligada ao consciente e ao inconsciente, à intuição e ao intelecto, e, a grosso

---

<sup>8</sup> R. Arnheim, *Intuição e intelecto na arte*, p.141

<sup>9</sup> Sívio Zamboni, pesquisador em Artes, doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)

modo, a uma relação de racional para consciente, e irracional para a intuição<sup>10</sup>.

Com isso, a forma racionalizada, razão, pensamento, ao tentar explicar o processo intuitivo do inconsciente, encontra muita dificuldade. Neste ponto, segundo ele, muitos artistas preferem não explicar a sua obra, deixando a racionalização a cargo de quem a experimenta.

A questão da intuição e do intelecto está, de certa forma, ligada à consciente e inconsciente.

Podemos relacionar, ainda de forma grosseira, o racional com o consciente, e a intuição com o inconsciente.

Normalmente agimos e pensamos de forma consciente, isto é, utilizando dados e informações armazenadas na memória consciente. Mas paralelamente a essa, existe outra memória que é a do inconsciente, a qual não está sempre imediatamente disponível para a utilização do consciente.<sup>11</sup>

Contudo, não se pode vincular a percepção ou a intuição exclusivamente aos artistas, pois até mesmo os cientistas usam a percepção e a intuição, por mais racionais que sejam suas atividades.

---

<sup>10</sup> S. Zamboni, *A pesquisa em Artes, um paralelo entre Arte e Ciência*, p.29

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.29

Será que fariam Ciência os cientistas que intuem, ou que “pensam como um artista” o seu processo de materializar suas descobertas ou invenções rompendo paradigmas da ciência?

Zamboni, estudioso do assunto, declara "que o próprio Einstein" em preciosos momentos sobre a sua maneira de trabalhar, dizia que raramente pensava com palavras, pois primeiro ele tinha uma forma de pensamento visual (ícones), e só depois fazia a tradução de seus produtos em outros signos, como fórmulas, equações ou linguagem verbal<sup>12</sup>.

Aponta, também, que apesar de haver evidência de racionalização na arte em vários períodos históricos, a exemplo do Renascimento com Leonardo Da Vinci, sempre existiu e existe oposições em “ver” a arte também como uma forma de atividade racional.

As preocupações com caráter racional de arte não são recentes.

Seguramente, desde Platão e Aristóteles já estavam presentes as explicações da racionalidade implícita no fazer artístico.

No Renascimento, Leonardo Da Vinci trabalhou de uma forma altamente *intelectualizada* e com um método inspirado na mais alta lucidez.

Paul Valery (1991) chegou a identificar esse método com o utilizado por Faraday em suas pesquisas científicas... Jaime Paviani (1991), em seu estudo intitulado *A racionalidade estética*, discorre longamente sobre as evidências da racionalidade na arte, deixando

---

<sup>12</sup> S. Zamboni, *A pesquisa em Artes, um paralelo entre Arte e Ciência*, p.28

claro não ser a obra de arte fruto somente do inconsciente.

Para ele, existem duas formas distintas de ordenamento: o lógico e o sensível.<sup>13</sup>

Para Zamboni, a “racionalidade lógica” fundamenta-se em mecanismos próximos da racionalidade científica, explicativo, “passível de esquematização”, e, que as manifestações artísticas também possuem um caráter lógico, porém, na arte, não se tem parâmetros lógicos de precisão matemática, sendo produzida e assimilada por “impulsos intuitivos” não mensurável, como descreve:

O texto literário, por exemplo, muitas vezes traz consigo reflexões de caráter filosófico, ideológico, político que, embora assentados no pensamento lógico, nem por isso impedem que a obra seja de arte.

Igualmente, outras linguagens podem ter vertentes lógicas sem que o resultado final deixe de ser arte<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> S. Zamboni, *A pesquisa em Artes, um paralelo entre Arte e Ciência*, p.9

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.10

## Capítulo 2: **Entre Arte e Ciência, o físico como romancista.**

Um dia – uma manhã de domingo, lembro bem – acordei às cinco da manhã e não voltei a dormir.

Estava no meu apartamento e não no meu escritório. Sentia-me extremamente animado.

Algo estava acontecendo na minha mente. Eu estava pensando no meu problema científico e conseguia vê-lo em profundidade.

A sensação física era que minha cabeça estava saindo do pescoço. Sentia-me sem peso. Eu estava flutuando. Não tinha nenhuma sensação do meu próprio corpo. Sentia-me totalmente despido de ego, ou de qualquer preocupação quanto às conseqüências e expectativas de aprovação ou glória.

Não experimentava nenhum desses sentimentos. Tinha, sim, uma sensação de certeza. Uma forte sensação de penetrar profundamente no problema, de compreendê-lo e de saber que eu estava certo.

Esse é um aspecto fascinante do momento da criação – essa certeza íntima de ter acertado, essa confiança avassaladora de estar certo.

E com essas sensações percorrendo o meu corpo, saí da cama, pé ante pé, com todo o cuidado, para não afetar a mágica que estava acontecendo dentro do meu cérebro, e fui para a cozinha.

Peguei meu bloco, sentei-me ao lado da mesa que havia lá e abri as páginas dos meus cálculos.

Os primeiros sinais do dia começavam a aparecer na janela.

Independentemente do fato de eu estar indiferente a tudo o que ocorria à minha volta, o fato é que eu estava completamente sozinho.

Acho que ninguém poderia ajudar naquele momento. Nem eu queria ajuda alguma. Eu tinha todas essas sensações e revelações acontecendo na minha cabeça, e estar sozinho era essencial para o processo.

Eu sabia coisas que ninguém mais sabia. E esse conhecimento fez com que me sentisse poderoso, como se eu fosse capaz de fazer qualquer coisa.

Eu estava na fantástica condição de enxergar.

Como não tinha nenhuma noção de mim mesmo, não havia nenhum eu executando o ato de enxergar, não havia nenhum “enxergador”.

Era apenas o próprio ato sendo praticado.<sup>15</sup>

Assim, Allan Lightman, nos descreve uma experiência muito singular, o momento da criação, do *insight*, o chamado “momento mágico dos artistas”. Porém, essa experiência, um relato de ansiedade, de voracidade, de angústia e prazer pela descoberta, foi experimentado por um físico ao encontrar uma possível resposta ao seu problema, e não por um artista, o que seria mais esperado.

O cientista cria, intui, transcende, inventa, aliás, é chamado de “gênio”, *Eureka!*, como já acostumou-se a ouvir. Mas tanto para os cientistas quanto para as ciências em geral, o processo não é tão simples assim, na verdade, tudo é muito mais complexo do que se pode supor, num primeiro momento.

---

<sup>15</sup> A. Lightman, *O futuro do espaço-tempo*, p.182

O limite da objetividade é rígido, comparado ao limite da subjetividade que é tênue e movediço e que cerca a arte na busca da verdade.

Ana Haddad aponta que nos dias de hoje existem muitas controvérsias entre Arte e Ciência, vistas como categorias muito distintas, aparentemente sem qualquer relação ou conexão.<sup>16</sup>

A Ciência, dentro de um universo considerado “objetivo”, além de apresentar uma linguagem e símbolos singulares, métodos e procedimentos ditos “infalíveis”, desprovidos do sujeito, muitas vezes, é entendida como sem interferência de qualquer subjetividade, muito menos de percepção, intuição. E, quase que na contramão, a arte é vista como uma área “desconectada de qualquer conhecimento objetivo”, o que a faz, apenas expressar sentimentos ligados à determinada subjetividade atemporal em relação ao seu criador, que como Ana Haddad comenta e faz uma crítica à expressão, “inspirado a partir de um tipo de transe”, e sem qualquer repertório, materializa sua obra, seja pela música ou pela pintura, pela escultura ou pela literatura, e outros suportes materiais possíveis.

Allan Lightman pertence a duas, do que ele mesmo chama de “comunidades profissionais”: como romancista de festejados livros sobre ciência para o grande público (Sonhos de Einstein), pertence à “comunidade de escritores”, e, como um

---

<sup>16</sup> A. Haddad Baptista, *A construção visual entre as Artes e as Ciências*, p.13

Físico norte-americano, famoso, cientista de vanguarda, pertence também a “comunidade de cientistas”, e diz que, em alguns momentos, a “comunidade dos escritores” é bem diferente da comunidade dos cientistas.

Um cientista ativo, por exemplo, se relaciona diariamente com outros cientistas, trocam telefonemas, e-mails, trocam artigos antes de uma publicação e, freqüentemente juntos, fazem pesquisas em laboratórios e universidades, realizam seminários dos resultados de suas investigações, etc.

Já os escritores, complementa, totalmente o oposto. Afirma que vivem num tipo de deserto e que raramente se conversam, podendo levar cinco ou mais anos escrevendo um romance, tendo raríssimos contatos com outros romancistas.

Como membro das duas “comunidades”, Allan Lighthman diz ficar fascinado em fazer parte desse conflito de “estereótipos” devido às diferentes maneiras de “pensar” e “trabalhar”, e afirma, que apesar das diferenças de pensamento, é fascinado também pela semelhança dos objetivos, ou seja, pela busca da verdade.

Além da diferença comportamental entre o artista e o cientista, Allan Lighthman chama a atenção para o cientista, que em regra geral, gosta de dar nomes às coisas, classificá-las; e o artista não, e em geral sob muitos aspectos, evita tal procedimento.

Para ele, dar nomes às coisas é reduzir para tentar identificar com “clareza e precisão”, e isso simplesmente só reduz a compreensão: ou é isso ou é aquilo.

