

RESUMO

Apresentamos neste artigo a percepção cromática do azul na antiguidade grega e sua aproximação com a pesquisa cromática do pintor provençal Paul Cézanne. Trata-se de um contraponto à tradicional leitura moderna da relação entre o pintor e o conceito de tectônico na arte clássica. Entendemos que a aproximação de Cézanne com os gregos primitivos precisa-se na maneira como o léxico cromático da época participava o azul, uma cor então sem nome e rica semanticamente, na descrição dos objetos, a partir da partilha das qualidades predicativas de suas tonalidades. O conceito de tectônico, que autores como Heinrich Wölfflin e Carl Einstein utilizaram como referência para arte clássica, é contraposto neste artigo ao conceito de ctônico, que, destaca cromaticamente qualidades predicativas mais próximas à densidade, contraste e textura do que o aspecto construtivo da forma na pintura de Cézanne.

ABSTRACT

In this article, we explore the chromatic perception of blue in Ancient Greece and its potential resonance with the chromatic investigations of the Provençal painter Paul Cézanne. This study offers a counterpoint to the traditional modern interpretation of the painter's relationship with the concept of the tectonic in Classical art. We argue that Cézanne's connection with the early Greeks is revealed in the way the chromatic lexicon of the time engaged with blue—a color then unnamed yet semantically rich—through its predicative qualities in the description of objects. The concept of the tectonic, employed by authors such as Heinrich Wölfflin and Carl Einstein as a hallmark of Classical art, is here contrasted with the concept of the chthonic. The latter, we propose, chromatically emphasizes predicative qualities more attuned to density, contrast, and texture, rather than the constructive aspect of form, in Cézanne's painting.

palavras-chave

PAUL CÉZANNE
AZUL
ANTIGUIDADE GREGA
CLASSICISMO
TECTÔNICO
CTÔNICO
IMPRESSIONISMO

keywords

PAUL CÉZANNE
BLUE
ANCIENT GREECE
CLASSICISM
TECTONIC
CHTHONIC
IMPRESSIONISM

ORCID: 0000-0002-9653-9208

<https://doi.org/10.34619/7yxg-bmtn>

Paul Cézanne e os Mistérios Cromáticos do Azul na Antiguidade Mediterrânea

FELIPE BARCELOS DE AQUINO NEY
Pesquisador independente

Há nas pinturas de Paul Cézanne uma conexão ainda pouco explorada com a percepção cromática na Antiguidade Mediterrânea, sobretudo na Grécia Antiga, no que diz respeito às qualidades atribuídas à cor azul. Tratava-se de uma tonalidade sem denominação precisa, cuja própria indeterminação abria um vasto campo de significações, conforme os estudos lexicológicos de Alain Christol¹ sobre a cor na Antiguidade Clássica. O azul compartilhava com outras tonalidades predicados de enorme alcance metafórico, que se perderam na sistematização constante das cores — seja pelo sistema clássico de representação, seja pela ciência das cores a partir do século XVII com Isaac Newton.²

Os mistérios semânticos deste azul, que antecede sua nominalização, sobrevivem, no entanto, nas modulações cromáticas que Cézanne desenvolve, a partir de uma percepção da natureza que não abdicava da carga histórica trazida pelas técnicas de representação dos mestres do Renascimento.³ A pesquisa pictórica de Cézanne tem raízes inquebrantáveis nas paisagens de Aix-en-Provence. Ao me deparar com os ocre dos rochedos de Bibémus e os azuis acinzentados da montanha de Santa Vitória, identifiquei que estas cores ancoram uma materialidade telúrica em seu impressionismo, e que podem ser interpretadas como uma sobrevivência cromática do sistema da Antiguidade Clássica, como veremos adiante no estudo do léxico cromático da Antiguidade Grega. Tal sobrevivência participa da vivificação de seus lugares atávicos de memória, cujos contornos — espessos e abertos — organizam a relação objeto/espaco com uma presença cromática telúrica, que invade os invólucros vazios do impressionismo — termo utilizado pelo

¹ Cf. Christol 2002.

² Bibliografia complementar consultada sobre lexicologia, simbolismo e história da cor azul: cf. Pastoureau 2016; Paul 2020; Roque 1997.

³ Disse Cézanne, citado por Shiff (1984: 182): ‘saia e estude a natureza, vamos buscar nossa própria expressão de acordo com nosso temperamento pessoal... você encontrará através da natureza as técnicas empregadas pelos quatro ou cinco mestres de Veneza.’

historiador da arte alemão Carl Einstein⁴ para se referir ao impressionismo, considerado por ele uma representação ‘egoísta’ e vazia da natureza: ‘Nos impressionistas, percebemos um egoísmo que só vê o objeto como um sintoma’ (Einstein 2011: 36).⁵

Mas a que Antiguidade Clássica me refiro mais precisamente? De quais gregos primitivos? Em seu livro *A Arte do Século XX*, publicado pela primeira vez em 1926, Carl Einstein aponta uma aproximação entre Cézanne e os gregos primitivos, mas sem precisar exatamente quando e quem, deixando a Antiguidade Clássica como um campo aberto a ser problematizado na discussão sobre Cézanne. Diz Einstein (2011: 33):⁶ ‘uma forte tendência arcaica emerge dessa obra, e o impressionista Cézanne ultrapassa a fronteira do que comumente chamamos de clássico e se aproxima dos antigos gregos primitivos’.

O mais próximo de um esclarecimento entre Cézanne e os gregos primitivos está em sua dedução de que o primitivismo do pintor estaria relacionado com a ‘tectônica’: ‘Cézanne era grandioso por sua capacidade de registrar a sensação, mas o resultado é primitivo do ponto de vista tectônico. Cézanne forçava os toques suaves de cor a se tornarem formas’ (Einstein 2011: 33).⁷ Para ele, Cézanne procurou restaurar no impressionismo a ‘estrutura básica’ tectônica da forma-tipo clássica que havia sido destruída: ‘o mérito de Cézanne está acima de tudo na restauração clássica do impressionismo’ (Einstein 2011: 32).⁸

O próprio Einstein admite que o clássico está morto, porém, pronto a ser reanimado pela tectônica primitiva de Cézanne:

A abordagem clássica estava morta, para logo em seguida ser despertada, como Lázaro, mas o caminho da forma havia sido invertido. Na obra de Cézanne, no início, é a cor que é revalorizada; no fim, são os componentes cromáticos daquilo que antes era primário — a forma tectônica — que emergem. É nessas pinceladas de cor, tão difíceis de apreender, justamente no traço deixado pela sensação e sua composição, que reside o impressionismo de Cézanne (Einstein 2011: 33).⁹

A relação que estabeleço entre Cézanne e a percepção cromática dos gregos primitivos vai ao encontro da dedução ao mesmo tempo preciosa e imprecisa de Einstein. Por isso, neste artigo, apresento uma breve história da cor azul na Grécia Antiga e examino como ela permanece — ou melhor, sobrevive — relativamente à idealização estética do Renascimento, chegando a Cézanne de forma subterrânea, indireta, por meio de seus lastros em uma natureza já historicizada.

⁴ As traduções em português do autor alemão neste artigo foram feitas a partir da edição francesa de 2011 de seu livro *L'art du XXe siècle*, trad. Liliane Meffre e Maryse Staiber, e serão acompanhadas das versões em francês nas notas de rodapé.

⁵ ‘Chez l’Impressionnistes on relève un égoïsme qui ne voit dans l’objet qu’un symptôme.’

⁶ ‘Une forte tendance archaïque se dégage de cette œuvre, et l’impressionniste Cézanne dépasse la frontière de ce qu’on appelle communément le classique et se rapproche des Anciens Grecs primitifs.’

⁷ ‘Cézanne était grand par sa capacité à noter la sensation, mais le résultat est primitif sur le plan tectonique. Cézanne forçait les touches de couleur souples à devenir des formes.’

⁸ ‘Le mérite de Cézanne consiste avant tout dans la restauration classique de l’Impressionnisme.’

⁹ ‘L’approche classique était morte, pour être aussitôt réveillée, comme Lazare, mais le chemin de la forme était inversé. Dans l’œuvre de Cézanne, au début, la couleur est réévaluée; à la fin, les composantes colorées de ce qui était primaire, la forme tectonique, émergent. C’est dans ces touches de couleur, si difficiles à saisir, précisément dans la trace laissée par la sensation et sa composition, que réside l’impressionnisme de Cézanne.’

O léxico cromático na Antiguidade Grega

Antes de adentrar o azul em Paul Cézanne, é preciso investigar as significações históricas desta cor, bem como sua genealogia lexical e epistemológica na Antiguidade Grega, subterrânea à razão iluminista pós-newtoniana ‘que pouco a pouco faria emergir nas artes um fundamento cromático da pintura, uma “gramática” positiva da cor, reduzida a um número finito de cores primárias e acompanhada de regras de “harmonia”’ (Roque 1997: 13). O filósofo e historiador da arte francês Georges Roque, em seu livro *Art et Science de la couleur* (1997), apresenta como o pensamento sobre a cor se desenvolveu de Aristóteles ao químico Eugène Chevreul (1786–1889), desde uma qualidade subjetiva de ‘acidente’ a uma instância capaz de fornecer uma lei universal para a definição teórica das cores.

As qualidades ‘acidentais’ das cores, inicialmente levantadas por Aristóteles, sempre estiveram presentes no pensamento sobre a arte, inclusive após a teoria dos espectros cromáticos de Newton, no século XVII, que sistematizou um conhecimento científico da cor. É possível verificar a presença da autoridade aristotélica dos acidentes cromáticos em diversos autores, de René Descartes (1596–1650) a Chevreul, que constituem valiosa fonte para a análise da forma com que pintores do século XIX entendiam a percepção tanto acidental como científica das cores.

O que seria então o ‘acidente’, este conceito que se insere no campo teórico da cor a partir de Aristóteles¹⁰ e que permite pensá-lo em termos de acidentes cromáticos?

Segundo Roque, ainda que a cor não estivesse presente diretamente como acidente nos textos de Aristóteles, invariavelmente ele fornecia exemplos de acidente ligados à cor: ‘Nem definição, nem propriedade, nem gênero, mas que pertencem à coisa; ou ainda, é o que pode pertencer ou não a uma única e mesma coisa, qualquer que seja’ (Roque 1997: 5).

A ideia de acidente, portanto, incide sobre o próprio método de enumeração e nomeação das cores na Antiguidade Mediterrânea, visto que, em ambos os casos, as tonalidades de determinada cor variam conforme o índice luminoso, e, portanto, matizam a superfície do objeto de maneira variada, pertencendo a ele e a quaisquer outras coisas, como a pedra, o mar ou o céu, em um sentido mais metafórico do que físico.

De acordo com a historiadora da arte estadunidense Stella Paul (2020: 76), ‘enumerar e nomear as cores revela a maneira com que os indivíduos organizam sua compreensão cromática’. A esta maneira de enumerar e nomear as cores, associa-se sua organização em escala:

¹⁰ É importante notar que a cor, para Aristóteles, pode existir na qualidade de acidente ou de substância. Em nosso estudo, trataremos o sentido de cor como acidente na pintura, pois a cor como substância implicaria um reverso metafórico que estabeleceria uma qualidade de permanência, ou de verdade.

o preto de um lado e o branco do outro, e os intermediários entre os dois. Todas as cores são provenientes do branco e do preto, em proporções variadas. As intermediárias (amarelo, vermelho, violeta, verde e azul) são variações que vão do claro ao escuro. O valor (as propriedades da clareza — *clarté*) é bem mais importante que o matiz — *teinte* (família cromática). Esta escala é então diferente do espectro moderno das cores. [...] Com o sistema antigo de cores, estabelecido por Aristóteles, o azul situa-se na extremidade escura do espectro. De fato, para os gregos, o azul é um tipo de preto (Paul 2020: 77).

Portanto, conclui a historiadora:

o matiz é apenas um aspeto do funcionamento da percepção das cores. Para os gregos, o valor, quer dizer, o efeito da luz, era essencial. A sensibilidade ao brilho (*éclat*), ou à cintilação (*lustre*), tem um papel bem mais importante do que hoje na descrição, uso, e, sem dúvidas, na percepção das cores (Paul 2020: 77).

A incidência da luz produzia, para os antigos, acidentes cromáticos nos objetos cujas tonalidades eram nomeadas a partir de predicados e metáforas.

É possível identificar na classificação das cores, tal como realizada pela Antiguidade Grega, uma sensibilidade próxima à de Cézanne, que afirmava que

Ler a natureza é ver, como através de um véu, em termos de uma interpretação em manchas¹¹ (*patches*) de cor seguindo uma à outra de acordo com as leis da harmonia. Estas tonalidades maiores são então analisadas através de modulações. Pintar é classificar sensações de cores (Gowing 1996: 57).

Eureka! O próprio Cézanne fornece uma direção generosa para o método de análise que apresento: o léxico cromático da Antiguidade Grega classificava as cores segundo as sensações de luminosidade, que nomeavam as múltiplas tonalidades de uma mesma cor. Mais exatamente, tratava-se de um índice de luminosidade projetado sobre os corpos — mas que, no fim das contas, se manifestava como uma sensação cromática. Cézanne estava muito mais próximo dessa sensibilidade antiga do que se imaginava.

O princípio de que a cor não é uma característica própria do objeto, e sim um predicado, nos leva diretamente à interpretação do léxico cromático da Antiguidade Grega, em especial no que trata a cor azul, visto que esta não possuía um nome, como o branco, o preto ou o vermelho, as quais constituíam a base do sistema ternário grego. O azul não se estabelecia como um tom específico, sendo

¹¹ Utilizaremos, preferencialmente, para a tradução de '*patches of color*', manchas de cor, e, em determinadas ocasiões, áreas de cor. No primeiro caso, a tradução reforça a construção cromática enquanto 'carne' ou 'pele' do objeto, enquanto, no segundo, reforça sua construção cromática enquanto estrutura pictórica.

sempre associado a outros tons assimilados a predicados diversos, e, mais ainda, como uma cor derivada do preto.

Segundo o professor francês de linguística e línguas clássicas Alain Christol, as cores de grande espectro, como branco, preto, azul, amarelo, verde etc., funcionam basicamente como hiperônimos; por exemplo, a cor seria hiperônimo de azul e verde, assim como animal é hiperônimo de cavalo e gato. Além disso, para que a cor assuma uma relação metafórica com objetos e seres específicos, um contexto precisa ser analisado. As cores do mar, ou do céu, dependem do momento do dia, podendo variar de branco, violeta, laranja a preto (Christol 2002: 30).

Em Homero, Christol¹² percebe a variância dos adjetivos que qualificam o mar como ora violeta, ora *glaukos*. Para Christol, o sentido de *glaukos* é próximo do azul e do verde, que são os termos escolhidos em sua tradução de Homero: ‘Foi o mar verde/azul que te pôs no mundo’¹³ (Christol 2002: 31), similar à aproximação que o historiador da cor Michel Pastoureau aponta entre azul e *glaukos*, visto que o violeta utilizado por Homero é um adjetivo cromático referente à flor violeta, dentro da zona do azul (Pastoureau 2016: 28).

O preto como cor é também apresentado por Homero, especialmente em momentos de tempestade. Christol (2002: 32) o cita: ‘Como se espalha sobre o mar o arrepio do Zéfiro, quando ele retoma seu impulso, e o mar escurece sob seu sopro’¹⁴, e evoca Aristóteles para confirmar este efeito do vento: ‘A água parece menos clara quando em movimento’¹⁵ (Christol 2002: 32). Em contrapartida, o mar nunca é azul, e sim escuro como o vinho. Contudo, foi o britânico William Gladstone (1809–1898) a observar que o azul é ausente de linguagem descritiva nas epopeias de Homero. O vermelho (*eruthrós*) é citado às vezes, enquanto o branco e o preto são onipresentes (Paul 2020: 75).