“É como colocar uma coisa dentro de uma caixa, fechar e afirmar que o que está lá dentro da caixa é a coisa e o que não está não é”.<sup>17</sup>

O que podemos concluir que por outro lado, como mostra, os conceitos e objetos para um romancista mostram outros olhares, outra percepção, e, conseqüentemente, outras interpretações, que não devem receber nomes, classificações, evitando assim a redução. No fundo o artista, ou a maioria deles, se pretende único e irrepetível. É o grande sonho romântico de se pretender um verdadeiro gênio criador, sem interferências e, muito menos, sem as famosas classificações.

Segundo Allan Lightman, os escritores usam palavras como amor ou medo sem cercá-las com uma definição, e deixam a cargo da interpretação de seus leitores, seus significados. Como exemplo, existem muitos tipos de amor: o amor de mãe, o amor pela mãe, o amor do amigo e pelo amigo, o amor romântico e pelas coisas materiais.

Essas mesmas palavras contadas através de personagens, sem classificar ou nomear, fazem com que a sensação que cada leitor experimenta, seja única e individual, o

---

<sup>17</sup> Idem, p.184

mesmo não acontece com os relatos científicos que racionalizam o mundo.

O argumento, para uma posição científica é estruturado em passos lógicos, reunindo fatos e provas, conduzindo o leitor por um caminho “mais ou menos” direto de um ponto inicial a um ponto final, na tentativa da melhor compreensão. Para isso, em geral, começam seus textos na forma de tópicos, o que, para a maioria dos romancistas, seria fatal.

Para os romancistas, o leitor deve sentir o que você diz, sentir o cheiro, escutar o som, fazer parte do processo e deve ficar num tal estado de concentração, quase que “incorpóreo”, a ponto de se entregar e deixar-se levar ao “lugar mágico a ele destinado”, e, além disso, cada leitor terá uma experiência individual e particular, e fará um caminho diferente, dependendo da sua bagagem de experiências internas, podendo com isso, transcender a sua percepção.

De acordo com Allan Lightman, um texto científico é expositivo, o desejo é chegar ao “cérebro do leitor”. Já num texto “criativo”, como um romance ou uma poesia, o desejo é passar pelo cérebro para chegar ao “estômago ou ao coração do leitor”.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Idem, 187

## 2.1 O Físico e a Arte

J.L.Goldfarb<sup>19</sup> nos dá o exemplo da experiência do professor Mário Schenberg, físico e cientista, um homem acostumado a materiais e invisíveis campos e partículas elementares, inserido no que J.L.Goldfarb chama de “maravilhoso mundo das artes”.<sup>20</sup>

Relaciona o cientista Mário Schenberg, na História da Ciência, com o renascentista Leonardo Da Vinci, “exemplo fiel deste tipo de intelectual que não separa arte e ciência”, e afirma: “entre arte e ciência não há uma diferença radical, mas, enquanto atividades criativas há uma questão de tom” .

Essa riqueza de possibilidades que a arte adquire não é sem razão, pois se M.Shenberg valorizou a intuição acima da razão ao abordar o conhecimento de um modo genérico, é a intuição que pode nos conduzir a uma percepção mais realista das coisas e dos processos. Ora, a arte, um dos processos de transformação: [...] toda atividade em que predomina a intuição é do tipo artístico e, caso contrário, é do tipo científico [...] não quer dizer que na atividade científica não haja intuição, e na artística não haja inteligência. Mas essa divisão dá o tom [...]<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> J. L. Goldfarb, Físico e Historiador da Ciência.

<sup>20</sup> Expressão usada por J. L. Goldfarb em: “Voar também é com os homens”, p.126

<sup>21</sup> J. L. Goldfarb, *Voar também é com os homens*, p.135

Descreve que tudo que Mário Schenberg acumulou de conhecimento de artes foi através de leituras, aliada a uma “incrível” capacidade de “observação visual”, o que o transformou num intelectual do mundo das artes.

Seu vasto conhecimento lógico racional adquirido pela física matemática ou física teórica<sup>22</sup>, justaposto à uma percepção ímpar diante da obra de arte, o “descobridor de neutrinos nas estrelas” (ver pág) vivia intensamente as sensações e impressões dos objetos observados e, segundo J.L.Goldfarb, ao experimentar a obra de arte Schenberg conseguia obter uma interação entre “seu ser e a obra de arte”.<sup>23</sup>

Como físico, Mário Schenberg se encontrou mais propriamente naquilo que podemos chamar de Física Matemática ou Física Teórica.

Não que não tivesse profundo interesse em ver as idéias teóricas colocadas no mundo do laboratório, no domínio de nossas experiências sensíveis, mas pessoalmente se dedicou a tais atividades.

Mário Schenberg chegou a realizar certas medições experimentais em sua viagem de navio para a Europa com o professor Ochialini, em 1938. Conceitualmente, Mário Schenberg concebia claramente que a Física Teórica e a Física Experimental dos séculos XVII e XVIII – dois processos distintos e institucionalmente separados na sociedade de então – foram sintetizados nas instituições científicas do século XX (ver PF,

---

<sup>22</sup> J. L. Goldfarb, *Voar também é com os homens*, p.127

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.128

capítulos Física e Sociedade e Física Matemática e Experimental).

Assim, estava sempre interessado no inter-relacionamento de idéias e experiências na ciência, um inter-relacionamento que Mário Schenberg percebia aprofundar-se dia a dia.

A física do século XX completara a síntese, e hoje, segundo Mário Schenberg, teríamos atividades científicas que conceitual e institucionalmente englobam a Física Teórica e a Física Experimental.

Mas não podemos negar que suas principais contribuições pessoais se deram no campo teórico, altamente esquematizado e matemático.<sup>24</sup>

J.L.Goldfarb afirma que Mário Schenberg, “no maravilhoso mundo das artes” era mais dinâmico, apesar de toda experiência no mundo da ciência; aponta ter uma capacidade de perceber nas pinturas e esculturas, significados complexos e ilimitados.

Arte para Mário Schenberg, era prazer e descoberta de novidades.

Sempre, um traço no papel ou no céu, uma mancha no chão, tudo era pleno de significados para MS. Poderíamos mesmo afirmar: MS tinha magia nos olhos. Aqui, encontramos o mesmo sistema de pensamento que analisamos no contexto científico.

Se na Física Mário Schenberg conseguia explorar conceitualmente os objetos da percepção através de linguagens lógico-matemáticas, na arte está presente

---

<sup>24</sup> J. L. Goldfarb, *Voar também é com os homens*, p.127

essa transfiguração do dado imediato do sensível para uma rede de significados abstratos.<sup>25</sup>

Afirma também, que na Física, o professor Schenberg conseguia “conceitualmente” explorar os objetos pela percepção através de linguagens “lógico-matemáticas”, na arte, ficava evidente essa transfiguração do dado imediato do sensível para uma rede de significados abstratos, e essa densidade de significados ao analisar uma obra de arte, atingia, segundo ele, níveis impressionantes.

Mário Schenberg costumava descrever uma obra, fosse ela, desenho, pintura, gravura ou uma escultura, pela sua percepção. J.L.Goldfarb deixa mais clara a capacidade de Schenberg de compreender abstratamente as transformações de uma obra, ao citar seu comentário sobre o trabalho de Mira Schendel :

[...] o tema do círculo retornou continuamente durante todo o trabalho em monotipia, com freqüência ainda maior que a da linha reta.

Círculos fechados ou quase fechados, círculo-flores, círculo-frutos, círculos-sementes, círculos-tubérculos, círculos-ovos.

A validade qualitativa das linhas circulares foi surpreendente, assim como a de suas combinações com outras linhas auxiliares.

A série das monotipias com círculos é, sem dúvida, a mais rica e numerosa (...) há certamente relações entre esses círculos e os símbolos mandálicos, mas não se

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.127

percebe a tendência à quadripartição das mandalas. Talvez seja mais natural relacionar muitos deles com o símbolo da serpente mordendo a própria cauda ou com outros símbolos do inconsciente pessoal, do coletivo, ou mesmo do cósmico.

Falta-nos inteiramente competência para tal análise simbólica (...) <sup>26</sup>

J.L.Goldfarb observa que Mário Schenberg encontrou na Arte uma forma de “expressão privilegiada”; como físico, experimentou viver limites entre, “o conhecido, a linguagem conhecida e aquilo que aparece como um fantasma a procura da sua própria linguagem”, valorizando a intuição acima da razão ao abordar o “conhecimento”.

Observa também, que a experiência do cientista Mário Schenberg ao experimentar o mundo das artes, faz com que ao debruçarmos sobre suas descrições e pensamentos das inúmeras obras de artes analisadas por ele, encontremos nesta justaposição, “especulações bastante reveladoras”, entre a intuição e a razão, entre a percepção e o pensamento, entre Arte e Ciência, num único “sujeito”; e conclui, que esta justaposição, Arte e Ciência, auxilia a conhecer e a viver o mundo no mesmo sistema que aprofunda idéia e conceito, e, que a dosagem de intuição e inteligência dá apenas o “tom”.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.130

### Capítulo 3: O Pintor e a Pintura:

#### A experiência da percepção e do pensamento na obra de Paul Cézanne.

O artista experimenta um sentido de alegria por ser capaz de comunicar aos outros o entusiasmo que sente diante da obra-prima da natureza, cujo mistério ele pensa compreender.<sup>27</sup>

*Paul Cézanne*



"O Mar em Lestaque", 1878-1879. Óleo sobre tela: 73x 92 cm. Musée Picasso, Paris

---

<sup>27</sup> . Cézanne por volta de 1892, citado por Léo Larguier, (*Le Dimanche*) avec *Paul Cézanne*, 1925; "Os Artistas falam de si próprios", p. 48



"A jarra azul", por volta de 1885-1887. Óleo sobre tela: 61x 50 cm. Musée d' Orsay, Paris



“Natureza-morta com garrafa de licor de hortelã-pimenta”, por volta de 1893-1895. Óleo sobre tela: 65,9x 82,1 cm. National Gallery of Art, Washington (DC)



“Banhistas em frente de uma barra”, por volta de 1893-1895. Óleo sobre tela: 63,5x 81 cm. Estugarda, Staatsgalerie Stuttgart.

Há duas coisas no pintor: os olhos e o espírito; cada uma deve ajudar a outra. É necessário trabalhar para o seu mútuo aperfeiçoamento, nos olhos para olhar a natureza e no espírito pela lógica das sensações organizadas que originam os meios de expressão.

*Paul Cézanne,  
citado por Émile Bernard, por volta de 1900*

O pintor Paul Cézanne nasceu em 19 de janeiro de 1839 em Aix-en-Provence, no Sul da França, e morreu em 23 de outubro de 1906 na mesma cidade. Filho de Anne Elizabeth Honorine Aubert e de Louis-Auguste Cézanne, um grande banqueiro antes chapeleiro, de família pobre originária de Cesana, Itália<sup>28</sup>.

Viveu em um período, historicamente reconhecido, como receptivo a mudanças de conceitos, tanto no campo das ciências ( período que se discute o quinto postulado da geometria Euclidiana que deixa de ser visto como uma verdade absoluta), quanto nas artes (*Art Nouveau* e Impressionismo).

De acordo com E. H. Gombrich<sup>29</sup>, Paul Cézanne, contemporâneo de Manet e Renoir, objetivava para sua obra o equilíbrio, a perfeição, beleza e harmonia, onde uma forma parecesse responder a outra com tudo devidamente colocado,

---

<sup>28</sup> Ambroise Vollard, *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir*, p.19

<sup>29</sup> E.H. Gombrich (1909-2001), influente personagem no campo da História da Arte; em 1936 foi membro do Instituto Warburg, em Londres, do qual foi diretor; foi professor de história da Universidade de Londres em 1959 até aposentar-se, em 1976. Algumas obras famosas: *História da Arte, Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* e *The Sense of Order: A study in the Psychology of Decorative Arte (1979)* além de 11 volumes de ensaios e entrevistas.

onde não coubesse o casual, sendo cada elemento visto nitidamente .

Compreendia e admirava o que de novo o impressionismo propunha em relação às cores, representação das formas, e estava decidido a se afastar das rígidas técnicas clássicas.

Queria entregar-se às suas próprias impressões, queria pintar as formas e cores que via.

Os impressionistas surgem como mestres na pintura da “natureza”.

Mas como alcançar, através do impressionismo e suas premissas, a harmonia do desenho, o equilíbrio perfeito e a ordem dos clássicos ?

Sem linhas firmes definindo os contornos, com sombras coloridas, como organizar a obra que tendia a ser brilhante, porém confusa.

Segundo Gombrich, “Cézanne detestava a confusão”. Contudo, não queria voltar às convenções clássicas de harmonia, desenho e arranjo.

Existia também a questão da cor. Cézanne era sedento por cores fortes, intensas, tanto quanto de padrões organizados.

Ainda de acordo com Gombrich, os impressionistas renunciaram à mistura de pigmentos na paleta e passaram a aplicá-las separadamente na tela em pequenas pinceladas, que

reproduziam os reflexos oscilantes de uma cena “ao ar livre”. Como consequência, os quadros eram brilhantes em tons, mas que ainda não saciavam os anseios de Cézanne .

Segundo Gombrich, Cézanne queria transmitir os tons ricos e uniformes da natureza, mas, por vezes, como por exemplo, na pintura de céu, onde havia uma grande área a ser representada, a técnica com puras cores primárias punha em risco a ilusão de profundidade.

Cézanne vivia em contradição, pois queria ser totalmente fiel às sua sensações e impressões frente à natureza, possível pela perspectiva do impressionismo, mas ao mesmo tempo, buscava qualidades como ordem, clareza, equilíbrio, harmonia existentes no clássico.

Para solucionar esse impasse, trabalhava exaustivamente em cada tela, testando novas soluções.

O que espanta é que Cézanne conseguiu realizar em suas telas o que era aparentemente impossível.

Ainda,segundo Gombrich, por exemplo, na tela que retrata o Mont Sainte-Victoire no sul da França, a imagem está banhada em luz, no entanto, é firme e sólida. Apresenta um padrão lúcido e, ao mesmo tempo, dá a impressão de grande profundidade e distância. Há uma sensação de ordem e repouso no modo como Cézanne marcou a horizontal do viaduto e estrada no centro e as verticais da casa em primeiro plano, mas em parte nenhuma sente-se uma ordem imposta por Cézanne à natureza.

Mesmo as pinceladas estão dispostas de modo a coincidirem com as principais linhas do desenho e a reforçarem a sensação de harmonia natural; mesmo a mudança de direção de suas pinceladas nunca recorre as desenho de contornos.



"A montanha Sain-Victoire, vista de Lauves", por volta de 1904-1906.  
Óleo sobre tela: 60 x 72cm. Basileia, Kunstmuseum Base

Outro brilhante exemplo da técnica e expressão de Cézanne é o retrato da esposa, que mostra até que ponto a concentração de Cézanne em formas simples e bem delineadas contribui para a impressão de equilíbrio e tranqüilidade.



Retrato de Madame Cézanne 1883-1885  
Óleo sobre tela: 62 x 51cm. Filadélfia (PA) coleção particular

Ainda, segundo Gombrich, Cézanne tinha suas obras ridicularizadas pelos críticos por fazê-las de forma totalmente diferente do usual. Decidiu rejeitar quaisquer métodos tradicionais

de pintura e partir do zero, como se nenhuma pintura tivesse sido feita antes dele.

Seus temas de pintura serviam como forma de estudo de alguns problemas específicos que queria resolver. Por exemplo: para solucionar a relação da cor com a modelação, usou uma maçã, um sólido redondo brilhantemente colorido que servia como objeto de exploração dessa questão.

Seu desenho deveria ser equilibrado em relação ao fundo, por isso se permitia distorcer imagens para ocupar espaços vazios, aqui ou ali; para estudar relações mútuas entre elementos da mesma tela, distorcia e inclinava superfícies, para que todos os elementos ficassem à vista.

Em seu esforço para concretizar a sensação de profundidade sem sacrificar o brilho das cores, para construir um arranjo ordenado sem sacrificar a sensação de profundidade, não se importava em sacrificar conceitos como o da “correção” convencional da perspectiva. Não pretendia distorcer a natureza, mas o fazia, desde que alcançasse o efeito desejado.

Segundo Gombrich, talvez isso tudo explique como foi que Cézanne foi chamado de “o pai do modernismo”<sup>30</sup>

Gombrich aponta que nesse mesmo período, em que Cézanne busca a conciliação dos métodos impressionistas

---

<sup>30</sup> E.H.Gombrich, *História da Arte*, p.433

com sua necessidade de ordem, equilíbrio e clareza, surgem dois novos artistas :Seurat e Van Gogh.

Seurat (1859-91) desenvolve uma técnica que parte do método impressionista, porém acrescentando uma teoria científica de visão cromática, construindo seus quadros por meio de pequenas e regulares pinceladas de cor ininterrupta como um mosaico, que faziam o cérebro “enxergar” formas, que ficou conhecida como “pontilhismo”.

Van Gogh (1853-90), que buscou no sul da França a luz e cores que tanto desejava, refletia em suas obras as lições do impressionismo e do pontilhismo de Seurat, com pinceladas e pontos de cor pura, usando as pinceladas não só para espalharem cor, mas para expressarem sua própria excitação.

Até as vésperas de sua morte, as pinturas de Cézanne continuaram provocaram reações adversas aos críticos e, conseqüentemente, críticas contundentes:

Há uma grande quantidade de quadros, paisagens e retratos, assinados por um ultra impressionista chamado Cézanne, o bastante para alegrar o mais sisudo.

É muito estranho, especialmente as cabeças bronzeadas e barbadas, cujos rostos de pele ressecada parecem estar cheio de eczemas...

Supor que Cézanne estivesse na maternidade quando esta confusão foi produzida não é caso para rir...aceitar Cézanne...seria o mesmo que lançar fogo ao Louvre...<sup>31</sup>

*Salão de outono, Paris, 1904, 1905 e 1906:*<sup>32</sup>

*Le journal.* – 14 de outubro de 1904 (Marcel Fouquier):  
O que distingue à primeira vista a pintura do Sr. Cézanne é a falta de jeito do desenho e o peso dos coloridos. Suas naturezas-mortas, que têm sido tão elogiadas, são de um traço brutal e de pálido efeito. Já se disse que um dia entrarão para o Louvre, na companhia de Chardin. Ainda não está próximo este tempo feliz.<sup>33</sup>

*Le Petit Parisien.* – 14 de outubro de 1904 (Valensol):  
Este artista é sincero, tem fervorosos admiradores, certamente seria capaz de fazer outra coisa...Prefere dispor cores numa tela e em seguida espalhá-las com um pente ou uma escova de dentes.  
Saem assim paisagens, marinhas, naturezas- mortas, retratos... ao acaso, conforme a inspiração, num método que de certa forma evoca esses desenhos que os escolares executam esmagando cabeças de mosca na dobra de uma folha de papel.<sup>34</sup>

*La Revue Bleue.* – 21 de outubro de 1905 (Camille Mauclair) " ...O Sr. Cézanne expõe como sempre

---

<sup>31</sup> Rachel Barnes, *Os artistas falam de si próprios: Cézanne por Cézanne*, crítica de Rochefort (L'Intransigeant) à obra de Cézanne em 1903, p.15

<sup>32</sup> Salão de outono, França, 1906 (Salon D'Automne realizado anualmente desde 1903, no Grand Palais, construído na virada do século para abrigar a Exposição Mundial).