Os gregos sabiam utilizar os pigmentos azuis, o que elimina a ideia de que sofriam de alguma espécie de patologia¹⁶ o que afetaria a percepção desta cor. A Antiguidade Grega utilizava ao menos três pigmentos azuis: o azurite, o índigo e, sobretudo, o azul egípcio. Este último, intenso, como se pode observar no afresco *Tombe du Plongeur* [Fig. 1]. Sobre este afresco, diz Stella Paul: ‘nesta cena convívial, o azul é nítido [*net*] e intenso. Ele é fortemente acentuado graças aos contornos pretos. A síntese do azul egípcio existia muito além do Egito, e o pigmento teve uma longa vida útil’ (Paul 2020: 76).

Mesmo com as descobertas arqueológicas do século XIX, Gladstone se ateu às informações literárias, visto que ‘era raro, mesmo no século I d.C., o acesso às pinturas gregas pelos estudiosos romanos, os quais fundaram seu juízo sobre as obras de arte a partir de textos teóricos sobre a cor. Plínio, por exemplo, estimava que os pintores criavam maravilhas com uma paleta reduzida a somente quatro cores: branco, preto, vermelho e amarelo’ (Paul 2020: 76).

¹² Apresento apenas as traduções mais relevantes para a compreensão do estudo lexical de Alain Christol (grego-francês) neste artigo.

¹³ ‘C’est la mer verte/bleue qui t’a mis au monde.’

¹⁴ ‘Comme se répand sur la mer le frisson du Zéphyr, quand il reprend son essor, et la mer noircit sous son souffle.’ Atento para o fato de que a tradução de Homero para o português pode alterar o sentido original do léxico.

¹⁵ ‘L’eau paraît moins Claire quand elle est en mouvement.’

¹⁶ Em oposição à física da cor, o cientista naturalista e filósofo Georges-Louis Leclerc Buffon (1707–1788) produziu uma visão da cor como acidente subjetivo fisiológico, mais especificamente como uma patologia da visão, cujos contrastes sucessivos se dariam pelo olho fatigado. ‘É, pois, claro que para Buffon, que é sem dúvida o primeiro cientista a dar uma descrição tão precisa dos fenômenos de contraste de clareza (o preto produz o branco) e de cor (o vermelho produz um verde “acidental”, o amarelo produz um azul), trata-se apenas de uma aberração visual que afeta temporariamente o olho cansado’ (Roque 1997: 14).



Fig. 1 Atribuído ao Maestro del Tuttafore, *La tombe du Plongeur / The Tomb of the Diver* — parede lateral norte (470-480 BC). Afresco. Museu Arqueológico Nacional do Paestum, Paestum, Itália. Via Wikimedia Commons: imagem de Velvet, licenciada sob CC-BY-SA 3.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paestum_tombeau_plongeur_c1.jpg.

A falta de homogeneidade cromática é também fruto da heterogeneidade semântica de Homero: ‘O trabalho de Milman Parry mostrou que os epítetos homéricos respeitavam uma distribuição baseada mais na métrica do que na semântica’¹⁷ (Christol 2002: 40). Esta heterogeneidade semântica em Homero indica, sobretudo, que os acidentes cromáticos enriqueciam, muito mais linguisticamente e poeticamente, pela métrica, a presença da cor na literatura, o que acabou por contribuir para a racionalidade estética grega posterior.

Isto nos diz algo importantíssimo, que é como este trabalho semântico foi subsumido à métrica, que viria a consubstanciar os sistemas de ordem, harmonia e proporção da estatúaria e arquitetura da Antiguidade Mediterrânea, resgatados pelo Renascimento das artes e posteriormente transformados em manuais pelas Academias.

Ainda de acordo com Christol, outro epíteto para o mar em grego arcaico é *πολιός* (*gkrizos*, ou cinza), que pode designar tanto o mar de Homero, como a primavera, o cabelo de pessoas mais velhas (grisalho), o metal e mesmo o pelo dos lobos. Em Eurípedes, designa também a bruma e o éter (Christol 2002: 33).

Posteriormente, no mundo helenístico, Apolônio de Rhodes usa *gkrizos* como o branco das espumas onde as ondas quebram. Mesmo sem uma homogeneidade cromática lexical, o termo se mantém próximo às metáforas de Homero. Contudo, os leitores helenísticos passaram a formular diferentes relações semânticas entre cor e mar, o que motivou a atualização da visão cromática de Homero para relações ainda menos específicas (Christol 2002: 41). ‘Para Aristóteles, é o ar sombrio que dá sua cor azul [*kyaneos*] ao mar Egeu’ (quanto maior o movimento da água, mais próximo do preto o valor cromático de *kyaneos*); ‘cor do ar e cor do mar posuem, então, afinidades cromáticas’ (Christol 2002: 41-42).¹⁸

¹⁷ ‘Les travaux de Milman Parry ont montré que les épithètes homériques respectaient une distribution fondée sur la métrique plus que sur la sémantique.’

¹⁸ ‘Pour Aristote, c’est l’air sombre qui donne sa couleur bleue à la mer Égée (*Probl.* 23,5); couleur de l’air et couleur de la mer ont donc des affinités chromatiques.’

Sombrio, velho, enevoado, enfim, são muitas as metáforas para o azul na Antiguidade Grega, especialmente no período homérico. Mesmo Platão usa a palavra *πολιός* [*gkrizos*] para designar os cabelos grisalhos de Parmênides: ‘(segundo Antifonte) Parmênides já tinha idade avançada, os cabelos totalmente cinzas’¹⁹ (Christol 2002: 42). É possível, portanto, sintetizar brevemente as variações do azul no léxico cromático da Antiguidade Grega, concentrando-nos em três termos:

- *Kyaneos*: vai do azul-escuro, preto, violeta ao castanho; segundo Aristóteles, é a atmosfera escura que dá sombra ao mar Egeu (Christol 2002: 42).²⁰
- *Glaukos*: já existe na época arcaica, muito utilizada por Homero, e exprime ora o verde, ora o cinza, ora o azul, talvez mesmo o amarelo e o castanho (Pastoureau 2016: 28).
- *Gkrizos*: em grego antigo, *πολιός* (*gkrizos*, ou cinza); pode designar ao mesmo tempo o mar de Homero, os cabelos das pessoas mais velhas, o metal e mesmo o pelo dos lobos. Em Eurípides, designa a névoa do éter (Christol 2002: 37).²¹

Portanto, na medida em que o azul não encontra sequer no antigo léxico cromático grego um nome que defina uma tonalidade específica diante de um objeto que pode ser ora azul, ora não azul, utilizaremos aqui, para indicar a natureza acidental do azul, o termo azulado. Entendo que tal adjetivo seja particularmente apropriado, de maneira análoga ao conceito de brancura proposto por Aristóteles, no campo do conceito das cores acidentais: ‘se um corpo apresenta uma cor branca, podemos atribuir a brancura ao corpo que apresenta esta qualidade, visto que um corpo pode ser chamado de branco; não se pode, entretanto, atribuir ao corpo a definição da cor branca’ (Roque 1997: 6), pois, para o filósofo, ‘nada impede que a mesma coisa seja ora branca e ora não branca’, concluindo: ‘como esta qualidade não é nem necessária nem constante, nós dizemos que é um acidente’ (Roque 1997: 6).

O azul aparece como uma das sete cores básicas através de nomes como *kyaneos*, *glaukos* ou *gkrizos*, como vimos anteriormente. Portanto, não confundamos a presença sensível do azul na natureza com a ausência de uma terminologia lexical que o inclua como tonalidade.

Segundo Michel Pastoureau, a imprecisão do campo cromático do azul se deve ao pouco interesse dos autores romanos e da primeira Idade Média pelo estudo desta cor (Pastoureau 2016: 30). Apenas mais tarde, com a introdução de duas palavras novas no léxico latino, a dizer, *blavus*, de língua germânica, e *azureus*,²² em árabe, é que o azul acabará se impondo nas línguas românicas.

¹⁹ ‘(selon Antiphon) Parménide était déjà d’un âge avancé, les cheveux entièrement gris.’

²⁰ ‘Si la brume est blanche ou grise, l’éther peut être bleu; pour Aristote, c’est l’air sombre qui donne sa couleur bleue à la mer Égée (*Probl.* 23,5); couleur de l’air et couleur de la mer ont donc des affinités chromatiques.’