<sup>33</sup> Ambroise Vollard, *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir, Cézanne e a crítica*, (Salão de Outono), p.99

<sup>34</sup> idem, p. 99

algumas obras inexpressivas, desajeitadas, feias, mas também ingênuas e sinceras, particularmente uma vista da Estaque na qual este adorável recanto de ouro e safira é travestido num pântano melancólico de um azul plúmbeo, onde a luz nunca pode sorrir, e também frutas sobre um pano encardido, uma cena com nus improváveis...

*Mercure de France*. – 3 de novembro de 1906 (Veber): Cézanne procurava reproduzir as pessoas, a Natureza e as coisas tal como as via, sem se preocupar de difundir-lhes um pouco de beleza. Figuras, árvores, casas, flores, frutas ou móveis eram modelados com a mesma brutalidade.<sup>35</sup>

Enojado com tantas críticas, e por tanta incompreensão, Cézanne, afastou-se de tudo e de todos, e, "isolado" na Província de Aix, sua cidade natal, pintou, repintou, refletiu, mas sem o reconhecimento que achava merecer.

Realizou um trabalho solitário, cheio de conflitos entre certezas e incertezas, numa missão que parecia ser impossível de alcançar: encontrar a "verdade em Arte".

Queria unir a arte e a natureza, realizar "a obra perfeita".<sup>36</sup> Contudo, sua obra e suas reflexões, fizeram com que muitos artistas contemporâneos do século XX como: Braque, Derain, Gris, Klee, Matisse e Picasso, o reverenciassem como o mais importante artista da época; consideraram-no como o "grande mestre

---

<sup>35</sup> Ambroise Vollard, *Ouvro Cézanne, Degas, Renoir, Cézanne e a crítica*, (Salão de Outono), p.103

<sup>36</sup> Rachel Barnes, *Os artistas falam de si próprios: Cézanne por Cézanne*, p.11

da modernidade”<sup>37</sup> e, que, o exemplo da sua experiência, tanto pelos seus pensamentos, quanto por sua persistência e resultados de sua obra, eram um espelho para o alento da arte contemporânea, sem o qual, a obra deles não teria fundamento consistente.

Cézanne ao longo de suas pesquisas, construiu uma teoria com ênfase em três formas geométricas, com as quais retratava a natureza: o cilindro, o cone e a esfera, e com isso, influenciou o que viria a ser a pintura Cubista, no século seguinte, por intermédio de pintores como Braque e Picasso.

Sobre as formas geométricas, em carta a Émile Bernard, disse:

Permita-me repetir aqui o que eu lhe dizia: abordar a natureza através do cilindro, da esfera e do cone, colocando o conjunto e 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 o *Pater Omnipotens Aeterne Deus* expõe diante dos 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, suficiente de azulado para fazer sentir o ar.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> E.H.Gombrich: *História da Arte*, p.433

<sup>38</sup> carta ao jovem pintor Émile Bernard (1868-1941), 15 de abril de 1904, *Correspondência de Cézanne*, p. 244.

Cézanne, meditava por horas, dias, e esta longa meditação o levava a encontrar o que ele chamava de “o motif” (o motivo) para um novo trabalho.

Ao encontrar o seu *motif*, atacava vorazmente, com pincéis e tintas sua tela, com uma técnica singular, materializando sua percepção.

Parecia querer encontrar algo que não estava óbvio, estava “latente”, uma “eterna reflexão”.

Pintou o mesmo motivo, por várias e várias vezes, como no caso das pinturas da montanha Sainte-Victoire onde parecia estar à procura de algo, de perceber coisas que um dia estavam lá e no outro dia não, parecia querer decorar os detalhes da montanha.

Em carta a seu filho Paul, Cézanne escreve:

As exceções, é possível encontrá-las, não se dão a conhecer.

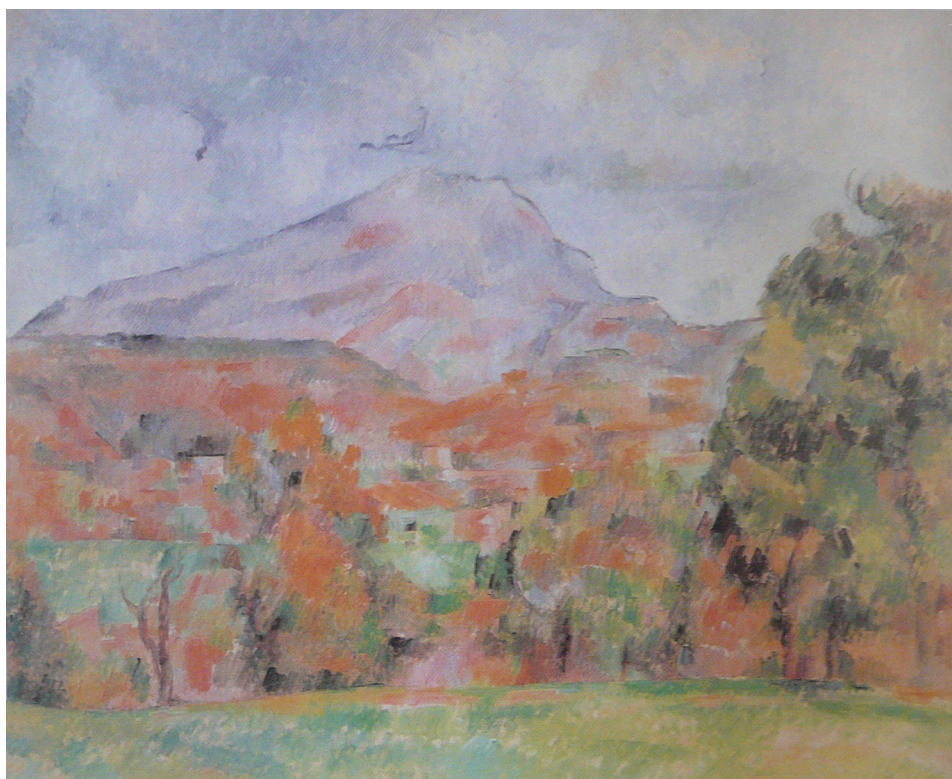
A modéstia sempre ignora a si mesma. – Finalmente lhe direi que, como pintor, torno-me mais lúcido diante da natureza, mas que, em casa, a realização das minhas sensações é sempre muito penosa. Não consigo chegar à intensidade que se desdobra ante meus sentidos, não tenho a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza.

Aqui, à beira do rio, os motivos se multiplicam, o mesmo tem visto sob um ângulo diferente oferece um objeto de estudo do mais vivo interesse – e tão variado, que acho que poderia ocupar-me durante meses, sem mudar de

lugar, inclinando-me ora um pouco à direita, ora um pouco à esquerda.<sup>39</sup>

Parece-nos, também, que a lucidez alcançada, como Cézanne descreve na carta ao seu filho, corrobora as premissas citadas de que experimentar o mesmo motivo por várias vezes o colocava diante de um pensamento lógico para tentar analisar o que de fato existia para ser percebido.

Seqüência de telas feitas com o mesmo motivo: a Montanha de Sainte-Victoire



A Montanha Sainte-Victorie, 1888-1890  
(óleo sobre tela, 65 X 81 cm) – coleção Berggruen<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Trecho de uma carta de Cézanne ao seu filho Paul, Aix, 8 de setembro de 1906. Correspondência: *Paul Cézanne*, p. 264

<sup>40</sup> Hajo Duchting: *Paul Cézanne da Natureza à Arte* (Itália: Taschen, 1993), p.210



A Montanha Sainte-Victorie, por volta de 1897  
(óleo sobre tela, 65 X 80cm) – coleção Dr.Claribel Cone e Mrs.Etta Cone <sup>41</sup>

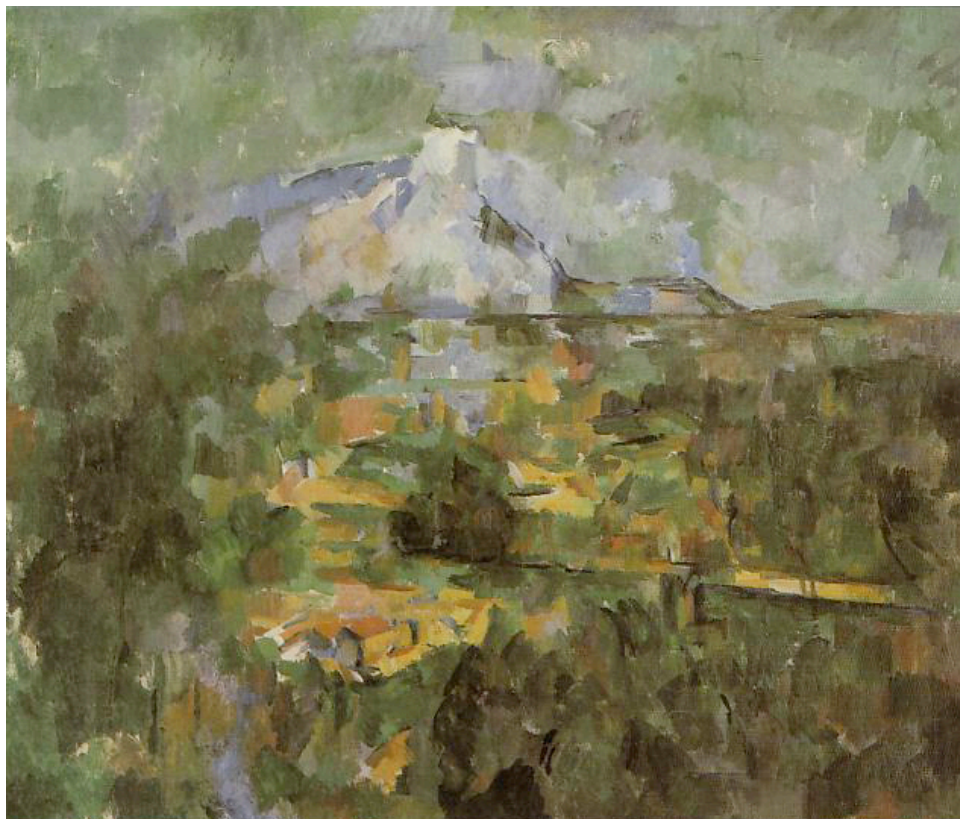


A Montanha Sainte-Victorie, 1902-1904  
(óleo sobre tela, 69,8 X 89,5cm) – coleção Georg W.Elkins <sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.211

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.213



A Montanha Sainte-Victorie, 1904-1906  
(óleo sobre tela, 60 X 72 cm) Basileia, Kunstmuseum Basel <sup>43</sup>

Gaston Bachelard descreve que “o verdadeiro destino de um grande artista é um destino de trabalho”, e que num determinado momento da sua vida, chega a hora em que o trabalho é dominante e conduz o seu destino. As infelicidades e as “dúvidas”, podem atormentá-lo por muito tempo, e com isso, o artista pode “vergar sob os golpes da sorte”.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.212

Durante esse processo, o artista pode perder anos numa preparação infinda, obscura, porém, a “vontade” da realização da obra não se extingue desde que tenha encontrado o seu verdadeiro objetivo, daí o “destino de trabalho”, um trabalho fervoroso, linear e crescente, que atravessa a vida do artista dia a dia, dando seu corpo e alma à sua obra, fazendo dele um mestre.

Para Gaston Bachelard, antes de gerar a obra, o pintor, como qualquer criador, conhece o devaneio de meditar sobre a natureza das coisas, e nos leva a crer, que vive uma experiência constante de imaginação pela justaposição entre o seu ser e os elementos da natureza, realizando sua obra como que por transmutação entre o seu corpo e o das coisas.

Bachelard aponta que “um grande pintor que medita sobre o poder de sua arte, sabe que os elementos que a compõem são uma força para criação, e sabe perfeitamente que a cor trabalha a matéria, que é uma verdadeira atividade da matéria, que a cor, vive uma constante troca de forças entre a matéria e a luz”<sup>44</sup>, sabe também, que a cor possui sinestesia, é dinâmica, e no devaneio meditante diante da natureza, numa dimensão de abundância, materializa a sua percepção de uma forma completamente singular.

---

<sup>44</sup> G. Bachelard, *O direito de Sonhar*, p. 26

O pintor renova os grandes sonhos cósmicos que ligam o homem aos elementos, ao fogo, a água, ao ar celeste à prodigiosa materialidade das substâncias terrestres.

Por isso, para o pintor, a cor possui profundidade, espessura, desenvolvendo-se ao mesmo tempo, numa dimensão de intimidade e numa dimensão de exuberância.

Se num momento, o pintor joga com a cor lisa, a cor unida, é para aumentar mais o volume de uma sombra, é para provocar noutra parte um sonho de profundidade íntima.

Permanentemente, durante seu trabalho, o pintor conduz sonhos situados entre a matéria e a luz, sonhos de alquimista nos quais substâncias, aumenta luminosidades, modera os tons que resplandecem muito brutalmente, determina contrastes onde podem se revelar lutas de elementos.

Os dinamismos tão diferentes dos vermelho e dos verdes dão testemunho disso.<sup>45</sup>

Para um verdadeiro pintor prossegue Gaston Bachelard, “os objetos criam atmosfera, toda cor é uma irradiação, toda cor desvela uma intimidade da matéria”, e, de uma tela à outra, o pintor realiza uma transmutação de matéria, encontra um elemento fundamental e enraíza a cor na matéria.

Ao encontrar um elemento fundamental para enraizar a cor, nos convida a uma contemplação em profundidade e nos chama à simpatia pelo impulso de coloração que dinamiza os objetos.

---

<sup>45</sup> G.Bachelard, *O direito de Sonhar*, p. 26

Merleau-Ponty, em um de seus ensaios, “A Dúvida de Cézanne”, aponta que a obra de arte é como uma *transsubstanciação* entre o corpo do artista e o corpo das coisas, e poder expressar a existência das coisas se torna uma tarefa infinita.

Deslumbrado com a beleza da natureza, Cézanne desejava perpetuar o que via, mas da forma como percebia, sem se prender às técnicas acadêmicas, mecânicas, que a seu ver, não eram suficientes para dar vazão à toda sua necessidade de expressão.

Ao que nos parece, o *motif* para Cézanne fazia com que sua relação com a coisa a ser pintada fosse de amor, de desejo, de união, de perpetuação do belo, de “procriação”.

Merleau-Ponty ressalta, inclusive, que Cézanne, em seus diálogos com Émile Bernard, com quem mantinha correspondência, procurava escapar às alternativas prontas propostas a ele, e que, “o pensamento objetivo ignora o sujeito da percepção”.

Num desses diálogos com Émile Bernard, Cézanne disse:

É preciso fazer uma óptica própria, mas entendo por óptica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo.

Trata-se de nossa natureza?, pergunta Bernard.

Cézanne responde: Trata-se das duas. A natureza e a Arte não são diferentes? Gostaria de uni-las. A Arte é

uma apercepção pessoal. Coloco esta apercepção na sensação e peço à inteligência organizá-la em obra.<sup>46</sup>

Sem se afastar das sensações e das impressões imediatas, sem contornar as figuras, sem enquadrar a cor com o desenho na pintura, sem compor a perspectiva, como faziam os impressionistas, Cézanne queria buscar a realidade nas suas pinturas.

Achava que não deveria escolher entre a sensação e o pensamento, entre o caos e o cosmos para realizar sua obra, o que o fazia fugir dos rígidos ditames dos padrões das técnicas apresentados pelos movimentos de arte da época como o Impressionismo, que ele experimentou, absorveu e transcendeu, realizando suas pinturas com uma organização espontânea e materializando-as através de uma percepção ímpar.

Observar a natureza é compreender as características próprias do modelo.

Pintar não significa copiar servilmente o objeto: significa perceber a harmonia existente entre as diversas inter-relações e transpô-las para um sistema próprio, elaborando-as de acordo com uma lógica nova e original.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Diálogo de Cézanne com Émile Bernard, Merleau-Ponty: *A dúvida de Cézanne (Textos selecionados 1980)*, p.116.

<sup>47</sup> Rachel Barnes: *Os artistas falam de si próprios: Cézanne por Cézanne*, p.44

Ambroise Vollard<sup>48</sup>, comenta que Cézanne possuía uma exigência artística imensa e rigorosa, que dificilmente se sentia satisfeito, fato constatado nas 115 sessões necessárias para pintura de seu retrato<sup>49</sup>.

Num de seus diálogos com Cézanne durante a pintura do retrato, Vollard fez uma observação sobre alguns pontos não cobertos na tela e foi surpreendido com a seguinte resposta:

— Veja bem, sr. Vollard, se eu pusesse ali qualquer coisa, ao acaso, seria obrigado a retomar o quadro inteiro partindo desse ponto! — respondeu Cézanne<sup>50</sup>.

De acordo com Gombrich, como resultado de esforço, dedicação e muita reflexão, Cézanne não aceitou qualquer postulado de métodos tradicionais da pintura; construiu sua complexa análise de cor, criando uma palheta diferente dos padrões dos outros artistas; queria transmitir a sensação de “solidez e de profundidade” sem recorrer aos desenhos tradicionais e perspectiva clássica; não queria sacrificar o brilho das cores, da luz, da atmosfera, nem endurecer a natureza transformando-a em fórmulas repetidas vez após vez, sem realmente a perceber em beleza, em vigor, em essência.”<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Ambroise Vollard 1868-1939, foi um importante Marchand e amigo de Cézanne, e de outros pintores como Degas e Renoir.

<sup>49</sup> Ambroise Vollard, *ouvindo Cézanne, Degas, Renoir*, p.71

<sup>50</sup> *Ibid.*,p.71

<sup>51</sup> E.H.Gombrich, *História da Arte*, p.429

Cézanne duvidou do valor e do sentido da sua obra e, em 21 de setembro de 1906, aos 67 anos, um mês antes de sua morte, escreve esta carta a Émile Bernard, que retrata a angústia de quem duvidou ter alcançado o seu objetivo tão perseguido:

Meu caro Bernard,

Encontro-me em tal estado de perturbações cerebrais, numa perturbação tão grande, que temo que num dado momento minha frágil razão venha a romper-se.