²¹ ‘Une autre épithète de la mer. En grec archaïque, cet adjectif qualifie des référents qui n’ont pout pour nous aucune homogénéité chromatique: la mer, l’acier, le printemps, les loups, les cheveux des gens âgés, etc.’

²² O historiador da arte britânico Michael Baxandall traduz o azul bárbaro em Lorenzo Valla como *azurus* (Baxandall 1985: 105).

A presença do azul variava, inclusive, dentro de denominações lexicais bastante próximas, como *kyaneos* e *kúanos*; esta última, uma denominação restrita ao azul e preto, segundo Pastoureau, ou para o azul e outras cores mais escuras, segundo Stella Paul, para quem '*kúanos* pode qualificar o azul ou, de maneira geral, uma cor escura' (Paul 2020: 75).

Quanto ao estatuto estético da cor, há uma mutação entre o século XVI e a Antiguidade Mediterrânea. O interesse renovado pelo *De coloribus* (atribuído à escola de Aristóteles²³ no século XVI desempenhará um papel não negligenciável no desenvolvimento das teorias renascentistas da cor em Alberti e Lomazzo; este último interessa-se precisamente pelas cores mutáveis como as que apresentam os tecidos de seda (Roque 1997: 9). Vemos, portanto, uma revalorização de Aristóteles no Renascimento, que coloca as qualidades acidentais e mutáveis da cor no cerne do pensamento cromático, fosse na tinturaria, fosse na pintura.

Há, em Leonardo da Vinci, uma posição poderosamente ambígua, pois acreditava que os objetos possuem ao mesmo tempo uma cor verdadeira (constante) e cores acidentais, e considerava as circunstâncias que incidiam sobre a superfície do objeto e afetavam sua cor constante, como no caso das folhagens — 'as cores acidentais da folhagem são quatro: sombra, luz, brilho, transparência' (Roque 1997: 9).

Portanto, não me absterei de utilizar o conceito de acidental para as cores, mesmo que certa constância possa ser percebida nos pequenos ou imediatos instantes dos objetos.

Vimos que, para a Antiguidade Grega, o azul era uma cor derivada ou próxima do preto e, por isso mesmo, não podemos elidir neste trabalho a relação simbiótica entre as tonalidades destas cores dentro da lexicologia antiga, que unia suas variações metaforicamente a partir da zona cromática que compartilhavam.

Em acordo com a pesquisa de Stella Paul, para Pastoureau o léxico busca a sensibilidade luminosa para nomear a cor:

Para nomear a cor, o parâmetro da luminosidade é mais importante que o da coloração. O léxico procura, antes, dizer se a cor é mate ou brilhante, clara ou escura, densa ou diluída, e só depois determinar se se inscreve na gama dos brancos, dos pretos, dos vermelhos, dos verdes, dos amarelos ou dos azuis. É um feito linguístico e de sensibilidade de uma considerável importância, que o historiador deve sempre lembrar quando estuda não apenas os textos, mas também as imagens das obras de arte da Antiguidade. No domínio das cores, a luz prima sobre todo o resto (Pastoureau 2014: 41).

²³ Em *De coloribus* as cores são classificadas numa escala que vai da luminosidade à obscuridade, do branco ao preto, sendo cada uma caracterizada por uma proporção cada vez mais fraca de branco, e cada vez mais forte de preto. Assim, o amarelo está muito próximo do branco e depois vêm o vermelho, o roxo, o verde e o azul, o que faria, contando os dois extremos, um total de sete cores básicas. Esta concepção, rapidamente esboçada, da cor como instável e acidental, desenvolvida desde a Antiguidade, apoiava-se igualmente sobre a tecnologia então em vigor: a importante indústria de produção do púrpuro a partir de uma *coquillage* implicava uma série de transformações cromáticas que vão do amarelo ao violeta, passando pelo verde, o azul e o vermelho (Roque 1997: 8).

Havia na Antiguidade Grega uma grande sensibilidade aos tons de preto, muito maior do que a existente na sociedade contemporânea, e isso se justifica principalmente pela forma como se conseguia produzir os tons de preto, os quais, antes de se especializarem nos nomes enquanto cor, respondiam a predicados conforme suas propriedades de

textura, densidade, brilho ou luminosidade (da cor), e só depois a tonalidade. Além disso, a mesma palavra pode servir para nomear várias cores — por exemplo, o azul e o preto (*kuanos* em grego, *caeruleus* em latim). Em contrapartida, usam-se várias palavras para exprimir a mesma tonalidade. Daí resultam dificuldades insolúveis de tradução, com inúmeros exemplos no hebreu bíblico e no grego clássico (Pastoureau 2014: 37).

É importante, portanto, trabalhar com as aproximações lexicais, simbólicas e materiais entre o azul e o preto, a partir da (pouca) equivalente qualidade luminosa que partilham.

Na Antiguidade era possível classificar vários tons de preto, inclusive pretos luminosos, ‘que brilham mais do que obscurecem’ (Pastoureau 2014: 41). Era possível, com o auxílio de certos predicados, definir nuances de preto segundo sua qualidade luminosa, o que produzia belíssimas metáforas, como

o preto fértil, representado somente por grandes nuvens escuras, engrossadas pela chuva preste a abater-se sobre a terra para a fecundar [...] O preto fértil deixa vestígios até meados da Idade Média Cristã, por via da simbologia das cores associadas aos quatro elementos: o fogo é vermelho, a água é verde, o ar é branco, e a terra é preta (Pastoureau 2014: 26).

Mesmo considerando as sete cores básicas da Antiguidade Grega (branco, preto, amarelo, vermelho, roxo, verde, azul), foi o sistema ternário constituído por branco, preto e vermelho que

atravessou toda Antiguidade Oriental, bíblica e greco-romana e depois toda a alta Idade Média. Esse sistema cromático com 3 polos, também presente em várias civilizações africanas e asiáticas como há muito foi observado por linguistas e etnólogos, era de fato constituído pelo branco e seus dois contrários. Daí a possibilidade de reduzir todas as cores às três principais, assimilando, de um lado, o amarelo ao branco, e do outro, o verde, o azul e o violeta ao preto (Pastoureau 2014: 88).

O azul foi a última do arco de seis cores definido a partir da alta Idade Média, pois, como vimos, sempre foi a cor mais próxima do preto — mais próxima da ausência de luz — e também porque conseguir matéria-prima para extrair pigmentos azulados era uma tarefa dispendiosa e cara até o Renascimento.

Dentre todas as suas nuances, do léxico cromático antigo ao azul ultramarino encomendado pelos mecenas a partir do século XIV, o azul se manteve como uma cor subserviente a diversos usos — seja na tinturaria, seja na pintura — sem jamais se consolidar como uma cor que produzisse um valor simbólico universal e estável. Tecnicamente falando, o azul pôde resolver, especialmente a partir do Renascimento, uma série de questões relativas à representação de profundidade e efeitos de sombra em pintura. Tenho com isso que sua aproximação com o preto nunca foi ignorada, mantendo-se sempre e até hoje como uma cor que preenche e materializa os vazios do mundo. Estes vazios — ausências — preenchidos pelo azul constituem nossa mais importante e preciosa metáfora na pintura de Cézanne: são os azuis que, semanticamente plurais como os de Homero, apresentam uma propriedade poética muito mais ancorada em uma variação tonal mais próxima aos acidentes das cores primárias da Antiguidade Grega — preto, branco, vermelho e um tanto de cinza.

Ao analisar as obras de Cézanne entre 1850 e 1860, é possível compreender um princípio de modulação cromática que começava com o azul e o cinza.

Primeiro salto a Cézanne

Ao entrar na análise da pesquisa cromática de Cézanne das décadas de 1850 e 1860, constata-se que a matéria de sua pintura é constituída fundamentalmente de branco, vermelho e tons de preto (acinzentados). No piso térreo do Musée d'Orsay em Paris, a sala 11 ainda (2025) mantém apenas obras de Cézanne deste período, que ilustra claramente a base de um sistema cromático nestas três cores. Chamo este período de 'período cinza', antes de Cézanne se especializar na gama dos azuis. Em uma das obras deste período, vemos, inclusive, uma restauração completa do sistema ternário preto, branco e vermelho da Antiguidade Grega: em *Le Christ aux Limbes*, uma cópia que Cézanne fez da obra de Sebastiano del Piombo [Fig. 2]. Vale notar que as vestes de Cristo, em del Piombo [Fig. 3] não são vermelhas, e sim brancas! Ou melhor, em tons de branco, ou embranquecidas e quase roseadas — um acidente tonal vermelho sobre o branco —, conforme o jogo de claro-escuro sobre o tecido. Ou melhor, acidentalmente vermelhas sobre a constante branca do tecido. Já o vermelho de Cézanne possui uma solidez cromática que abdica das variações do jogo tradicional de claro-escuro, marcando os drapeados



Fig. 2 Paul Cézanne, *Le Christ aux Limbes / Christ's Descent into Limbo* (vers 1867). Afresco transposto sobre tela, cópia a partir de Sebastiano del Piombo (168.5 x 100.5 cm). Musée d'Orsay, Paris, França. Public domain, via Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Christ_aux_limbes_by_Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_c%C3%A9zanne,_cristo_al_limbo,_1867-69_ca._01.JPG/2.

Fig. 3 Sebastiano del Piombo, *Le Christ aux Limbes / Christ's Descent into Limbo* (1516). Óleo sobre tela (226 x 114 cm). Museu do Prado, Madrid, Espanha. Public Domain (Open Access / CC0).



e as sombras com tons massivos de preto e vermelho, que parecem reconhecer os acidentes cromáticos de Del Piombo, sendo o vermelho a tonalidade acidental tornada constante no tecido em sua interpretação do pintor renascentista.

Na mesma sala 'cinza' do Musée d'Orsay, há uma natureza-morta, *Nature morte à la bouilloire* [Fig. 4], em que os tons de cinza predominam como a síntese do sistema ternário antigo. Os contornos do vaso cinza, em preto, separam o objeto do fundo, também cinza, mas desaparecem sobre a sombra e a mesa, em tons de preto. Trata-se de cores que funcionam como índices de luminosidade e que não demandam uma nomeação tão precisa, e sim predicados que sustentem a 'verdade' das cores em seus momentos luminosos transitórios. O bico do vaso, bem como o fim da alça que o toca, e mesmo os reflexos e a linha de contorno entre a parte superior e inferior do vaso, são todos em tons de branco, e pouco importa que, no



Fig. 4 Paul Cézanne, *Nature morte à la bouilloire* / *Still Life with Kettle* (1867-1869). Óleo sobre tela (64.5 x 81 cm). Musée d'Orsay, Paris, França. Public domain, via Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_Still_life_with_kettle_-_Google_Art_Project.jpg.

apagar das luzes, sejam cores que representem um reflexo luminoso ou não. Futuramente, na série de pinturas sobre a Montanha de Santa Vitória, os mesmos tons brancos serão considerados por Cézanne uma incompletude da obra. Contudo, o pintor nunca abandona sua sensibilidade, que antecede e ao mesmo tempo supera o que se entende por clássico na Academia do século XIX e o próprio Impressionismo. Talvez Cézanne não tivesse consciência de que o que ele considerava incompletude, sendo ou não um limite de sua percepção dos acidentes cromáticos, era, na verdade, a própria essência do acidente, que demandaria das gerações futuras uma sensibilidade cromática para os tons de preto que — já dizia Pastoreau — definhava.²⁴

Segundo salto a Cézanne

Vemos a eliminação de fronteiras materiais e simbólicas do azul em Cézanne, seja através de seus contornos, que por vezes nem tocam os objetos e tanto se conectam às infinitas atmosferas materialmente opacas do quadro, quanto preenchem os espaços de interregno formal entre os objetos, pois é neste interregno que o azul preenche de significados os vazios do mundo; seja entre folhas, entre objeto e contorno; seja entre contornos. Cézanne chega a iniciar os planos de fundo de

²⁴ Pastoreau é categórico quanto à sua desconfiança sobre a classificação newtoniana da cor: 'a partir de 1666, com Newton e suas célebres experiências do prisma, [...] aos olhos da ciência, esta [a cor] surge agora como mais ou menos dominada, perdendo por isso uma parte importante de seus mistérios' (Pastoreau 2014: 130). Mesmo antes, no século XV, Pastoreau identifica e lamenta a perda da sensibilidade para os tons de preto: 'as sensibilidades de hoje estão menos atentas aos diferentes matizes do preto — como se deixar de ser uma verdadeira cor, a partir do século XV ou XVI, o tivesse privado de parte de suas tonalidades' (Pastoreau 2014: 42).

Fig. 5 Paul Cézanne, *Le Joueurs de Cartes* / *The Card Players* (1895). Óleo sobre tela (47 x 56.5 cm). Musée d'Orsay, Paris, França. Public domain, via Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_Joueurs_de_cartes_-_Paul_C%C3%A9zanne.jpg.



suas pinturas, como em seu estudo para os *Jogadores de Cartas* em azul e cinza. O contorno da mão esquerda surge em azul, como que continuando o azul do fundo da parede, e completa-se, ainda que momentaneamente, com um outro contorno preto adjacente que chega à sombra do punho. O quadro começa com uma força de expansão que, longe de se retrair com os ocre que veremos nas paredes da versão final de 1895 [Fig. 5], faz da expansão do infinito um universo íntimo. Cézanne não está alheio à cena; nesta segunda tela, suas cores matizam o azul de tal modo que este só não beira a penumbra graças ao vivo ocre-avermelhado do pano de mesa, que expande por contraste luminoso o que apenas existe como acidente cromático — no sentido aristotélico —, como nos esbranquiçados das lapelas, das manchas na parede, bem como do cachimbo, das cartas à esquerda e do reflexo na garrafa. No contorno da casaca do jogador à direita, uma linha preta se imiscui numa sombra azulada que quase chega ao ombro e desce até tocar o pano da mesa. Os azuis — na verdade azul-acinzentados (*bleues grisâtres*, ou *gkrizos*) — continuam a deflagrar pequenos jogos de sombra, como nas calças que adentram, se tocam e se matizam abaixo da mesa. O próprio fundo da parede parece reter os azuis que existiriam como infinito se não houvesse paredes.

O jogador à direita parece-me, inclusive, mais bem resolvido, mas não em um sentido formal! Mais bem resolvido pois se destaca com vida, seja em sua postura, mais presente — ainda, ou devido a Cézanne o ter feito sangrar até os limites da

tela —, seja na harmonia cromática entre o azul e o ocre, quase amarelo, de seu casaco. Esta combinação faz nascer um elo — como diria o poeta brasileiro Paulo Leminski em seu poema (Leminski 1983), ‘amar é um elo entre o azul e o amarelo’ — entre o jogador à direita e o mundo, enquanto o outro, talvez como forma de solução plástica, é mais discreto e se aproxima tonalmente do fundo; parece figurar num jogo que já está ganho... por Delacroix.

No século XIX, Delacroix problematizou os parâmetros cromáticos cada vez mais normativos da Academia e subverteu em sua pintura a representação do claro-escuro utilizando matizes cromáticos que o representassem, considerando os ‘acidentes verdadeiros’ das cores em momentos de transitoriedade luminosa.

Se apenas com Newton a autoridade aristotélica das cores como acidente é superada pela quantificação cromática dos raios primitivos derivados da mesma luz branca, é preciso investigar, na história e teoria da arte, seus pintores e obras, a própria história da cor como acidente até então, que foi a principal referência para os grandes mestres do Renascimento reverenciados tanto pelos mestres do século XIX, como Delacroix, quanto por Cézanne. Delacroix opera um grande avanço para os coloristas ao ousar substituir a cor do jogo tradicional de claro-escuro, que é então conferido, por uma inversão significativa, ao estatuto do acidente. Diz:

A luz, à qual, nas escolas, aprendemos a incorporar (*attacher*) uma importância igual e que se possa colocar sobre a tela ao mesmo tempo que o meio-tom e a sombra, é um verdadeiro acidente: toda cor está lá. [...] Suponha que, sobre esta cena, que se passa em *plein-air* e por uma atmosfera cinza, um raio de sol clareie de repente os objetos: vocês terão os claros e as sombras como queremos, mas estes são puros acidentes. A verdade profunda, e que pode parecer singular, é que este é todo o acordo da cor na pintura (Roque 1997: 13).