Depois do terrível calor que acabamos de sofrer, uma temperatura mais clemente restituiu um pouco de calma aos nossos espíritos; e já não era sem tempo; agora parece-me que estou enxergando melhor e pensando com mais precisão na orientação de meus estudos. Conseguirei chegar ao objetivo tão procurado e tão longamente perseguido? É o que desejo, mas enquanto ele não é alcançado subsiste um vago mal estar, que só poderá desaparecer depois que eu tiver chegado ao porto, ou seja, depois de ter realizado alguma coisa que se desenvolva melhor do que no passado e por isso mesmo provando teorias que, elas sim, são sempre fáceis; só a prova do que se pensa é que apresenta sérios obstáculos, Continuo pois os meus estudos[...]

Estudo sempre a partir da Natureza e parece que progrido lentamente[...] Mas estou velho doente e jurei a mim mesmo morrer pintando, em vez de soçobrar no idiotismo aviltante que ameaça os velhos que se deixam dominar [por] paixões que lhe embrutecem os sentidos[...]

Desculpe-me por voltar sempre ao mesmo ponto; mas acredito no desenvolvimento lógico no que vemos e sentimos através do estudo a partir da natureza, sob pena de ter de preocupar-me depois com os procedimentos; os procedimentos para nós, não passa de simples meios de

levar ao público a sentir o que nós mesmos sentimos e de sermos aceitos.

É o que devem ter feito os grandes que admiramos.<sup>52</sup>

Parece-nos que essa angústia de Cézanne pela perfeição que tanto buscava, exigiu muito estudo e muita reflexão a respeito de sua percepção para vencer os obstáculos do pensamento, como aponta na sua carta a Bernard, e como resultado dessa busca por toda a sua vida, Cézanne experimentou e transcendeu aquilo que por vezes foram “verdades” em se fazer pintura, que para ele ainda não eram suficientes para transformar o que se via em obra, e, com uma nova mudança no olhar, outra percepção, *outro motif*, novos caminhos, novos desafios, dúvidas, angústias e muita produção, “que exigia esta vida para se fazer”.

Deixou a interpretação da sua obra, a cargo de quem a experimentasse.

---

<sup>52</sup> carta à Émile Bernard, 21 de setembro de 1906, *Correspondência de Cézanne* (São Paulo: Martins Fontes, 1992), p. 266.

### 3.1 O Pintor e a Pintura nas palavras do Poeta.

Começava pelo colorido mais escuro, cobria sua profundidade com uma capa de cor que conduzia até um pouco além daquele, e sempre mais longe, expandindo cor sobre cor, chegava a um outro elemento contrastante do quadro, com o qual, desde um novo centro, procedia de um modo análogo.

Parece-me que nele os dois movimentos – o da captura observadora e firme, e o da aproximação, o uso pessoal do capturado – apóiam-se um contra o outro, talvez segundo uma tomada de consciência, de tal modo que os dois, por assim dizer, começam a falar ao mesmo tempo, em interrupções contínuas e discórdias constantes.<sup>53</sup>

No ano de 1907, o poeta Rainer Maria Rilke<sup>54</sup>, vivendo em Paris, na busca de palavras para falar sobre o artista Rodin<sup>55</sup>, e responder alguns questionamentos sobre a arte, deparou-se com a obra de Cézanne, no Salão de Outono, no Grand Palais, em Paris<sup>56</sup>, num domingo chuvoso de 6 de outubro, um ano depois da morte do pintor.

A partir dessa experiência que teve no Salão de Outono no Grand Palais, escreveu quase que diariamente à sua

---

<sup>53</sup> Rainer Maria Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, pp. 50-5

<sup>54</sup> Rainer Maria Rilke (Praga, 4 de dezembro de 1875 — Valmont, Suíça, 29 de dezembro de 1926) foi um dos mais importantes poetas de língua alemã do século XX.

<sup>55</sup> Auguste Rodin: escultor francês (Paris, 12 de novembro de 1840 - Meudon, 17 de novembro de 1917)

<sup>56</sup> Salão de Outono, França, 1906 (Salon D'Automne realizado anualmente desde 1903, no Grand Palais, construído na virada do século para abrigar a Exposição Mundial).

esposa Clara, contando a experiência da percepção que teve diante da obra de Cézanne.

Esta exposição marcou definitivamente Cézanne na História da Arte.

Rilke aponta Cézanne, como um grande trabalhador e que o impacto das suas pinturas fora tão profundo, que teve grande influência sobre seu próprio trabalho, como escreve em uma de suas cartas:

*Paris VIe, 29, rue Cassette,  
13 de outubro de 1907 (domingo)*

Eu caminhava ao redor e via, mas não via a natureza, e sim a história que ela me inspirava.

Teria aprendido muito pouco, naquela época, diante de Cézanne e de Van Gogh. Por isso, por Cézanne ter tanto a ver comigo agora, noto como me tornei diferente.

Estou no caminho de me tornar um trabalhador, em um longo caminho talvez, e provavelmente só nas primeiras milhas; mas, apesar disto, já posso compreender o velho homem que foi a algum lugar distante, lá na frente, sozinho, seguido apenas pelas crianças que lhe atiravam pedras (como descrevi certa vez no *Fragmento dos Solitários*).

Hoje, estive de novo olhando seus quadros; é notável o ambiente que produzem. Sem considerar nenhum isoladamente, ficando em pé bem no meio, entre as duas salas, sentimos sua presença reunindo-se em uma realidade colossal.

Como se estas cores nos livrassem de uma vez por todas da indecisão.

A boa consciência deste vermelho, deste azul, sua veracidade simples nos educa; e se nos colocamos da maneira mais disponível diante delas, é como se fizessem algo por nós.

Nota-se também, cada vez melhor, como era necessário ir ainda além do amor; é mesmo natural que amemos cada uma destas coisas; mas se mostramos isso, amamos menos; *julgamos*, em vez de *dizemos*.

Deixamos de ser imparciais; e o melhor, o amor, permanece fora do trabalho, não entra nele, sobra, intransponível, a seu lado: assim nasceu a pintura de emoções (que não é melhor em nada do que a objetiva). Pinta-se: eu amo tal coisa; em vez de se pintar: aqui está tal coisa.

Para que cada um tenha de ver se a amei. Isto não é mostrado de modo algum, e muitos chegarão a ver que ali não se fala de amor.

Por ele ter sido consumido, sem sobras, na ação do fazer. Esse consumir do amor no trabalho anônimo, de onde resultam coisas tão puras, talvez ninguém o tenha conseguido tão plenamente quanto o velho pintor; sua natureza íntima, que se tornou desconfiada e rabugenta, o sustentou para tanto.

Ele certamente não teria mostrado a ninguém mais o seu amor, se tivesse de compreendê-lo; mas com tal disposição elaborada por meio de sua extravagância isolada, soltou-se para a natureza e soube reprimir seu amor a cada maçã e acomodá-lo para sempre na maçã pintada.

Será que você pode imaginar como é isto e como é possível vivenciá-lo nele? Tenho as primeiras provas da correção da Insel.

Nos poemas há indicações instintivas de uma objetividade similar. A *Gazela* eu deixo como está: é um bom poema. Fique em paz.<sup>57</sup>

Descrever o artista e colocar a pintura em palavras para poder compreender o que se vê, não é uma tarefa simples de se fazer; não é simplesmente traduzir uma obra visual composta e organizada por signos e sintaxes visuais para uma outra linguagem, composta por outros signos e sintaxes, organizadas por letras, por palavras, que, até certo ponto, podem tornar a compreensão tendenciosa, de forma arbitrária, pelo simples ato da descrição. Podendo deixar de lado outras possibilidades de leitura das coisas. Sabe-se, que cada linguagem carrega em si significados intransferíveis para outras formas de linguagens. Cada tipo de linguagem exige de nós uma postura e um sentir diferente. Solicita, em maior ou em menor grau, percepções diferentes.

Segundo Pedro Sússekind<sup>58</sup>, a partir da citação de um pensamento deixado por Cézanne numa carta para Otav Maus<sup>59</sup> em 1889, a respeito do “homem de letras”, que diz:

Quase não faz sentido falar sobre arte. O trabalho que produz progresso em qualquer atividade é compensação suficiente para a incompreensão dos imbecis. O homem de letras exprime-se por abstrações, ao passo que o pintor, por meio de um desenho ou da cor, dá forma

---

<sup>57</sup> Rainer Maria Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, pp. 61-3

<sup>58</sup> P. Sússekind, *Cartas sobre Cézanne: Rainer Maria Rilke; Ensaio sobre o trágico, de Peter Szondi*; *Litoral* (contos, 7LETRAS, 2004); *A arte de escrever*, de Schopenhauer (Porto Alegre, LPM, 2006).

<sup>59</sup> Ostav Maus, artista de vanguarda em Bruxelas, animador do grupo dos “Vinte”.

concreta às suas sensações e percepções. O artista pode não ser demasiado escrupuloso, demasiado sincero ou submisso; acima de tudo, de todos os meios de expressão. Vai ao âmago do que vê e continua a exprimir-te com a maior lógica possível.<sup>60</sup>

Süssekind, através desta citação<sup>61</sup> traz a discussão de que estas palavras além da aversão de um artista aos críticos de sua época, apontam as dificuldades que os textos se esbarram em fazer comentários sobre o “sentido do trabalho artístico”, correndo o risco de articular informações arbitrárias, quase sempre deixando de lado a perspectiva do artista, e, muitas vezes, as abstrações da escrita não alcançam a essência da obra; algo fica inacessível às palavras, alcançando somente o olhar.

O artista Cézanne, não considerava muito as grandes teorias sobre a arte, associou esta prática à “insensata inflexibilidade das tradições acadêmicas contra as quais sempre se rebelou.”

O que podemos concluir com isso é que, como qualquer linguagem o entendimento se dá como um fio condutor entre a mensagem e a recepção da mensagem, e o entendimento das palavras para a grande maioria é de fato o melhor meio de compreensão.