Não surpreende, portanto, que Cézanne tenha compreendido estes ‘acidentes verdadeiros’ dos quais fala Delacroix, com o mesmo ímpeto revolucionário frente ao clássico acadêmico. Disse Cézanne a Gasquet (1926: f. 7): ‘Mas o tempo me impele [...] Nada de teorias! Obras... As teorias arruinam os homens. É preciso ter uma bendita seiva, uma vitalidade inesgotável para lhes resistir’.

O historiador da arte britânico Clive Bell parece compreender que a doutrina — como corpo teórico — do impressionismo era insuficiente para Cézanne:

Cézanne começou sua vida artística com os impressionistas, e foi reconhecido como um discípulo de Pissarro; ainda assim é evidente, a partir de seus primeiros trabalhos, que ele nunca engoliu muito a doutrina. Aos poucos ele percebeu que os impressionistas estavam no caminho errado, que seus trabalhos eram

inconsistentes e sua teoria equivocada, que eles falharam em ‘realizar’. Cézanne sonhava em combinar a delicada e extraordinária sensação dos impressionistas com uma demonstração mais positiva e elaborada (Bell 1922: 60).

A interpretação cromática que apresento da pintura de Cézanne parte, portanto, dos escombros teóricos que circunscreviam o pintor; parte, antes, da terra, da cor como matéria da pintura, da tinta como costura do tecido. Parto do léxico cromático antigo, pois é preciso compreender o que chamo de linguagem clássica e sua relação com a enorme riqueza perceptiva e vocabular pré-clássica; e de sua relação com os predicativos contidos nos acidentes cromáticos que, exatamente por impossibilitarem um pensamento com força de lei, mantêm vivas as possibilidades de interpretação da arte moderna pela cor, a começar por Cézanne, que criou um impressionismo ctônico, ou primitivo, ao desenraizar o impressionismo da tradição clássica tectônica.

O primitivo em Cézanne

Como escreve em carta a Émile Bernard, Cézanne considerava-se um primitivo: ‘eu me mantenho o primitivo à maneira que descobri’ (Shiff 1984: 194).

Para o historiador da arte estadunidense Richard Shiff

‘primitivismo’ poderia caracterizar arte *naïf* e a arte do ‘classicismo’ [...], o melhor da tradição que degenerou nas mãos de mestres acadêmicos tradicionais. Esta categoria de primitivo era bastante ampla. Incluía não apenas artistas do oriente antigo e sociedades contemporâneas não ocidentais, mas também aquelas que pertencem a estágios iniciais do desenvolvimento de vários estilos ocidentais (o grego arcaico, os italianos pré-raphaelitas) e quaisquer provinciais ou aqueles que trabalhavam antes do advento das escolas nacionais (Shiff 1984: 166).

Visto de outro ângulo, o primitivismo de Cézanne corresponde, para o filósofo Merleau-Ponty, à fundação de uma nova cultura, ou linguagem, como que desconsiderando as narrativas históricas da pintura:

O artista, segundo Balzac ou Cézanne, não se contenta em ser um animal cultivado, assume a cultura desde o começo e a funda de novo, fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca se houvesse pintado. A expressão não pode ser então a tradução de um pensamento já claro, pois que os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós ou pelos outros (Merleau-Ponty 2004: 120).

Cézanne não utiliza o léxico cromático da antiguidade como um conhecedor erudito da linguagem dos antigos; ela aparecia para o pintor provençal como uma permanência, ou, melhor dizendo, uma sobrevivência pré-linguística, no sentido pré-judicativo, antes de um pensamento já constituído. A historiadora da arte estadunidense Carol Armstrong aponta precisamente que a representação em Cézanne apresentava algo sem nome, como numa pré-linguagem:

Embora o ver e o representar se repitam, nenhum conhecimento se acumula, e nenhum nome se consolida — exceto pela força de um Outro misterioso, uma figura divina e adâmica do nominalismo, que fala desde uma distância intransponível, através de uma fratura, do outro lado de uma desconexão (Armstrong 2018: 163).²⁵

Contudo, este algo divino e adâmico que sobrevive não é o que é representado da natureza cézanniana. Ele representa uma presença que traz a fratura entre a pré-linguagem e o pensamento estruturado, a qual contamina a noção primitiva fenomenológica de Merleau-Ponty, quem dizia que Cézanne pintava como que se buscasse ‘fundar uma nova cultura’ a partir do zero. O primitivismo de Cézanne é complexo pois habita uma natureza historicizada. Não é possível eliminar as ruínas do paraíso adâmico trazidas pela linguagem judicativa — e nominativa. Cézanne dizia para olharmos para a natureza e vermos as técnicas de seus mestres. Ora, o que seria isso então senão um princípio alegórico de interpretação de uma natureza classicizada? Trato aqui de uma interpretação alegórica, e não fenomenológica, de Cézanne, que conhece a natureza e as formas com que as percepções cromáticas de seus mestres a fixaram continuamente na história da pintura. Percebo em Cézanne que as qualidades cromáticas acidentais, pouco validadas pelo sistema de representação clássico, lhe aparecem como presença sobrevivente da antiguidade, um novo tipo de sustentação do objeto no quadro, que já não seria tectônico (construtivo) e sim ctônico, baseado na percepção das qualidades terrosas e terrenas nos valores tonais da natureza.

O pintor apresenta uma enorme sensibilidade para as relações luminosas entre os azuis e os pretos, análoga à simbiose predicativa entre estas cores no léxico da Antiguidade Mediterrânea, e que respondem tanto às constâncias cromáticas dos objetos quanto a seus acidentes cromáticos, cujos mistérios foram sendo eliminados pelo cientificismo a partir de Newton no século XVII, que inclusive elimina o preto dos espectros cromáticos.

O sentido de primitivo que apresento neste trabalho pode ser compreendido como uma alegoria, no sentido benjaminiano, da vivificação de uma natureza obs-

²⁵ ‘Though seeing and depicting recurs, no knowledge accumulates, and no naming accrues, except by dint of a mysterious Other, the God-like, Adamic nominalist who speaks from an unbridgeable distance, across a divide, on the farside of a disconnect.’

curecida na história, que Cézanne continuamente revisita e ressignifica, sem a nomear ou simbolizar.

Ou seja, a linguagem adâmica, pré-judicativa, é posta em suspensão, mas sua memória persegue e assombra os motivos de Cézanne. Esta memória torna-se conteúdo alegórico da forma e não uma insuficiência formal que daria origem a um *all over* abstrato. Este conteúdo é o peso da terra, da matéria, cuja forma é subterrânea em relação ao sistema projetivo classicista. Cézanne rejeita este classicismo.

Há uma espécie de fantasmagoria adâmica, que Carol Armstrong aponta como alegoria, quando analisa *The Great Bather* (1885):

Esse efeito de ineptidão figurativa — tanto na postura e no andar da figura quanto na sua representação —, somado à paisagem genérica que a envolve (em contraste com o ambiente interno da modelo na fotografia), combinam-se para sugerir uma espécie de passo inaugural adâmico, que funciona de maneira belíssima como uma alegoria pessoal de um nascimento primordial e como uma imagem da hesitação adulta, com a qual, sente-se, Cézanne se identificava (Armstrong 2018: 204).²⁶

Apesar de utilizar a alegoria de maneira retórica e mais trivial, Armstrong abre sua análise de Cézanne para uma interpretação da forma no campo da identificação afetiva, em que não é simplesmente um corpo representado, e sim seu aspecto *malandroit*, que, segundo a autora, Cézanne enxerga em si mesmo.

Esta identificação afetiva entre Cézanne e seus objetos é reforçada pela relação que o artista estadunidense Robert Morris identifica entre o pintor e seus lugares (ou coisas) atávicos de memória.

Cézanne pintou a montanha de Santa Vitória quase 90 vezes, e parece-nos mais uma obsessão com expressar as constâncias da sua própria percepção — ‘egoísta’, primitiva, afetiva — do que com ‘classicizar’ Santa Vitória. A presença, ao mesmo tempo telúrica e etérea de Santa Vitória, resiste à eternização metafísica de uma tectônica clássica.

O que Einstein deixa de fora de sua equação tectônica (ou mesmo rejeita) são os valores da memória e do afeto pela paisagem para Cézanne, brilhantemente colocados por escrito por Robert Morris: ‘Mas o que é que se reflete das suas obras [as suas últimas pinturas de Santa Vitória] ao ponto de reduzir o espelho da verossimilhança?’ (Morris 1998: 817). Morris sugere que o que está em jogo neste trabalho de ‘pós-similaridade’ é uma espécie de revisitação das ‘memórias de infância de Cézanne de certos lugares em torno de Aix’:

²⁶ ‘That effect of figural ineptitude, both of the figure’s stance and gait, and of its rendering, together with the generic landscape surrounding given to it (contradicting the indoor setting of the model in the photograph), combine to suggest a kind of Adamic first step that functions beautifully as a personal allegory of primordial newborn-ness and as an image of adult tentativeness with which, one feels, Cézanne identified himself.’

Uma inocência perdida, encerrada em suas memórias de infância, satura estas florestas silenciosas, pedreiras, lagos e montanhas. Mas o que se procurava não era um regresso primitivo ou adâmico à inocência da nostalgia, mas um confronto com a perda que a memória, a história e a mudança inscrevem na psique. Para Cézanne, a questão da memória torna-se uma questão de transfiguração, forjada nestes confrontos com espaços *carregados de memória e de história (sítios carregados)*. Como é que esta perda será redimida pela arte? Pela representação *da perda de memória*, quero eu dizer. E não me refiro à '*perda de memória*', mas à representação dos devastamentos da memória na psique através da metáfora (Morris 1998: 817).

O mesmo se passa, para além do espelho da verossimilhança, com os azuis e os ocre de Santa Vitória. Não é possível separar o índice de afeto entre a forma como o pintor apresenta um corpo e uma montanha. E, mesmo se falarmos de naturezas-mortas, trata-se de um estado primordial, anterior à razão humana, que, apesar de retirar os objetos de seu uso cotidiano, é animado pelo desejo de Cézanne de compreender cada motivo com o mesmo desejo de vivificação de seus '*acidentes*', de suas deformações, que só acontecem a partir de um intenso investimento na captação da presença de cada objeto.

E ele assim o faz pelas modulações cromáticas, a partir das cores que permearam sua infância em Aix-en-Provence.

Cézanne conecta-se, então, obliquamente, à percepção do azul no léxico cromático pré-clássico e pré-simbólico, e é neste campo que ancoo seu primitivismo, cujos lastros históricos contaminam a percepção da natureza.

O ctônico e o tectônico

Ainda segundo Carol Armstrong, Cézanne descreve os objetos, e não o espaço geométrico, ao mesmo tempo que sugere uma competição entre matéria e geometria (Armstrong 2018: 73).²⁷

Interpreto esta colocação de Armstrong nos termos de uma analogia entre o ctônico e o tectônico retrospectivamente.

Nos estudos do historiador da arte austríaco Heinrich Wölfflin (2000) — que foi brevemente professor de Carl Einstein — o termo tectônico era utilizado para descrever a solidez das formas clássicas, entendidas em termos de linearidade e clareza. Esse tipo de classificação é fundamentalmente morfológico, enquanto o ctônico é, em essência, informe.

²⁷ '[...] while they [Cézanne's roughly spherical apples] describe objects, not geometrical space, at the same time they suggest a contest between matter and geometry, not to mention color, that was fundamental to Cézanne's own painterly experience.'

Embora *tectônico* e *ctônico* compartilhem uma dimensão telúrica, o primeiro vai ao encontro do primitivismo classicista de que nos fala Shiff, em afinidade com as leituras canônicas de Wölfflin — em especial, com a redução topológica dos objetos a estudos estilísticos de natureza morfológica. Já o segundo, por sua vez, associa-se a um primitivismo cromático, no sentido de algo que preexiste à racionalização clássica da forma.

O azul ctônico de Cézanne é subterrâneo (enquanto pensamento) relativamente à tectônica classicista, tanto em Wölfflin quanto em Einstein. É por isso que está mais diretamente ligado à (mutabilidade da) cor do que à (eternização da) forma.

Como contraponto ao tectônico, Wölfflin utiliza o termo ‘atectônico’, como algo que escapa aos contornos morfológicos e à clareza no estudo das formas pictóricas. A oposição sistemática que Wölfflin estabelece entre a tectônica (forma fechada) e a atectônica (forma aberta) é de natureza morfológica, enquanto o sentido de ctônico, aqui desenvolvido criticamente, representa a expansão e a propagação de qualidades ligadas à fluidez cromática que escapa ao carácter construtivo ou topológico da forma. A forma existe agora numa partilha cromática predicativa com outras formas: as sombras da montanha de Santa Vitória estendem-se azuladas entre o céu e a terra.

Cézanne disse a Joachim Gasquet:

Durante muito tempo, não consegui pintar Santa Vitória porque imaginava a sombra côncava, como os outros que não sabem ver. Mas veja, ela é convexa, vaza do seu centro. Em vez de assentar, evapora-se, torna-se fluida, participa, toda azulada, na respiração ambiente do ar (Huillet e Straub 1990).

Para Cézanne, inicialmente, as sombras azuladas de Santa Vitória pareciam côncavas, reentrâncias. Mas quando começou a vê-las como uma expansão dos tons azulados, saindo do interior da montanha e ancorando todos os objetos na atmosfera, percebeu-as convexas. Desenvolveu então uma modulação cromática que cria o efeito de expansão centrífuga, como um turbilhão de cores que transporta a terra para a atmosfera.

A modulação cromática restrita a quatro tons (tom, semitom, sombra e reflexo) que Eugène Delacroix emancipou da representação acadêmica clássica é estendida por Cézanne à atmosfera, no sentido de que a solidez tectônica que encerra a forma clássica já não se sustenta quando a percepção cromática da sombra transforma o que é côncavo em convexo, agora ctônico. A qualidade telúrica prolonga-se na percepção ctônica de um azul que se fluidifica no ar, mas que não renuncia totalmente à solidez tectônica da montanha.



Fig. 6 Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire* (1902-1906). Óleo sobre tela (57.2 x 97.2 cm). Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA Public Domain (Open Access / CC0).

O tectônico resiste como uma estereotomia da forma pictórica em Cézanne, que também não deixa de ser primitiva, se acompanharmos a pesquisa do historiador da arte inglês Paul Smith sobre o interesse de Cézanne pelas projeções paralelas medievais de Villard de Honnecourt (Smith 2013: 113). Nesse sentido, trata-se de uma geometria primitiva que insere Cézanne dentro do debate moderno sobre o uso da geometria clássica euclidiana e da não euclidiana.

Cézanne disse certa vez: ‘trate a natureza a partir do cubo, da esfera e do cone’. Segundo o historiador da arte italiano Lionello Venturi, esta frase foi elevada pelos cubistas à máxima fundadora de uma genealogia construtiva da modernidade pictórica, o que contradizia não somente as palavras de Cézanne, mas também suas pinturas,²⁸ pois deslocava a obra do seu enraizamento sensível em favor de uma abstração geométrica idealizada.

Entendemos que, dentre tantos primitivismos possíveis para se pensar Cézanne, o primitivismo cromático traz um outro caminho que não a abstração.