Mas, como relatar o que se vê em palavras que não sejam abstratas, e, como garantir que não fiquem tendenciosas?

---

<sup>60</sup> Carta a Ostav Maus por volta de 1889: *Os artistas falam de si próprios: Cézanne por Cézanne* (Lisboa: Dinalivro, 1993), p.16

<sup>61</sup> Rainer Maria Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, p. 9

Esta tarefa da descrição da percepção é tênue e movediça tanto para Arte quanto para a Ciência; descrever algo pode colocar em risco a verdade.

Na difícil tarefa da descrição do artista Cézanne, o poeta Rainer Maria Rilke, como aponta Sússekind, nos mostra a experiência com um outro olhar sobre o pintor, que na época, a grande maioria não tinha esta mesma perspectiva, o que transcende a simples observação como espectador, sobre a vida e obra do pintor da Província de Aix que vai além da discussão da sua vida e da sua obra, quanto à técnica, quanto a escola que estudou, os caminhos que percorreu, seus amores, suas decepções, suas angústias, suas dúvidas da arte, etc.

Rilke vai ao âmago da questão, sobre realmente quem foi esse homem e o que fez, além de ter dúvidas sobre sua obra, ser recusado e humilhado pela crítica enquanto lutava pelo seu ideal em pintura, sua percepção de mundo através dela, que com muito sacrifício, apresentou pouco antes de sua morte, e que poucos compreendiam.

*Paris Vie, 29, rue Cassette,  
8 de outubro de 1907*

...Uma manta azul também aparece no quadro, assim como um ramo de aleli todo lilás-claro que serve, estranhamente, como um ornamento para o peito. Acerca do azul, reparo que se trata daquele azul característico do século XVIII, que se acha por toda parte,

em La Tour, em Peronnet,<sup>62</sup> e que ainda em Chardin<sup>63</sup> não deixou de ser elegante, embora empregado bem descuidadamente como laço de sua touca característica (no auto-retrato com os óculos de chifre).

– É possível imaginar alguém escrevendo uma monografia do azul, desde o azul denso, de cera, das pinturas murais de Pompéia, até Chardin, e mais longe até Cézanne: que biografia!

– Pois o azul muito próprio de Cézanne tem esta ascendência, vem do azul do século XVIII, que Chardin despiu de suas pretensões, e que só em Cézanne não traz mais nenhum significado secundário.

Chardin foi, em tudo isto, o mediador; suas frutas já não pensam mais nas bandejas, encontram-se espalhadas em mesas de cozinha, não fazendo caso se serão comidas de modo mais belo.

Em Cézanne acaba por completo seu caráter comestível, tornam-se realmente coisas, irredutíveis em sua presença obstinada.

Quando se vê a própria pessoa de Chardin em seus retratos, imagina-se que ele deve ter sido um velho esquisito. Como Cézanne também foi, e de que modo triste, talvez eu lhe conte amanhã.

Sei alguma coisa de seus últimos anos, quando estava envelhecido e esfarrapado, e, diariamente, no caminho para seu ateliê, vinham crianças atrás dele, jogando pedras como se fosse em um cachorro vira-lata.

Mas no interior, bem no interior, ele era maravilhoso, e de vez em quando gritava, enfurecido, algo de esplêndido a um de seus raros visitantes. Você pode imaginar como isto acontecia.

Fique em paz....; isto por hoje...<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Rilk, refere-se a Jean-Baptiste Perroneau (1731-1783)

<sup>63</sup> Jean-Batiste Siméon *Chadin* (1699-1779). Seu auto-retrato com óculos está no Louvre.

<sup>64</sup> Rainer Maria Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, pp. 47-9

Segundo Süsserkind, Rilke descreve Cézanne com uma preocupação ímpar, pela forma que relata o pintor e a sua pintura nas suas cartas à Clara, para quem observa detalhes que estavam fora dos padrões de análise naquela época, e que hoje é possível perceber o quanto o poeta antecipou essas perspectivas, e complementa que a perspectiva que parte das observações do poeta, postula uma nova forma de “ver” a arte de Cézanne.

Trata-se de um texto sobre arte escrito por um poeta. Assim, talvez suas análises não tenham um caráter sistemático e suas considerações careçam de rigor e método, se comparadas com as argumentações de críticos e historiadores...<sup>65</sup>

A percepção do poeta sobre as pinturas de Cézanne, que a partir daquele domingo, 6 de Outubro de 1907, fizeram-no retornar quase todos os dias à exposição, além de revelar uma admiração do poeta pelo artista e sua obra, nos revela textos como se fossem uma “metalinguagem”, se assim podemos classificar. O efeito de suas descrições sobre a obra do artista, parecem estar traduzidas como “pinturas em palavras”.

Talvez, se a percepção do poeta sobre o artista e sua obra fosse escrita hoje, após um século, depois de tantos trabalhos realizados sobre a obra do pintor, fosse apenas mais uma, e talvez

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.16

nem surtisse efeitos, simplesmente pelo fato de falar sobre um artista já consagrado, famoso e fora do seu tempo.

O que nos toca, é a importância dessas palavras terem sido escritas um ano após a morte do artista, que até às vésperas fora totalmente incompreendido.

Rilke não só nos mostra Cézanne numa perspectiva diferente, como nos mostra também, a experiência de um espectador diante de uma obra, transformando em palavras a difícil tarefa da descrição da percepção.

Acreditamos que perceber e transformar essa percepção em obra, para os artistas, não seja uma tarefa simples, mas sim um desafio de extrema singularidade, como descreve o próprio Cézanne:

Interpretar a natureza é como se a víssemos através de um véu, em termos de interpretação em manchas de cor combinadas segundo a lei da harmonia.

As tonalidades dominantes são assim analisadas através da modulação.

Pintar é classificar as nossas sensações da cor.<sup>66</sup>

O que nos parece é que, “perceber” é poder introjectar as coisas observadas do mundo externo, como signos e símbolos emanados para o âmago do sujeito, e com um repertório

---

<sup>66</sup> Citado por Émile Bernard, algumas opiniões de Cézanne por volta de 1887, *Os artistas falam de si próprios: Cézanne por Cézanne*, p.34

formado por técnicas e bagagem pessoal adquiridos ao longo da vida, “traduzir” o que se vê em obra.

É preciso estar preparado para perceber as coisas, é preciso estar atento aos detalhes.

Colocar a razão para descrever a sensação dos signos da natureza traduzidos em “signos de pintura”, e traduzir esses “signos da pintura”, em “signos das palavras”, como fez o poeta, pode tornar esta tarefa infinita, como foi para Cézanne diante da Natureza.

Gilles Deleuze, em *Proust e os signos*, aponta que a busca da verdade está na relação entre o tempo e os signos.<sup>67</sup>

Aprender diz respeito essencialmente aos signos.

Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato.

Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados.

Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa.<sup>68</sup>

A busca da verdade, como aponta Deleuze, está no constante aprendizado que se faz pelos signos emanados pelas coisas ao sentidos.

---

<sup>67</sup> G. Deleuze, *Proust e os signos*, p.17

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 4

Portanto, para um verdadeiro conhecimento é preciso interpretá-los.

O perigo está na redução. Nem sempre a interpretação é unívoca, nem sempre podemos classificar as coisas da mesma maneira para tentarmos compreendê-las e com isso “encontrarmos a verdade”.

De acordo com a perspectiva de Deleuze, e o que nos leva a crer, é que os críticos descreveram o artista Cézanne com um “olhar fechado”, “recortado”, classificando suas pinturas apenas com base nos postulados que aferiam uma “boa pintura” naquele período, como sendo uma verdade inequívoca, porém, o poeta vai à essência, nos conta através de suas cartas o que “talvez” Cézanne tentou nos contar em pintura, sobre a sua percepção, sobre o seu olhar pela natureza, e não somente pelos ditames das regras, que na época, estabeleciam o que poderia ser considerado como “a boa pintura”.

O poeta usou a sua percepção para transformar o que viu e “sentiu” em palavras, evitando assim, a redução, como aponta Deleuze.

Diferentemente das observações dos críticos, como vimos anteriormente, o poeta nos revela a sensação que o artista tem diante da coisa a ser traduzida em obra, e através dos seus olhos, do poeta, diante da obra de Cézanne, nos traz esta experiência, como espectador, estribado numa carta como se fosse pintada por palavras de uma das mais famosas obras

de Paul Cézanne: “Madame Cézanne na Poltrona Vermelha”, também conhecida como, “Madame Cézanne com saia às riscas”, pintada por volta de 1877 e corrobora as premissas citadas aqui, de que a interpretação fica a cargo de quem a experimenta; seja na pintura seja nas palavras:

Paris VIe, 29, rue Cassette,  
22 de outubro de 1907

Hoje se encerra o *Salon*. E, como virei pela última vez de lá para casa, já gostaria de procurar novamente um violeta, um verde ou certos tons azuis que, me parece, precisaria ter visto melhor para que fossem inesquecíveis. Embora eu tenha ficado tantas vezes diante do quadro, com uma atenção inabalável, o grande complexo de cores da *mulher na poltrona vermelha* já se torna muito difícil de reproduzir em minha memória, tanto quanto um número de muitos dígitos.

Contudo, eu o gravei em mim, cifra por cifra.

No meu sentimento, a consciência de que ele existe alcançou uma elevação que sinto mesmo durante o sono; meu sangue o inscreve em mim, mas o dizer vai passando em algum lugar distante e não é chamado para perto. Escrevi sobre ela?

– Diante de uma parede verde-terra, na qual um anel azul cobalto (uma cruz com o centro vazio) repete-se raramente, está posta uma poltrona vermelha, baixa e toda estofada; o encosto redondo protuberante se curva, tombando para frente até os braços (que são fechados como o pedaço da manga no casaco de um aleijado).

O braço esquerdo e a borla, que pende dele como que cheia de mercúrio, já não têm a parede por trás, e sim uma larga listra inferior entre o azul e o verde, contra a qual seu contraste ressoa ruidosamente.

Nesta poltrona vermelha, que é ela mesma uma personalidade, está sentada uma mulher, as mãos no colo de um vestido largo com listras verticais, muito levemente indicado por pequenos toques esparsos de verde amarelado e amarelo esverdeado, até a margem da jaqueta cinza-azul, fechada na frente por um laço de seda que brinca com reflexos verdes.

Na clareza do rosto, a proximidade de todas estas cores é aproveitada para uma modulação simples; mesmo o marrom dos cabelos em coque e o marrom liso dos olhos têm que se manifestar contra aquilo que os cerca.

*É como se cada ponto soubesse de todos os outros.*

De tanto que toma parte, de tanto que cada um cuida a seu modo do equilíbrio e o estabelece: como o quadro todo, finalmente, mantém a realidade em equilíbrio. Pois dizem que é uma poltrona vermelha ( e é a primeira e mais definitiva poltrona vermelha de toda a pintura): mas só é porque consumou em si uma experimentada soma de cores que, como quer que seja, a reforça e reafirma no vermelho.

Para chegar ao máximo de sua expressão, ela está pintada com todo vigor em torno do retrato suave, de tal maneira, que daí resulta algo como uma capa de cera; e contudo a cor não tem nenhuma preponderância sobre o objeto, o qual aparece tão perfeitamente traduzido em seus equivalentes pictóricos, que, mesmo dado e expresso por completo, sua realidade burguesa perde todo o peso no caráter definitivo de sua existência enquanto quadro.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Rainer Maria Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, pp. 84-6



Madame Cézanne com saia às riscas pintada por volta de 1877  
Óleo sobre tela, 72,5x 56cm<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Esta obra está no Boston (MA), Museum of Fine Arts, fundação Robert Treat Paine II.

## Considerações finais

Para concluirmos, em parte, esta pesquisa, arriscamos dizer que tanto o cientista quanto o artista são muito parecidos na questão de processos, como mostram algumas experiências citadas, a exemplo de Alan Lightman, nas duas facetas de sua vivência seja como físico seja como romancista; a de Mário Schenberg seja como físico, seja como crítico de arte e a experiência de Cézanne.

Falar sobre Cézanne, demonstrou ser uma tarefa infinita de caminhos a seguir, como foi a pintura para ele; sempre encontramos algo para refletir, pensar, apreender, aprender.

Estudar Cézanne não é apenas “ver”, é preciso ler, interpretar, refletir questões e exercitar a percepção e o pensamento para tentarmos compreender e então reler sua obra.

Cézanne, não satisfeito com as possibilidades que as premissas e técnicas do impressionismo davam, tão pouco com os conceitos clássicos e seus dogmas, busca através do experimentalismo saídas para inquietações que ele não sabia como solucionar, mas sabia que tê-las o impediriam de continuar.

Perfeccionista no que dizia respeito à equilíbrio, harmonia, expressividade, mas sedento por cores vivas, por poder expressar plenamente suas sensações e percepções sobre a natureza, Cézanne não sentia-se satisfeito pelas diretrizes do impressionismo que, segundo Gombrich<sup>71</sup>, defendiam a pintura fora de estúdios, ao ar livre, onde o pintor preservaria o “momento” de luz e sombras, cores e ambientação, e por ser um “momento” não haveria tempo para contornos, mistura de tons, sobreposição de finas camadas de tinta, daí o uso de cores puras, pinceladas rápidas e expressivas; perceber que cada objeto não tem cores totalmente definidas, já que elas dependem da luz, do reflexo de luz e cores que outros elementos próximos refletem neste e o alteraram; que as sombras também não seriam somente tons de cinzas e preto (como num estúdio) e sim uma imensa gama de cores; também não encontrava somente no clássico tudo que queria.

Ele buscava a “liberdade” de expressão do impressionismo, mas sentia falta da organização, equilíbrio, harmonia e clareza do clássico.

Não havia uma forma fácil de chegar ao que precisava, na verdade, parecia quase impossível conseguir conciliar as duas correntes artísticas.

---

<sup>71</sup> E.H.Gombrich, *História da Arte*, p.410

Cézanne, buscou através da experimentação de uso de cores, formas e sombras, soluções para uma situação antagônica. Agia como um cientista, experimentando, conferindo resultados, checando teorias, ao mesmo tempo que agia como um artista, intuindo caminhos, percebendo formas e contornos, libertando sua percepção sobre o resultado obtido.

## Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- AFONSO-GOLDFARB, A.M. *O que é história da Ciência*. São Paulo: Brasiliense, 1994
- ARANTES, O. *Forma e percepção estética*. São Paulo: EDUSP, 1996
- ARGAN, G. C. *Arte modernas: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottman e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivone Terezinha de Faria. 2 ed. São Paulo: Pioneira, 1984
- \_\_\_\_\_. *El pensamiento visual*. 2 ed. Buenos Aires: Eudeba, 1973
- \_\_\_\_\_. *Intuição e intelecto na arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- ASHBERY, J. *Dicionário da Pintura Moderna*. Trad. Jacy Monteiro, Brasil: Edimax, 1967.

BACHELARD, G. Ensaio sobre o conhecimento aproximado. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Contraponto, 2004.

\_\_\_\_\_. *Textos selecionados*. Coleção Os Pensadores. 2ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984

\_\_\_\_\_. *A Epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 1984

\_\_\_\_\_. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BAPTISTA, A. M. H. *Bifurcações do tempo-memória na literatura*. 1ª ed. São Paulo: Catálise, 2002.

BARNES, Rachel. *Cézanne por Cézanne - Os Artistas Falam de Si Próprios*. Trad. Maria Celeste Gerra Nogueira. Lisboa: Dinalivro, 1993.

BRION, Marcel. *Paul Cézanne*. São Paulo: Três, 1973.

CÉZANNE, Paul. *Correspondence*. Recueillie, annotée et préface par John Rewald. Édition révisée et augmentée. Paris: Grasset et Fasquelle, 1978.

\_\_\_\_\_. *Correspondência*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992

CARMO, Paulo Sergio. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: Educ, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência de pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COELHO JUNIOR, Nelson. *Merleau-Ponty: filosofia como corpo e existência*. São Paulo:Escuta, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Ed. 34, 2008.

DETIENNE, Marcel. *Los maestros de verdade*. México: Sextopiso, 2004

DOCZI, György. *O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura*. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca e Júlia Bárány Bartolomei. São Paulo: Mercúryo, 1990

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003

DÜCHTING, Hajo. *Paul Cézanne: Da Natureza à Arte*. Trad. Casa das Línguas, Ltda. Itália: TASCHEN, 1993.

EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Rio de Janeiro : Ediouro, 1984

FEYRABEND, P. *Contra o Método. Esboço de uma teoria anárquica da teoria do conhecimento*. Trad. Brasileira de O.S. da Mota. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

GALIMBERT, Umberto. *Pischa e Techne: o homem na idade da técnica*. Trad. José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2006

GIBSON, J. J. *La percepción del mundo visual*. Trad. Enrique L. Revol. Buenos Aires: Infinito, 1974

GOMBRICH, E. H. *História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

\_\_\_\_\_. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raúl de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JANEIRA, A. L. & ASSUNÇÃO, P. *A construção visual entre as artes e a ciências*. São Paulo: Arké, 2006.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. 3 ed. São Paulo: Nova Fronteira, [1964]

\_\_\_\_\_. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

LEHFELD, Neide A. de S. e BARROS, Aidil J. da S. *Fundamentos de Metodologia: Um guia para iniciação científica*. 2ed. São Paulo: MAKRON, 2001.

LIGHTMAN, Alan. *O futuro do espaço-tempo*. Trad. José Viegas Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LUNA, S. V. de. *Planejamento de pesquisa: Uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. Maurice. *Textos selecionados*. Coleção: Os Pensadores. Trad. Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguilár. São Paulo: Abril Cultural, 1980

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Ciências do homem e fenomenologia*. São Paulo: Saraiva, 1973  
MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003

MESTRES da pintura: *Paul Cézanne (1839-1906)*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

*Musée d'Orsay: Obras maestras impressionistas y postimpressionistas*. Paris: Editions de la reunion des Musees Nationaux y Thames and Hudson, 1995.

NONHOFF N. *Paul Cézanne. Vida e obra*. Trad. Virgínia blank de Souza. Colonia: Könemann, 2001.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997

PEDROSA, Mário. *Arte , forma e personalidade*. São Paulo: Kairós livraria e editora, 1979.

PLOTINO. *Tratado das Enéadas*. Trad. Américo Sommerman. Polar, 2000

RILKE, R. M. *Cartas sobre Cézanne*. Trad. P. Sússekind, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SCOTT, Robert Gillam. *Fundamentos del diseno*. 9.ed. Buenos Aires: Victor Leru, 1975

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho Científico*, 21 ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SOLLERS, Philippe. *O paraíso de Cézanne*. Trad, Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

STENGERS, Isabelle. *A Invenção das Ciências Modernas*, Trad. Max Altman. São Paulo: Ed. 34, 2002

VOLLARD, A. *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ZAMBONI, S. *A pesquisa em arte: Um paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores Associados, 1998.