A partir de 1900, por mais que seja possível identificar ‘planos de cor’ nas paisagens de Cézanne, é a modulação dos azuis que os anima e expande na atmosfera. Desta forma, Santa Vitória [Fig. 6] tornou-se mais do que um simples objeto na pintura: representava o pivô cromático de toda a paisagem. É por isso que o artista

²⁸ ‘Les cubistes et leurs amis se rappelèrent seulement cette autre phrase de Cézanne, sur la perspective qui, dit-il, “traite la nature par le cylindre, la sphère, le cône.” L’interprétation cubiste de Cézanne eut une telle diffusion, que Mr. Mack, lui-même, les plus récent et le plus attentif de ses biographes, n’hésite pas à affirmer que Cézanne a préparé la base du mouvement actuel de la peinture, qui est étranger à la représentation réaliste et tend à l’abstraction. Ce que contredisent non seulement les paroles, mais les peintures de Cézanne’ (Venturi 1936: 14).

estende as suas qualidades ctônicas a todos os elementos, ligando a terra ao céu através das afinidades telúricas do azul. O ctônico remete à fluidez das qualidades terrosas induzidas pelo azul, ao passo que o termo tectônico, utilizado sobretudo na França para designar uma solidez arquitetural das formas, subordinava os valores cromáticos às técnicas de pintura acadêmica que Delacroix e os impressionistas já haviam ultrapassado. No entanto, o Impressionismo abandonou os tons mais escuros, o que gerou o esvaziamento das formas, criticado por Carl Einstein. Sem os tons ocre, azuis escuros e pretos, o espaço tectônico perdia a sua força. Mas, como vimos com Carol Armstrong, a prioridade de Cézanne era o objeto, não o espaço.

Assim, ativo o termo ctônico, como coisa telúrica subterrânea, ligada aos deuses das profundezas, e como metáfora do azul subterrâneo da Antiguidade Clássica, negligenciado pelo pensamento cientificista da cor.

Einstein apresenta os fundamentos teóricos que se tornaram a ‘Torah’ da crítica de arte ocidental. Não se trata de uma metáfora sem sentido; Einstein disse sobre Cézanne (2011: 33): ‘Este burguês católico e conservador em matéria de política incluía o impressionismo *sub specie aeternitatis*.²⁹ Esta expressão é uma noção retirada da Torá, desenvolvida por Spinoza e posteriormente por Wittgenstein, e significa literalmente ‘sob o aspeto da eternidade’, sendo utilizada por Einstein como explicação metafísica para a solidez tectônica em Cézanne, como uma eternização clássica face ao esvaziamento das formas impressionistas.

Einstein continua:

A partir da técnica impressionista, ele [Cézanne] quis ter como objetivo uma composição clássica. Para o conseguir, submeteu a sensação dinâmica a tipos estáveis de figuras. Cézanne, este católico conservador [esta é a segunda vez que Carl Einstein sublinha o carácter religioso de Cézanne na introdução do seu livro] sentia um desejo quase religioso de permanência; queria confirmar a eternidade da obra de Deus tentando igualá-la (Einstein 2011: 36).³⁰

Einstein associa a tectônica a uma ideia religiosa de permanência.

Mas a própria relação entre tectônica e religiosidade que Einstein traz para as suas análises de Cézanne não passa, também, de uma metáfora — o que reforça a ideia de que é possível atualizar a morfologia a partir da metáfora.

É neste ponto que me distancio de Einstein. Ele usa os estudos de aquarela do pintor para dizer que ‘Cézanne pode ser mais impressionista do que todos outros, mas é precisamente por isso que ele é menos dependente do motivo e se afasta dele; qualquer atitude sentimental em relação ao figurativo é descartada’ (Einstein 2011: 32).³¹

Ora, mesmo que Cézanne aproxime os seus motivos partilhando as suas relações tonais predicativas (céus, paredes, pessoas, maçãs são retiradas do seu realismo

²⁹ ‘Ce bourgeois catholique et conservateur en matière de politique comprenait l’Impressionnisme *sub specie aeternitatis*.’

³⁰ ‘Pour y parvenir il soumit la sensation dynamique à des types de figures stables. Cézanne, ce catholique conservateur, ressentit un besoin quasi religieux de permanence; il voulut confirmer l’éternité de l’œuvre divine en essayant de l’égaliser.’

³¹ ‘Dans ces études Cézanne est peut-être davantage impressionniste que tous les autres, mais c’est justement pour cela qu’il est moins dépendant du motif et s’en éloigne; toute attitude sentimentale face au figuratif est écartée.’

quotidiano), ele os mantém vivos metaforicamente: na sua pintura, a presença do objeto não é dada pelo sentido da verossimilhança clássica, mas pelos predicados que estes objetos partilham. O deslocamento dos objetos de suas funções quotidianas não significa a ausência de uma atitude sentimental, mas sim uma nova forma de afeto, pois as sensações que o pintor tinha dos seus motivos só são compreendidas metaforicamente em seus confrontamentos futuros. Por metáforas, refiro-me aos múltiplos significados semânticos que a cor assume em sua relação com o objeto, que variam conforme a experiência individual do pintor no presente diante objetos carregados ao mesmo tempo de memórias afetivas e simbolizações históricas. Na obra de Cézanne, a maçã faz parte de uma natureza já decomposta pelo classicismo, já despojada da sua 'existência original' desde a queda do paraíso adâmico; aparece ao pintor como o resultado de uma acumulação de impressões imediatas e de perdas históricas que só podem ser percebidas na contemplação do passado no presente. Para Cézanne, a restituição da presença de um objeto atravessado pela história só é possível abrindo toda a memória pré-linguística do objeto através da polissemia da metáfora, quando as coisas que nos são próximas são compreendidas posteriormente.

É possível indentificar ecos desta qualidade pré-linguística (ou pré-humana) dos objetos nos escritos do historiador de arte estadunidense Meyer Schapiro:

O mundo das coisas próximas, tal como a paisagem distante, existe para Cézanne como algo a ser contemplado e não usado, e existem numa espécie de desordem natural pré-humana que deve primeiro ser dominada pelos métodos de construção do artista (Schapiro 1952: 15).

A interpretação de Schapiro pode nos conduzir por dois caminhos distintos: o primeiro acompanha o percurso moderno da autonomia da forma plástica; o segundo aponta para um valor afetivo que remonta a uma presença primitiva, arcaica, ctônica, subterrânea à própria razão, que se expressa por meio de metáforas.

O tectônico cede lugar à ancoragem da presença ctônica do objeto trazida pelas suas cores de repouso³² (um conceito que resumo aqui como uma circunstância cromática que ancora as impressões das 'cores constantes dos objetos' a partir de modulações azuladas que unem os objetos por meio de suas afinidades tonais); as cores constantes podem muito bem ser interpretadas como as cores-base que identificamos em um objeto — como os azuis acinzentados de Santa Vitória. A cor-base é um fenômeno liminar: sensível, porque a percebemos imediatamente, e suprasensível, porque só podemos percebê-la — e seus acidentes — graças a um acordo ou estrutura intelectual que mantém a constância cromática.

³² Trata-se de um conceito que trabalho em meu pós-doutoramento (em andamento): Ney, Felipe. 2025. 'A Presença Ctônica dos Objetos em Paul Cézanne', sob supervisão de Almerinda da Silva Lopes. Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil.

Entendo que Cézanne representava a permanência da presença ctônica do objeto, não a sua eternidade no sentido religioso. A eternidade seria algo simbolicamente destacado, baseado numa idealização binária/hermética entre o sensível e o suprassensível. Por exemplo, Cézanne entendeu a pedra, a água e a maçã no limiar entre suas cargas sensíveis e suprassensíveis, em infinitos preditivos tonais do azul, que não refletiam um aspecto sensível universal, mas uma manifestação plural de significados, em que a realidade da expressão pictórica de um objeto se emancipa do ideal simbólico como binômio sensível/suprassensível encontrado na linguagem clássica.

Não seria possível, portanto, subscrever o sentido de Einstein da tectônica como a eternização das coisas por Cézanne, uma vez que os seus objetos se emancipam da binaridade da *symbola* clássica.

A extensa, lenta e insistente pesquisa de Cézanne sobre Santa Vitória exsuda a influência de Saturno: ‘tudo o que é saturnino remete às profundezas da terra, nisso evocando a natureza do velho deus das sementeiras’ (Benjamin 1984: 175).

Benjamin recorre a Carl Giehlow para citar Agrippa von Nettesheim, para quem Saturno presenteia os homens ‘com as sementes profundas e com os tesouros escondidos’, e à Andreas Tscherning, que escreveu: ‘Quem não me conhece pode reconhecer-me por minha atitude. Olho sempre para o chão, porque brotei da terra, e agora olho para minha própria mãe’ (Benjamin 1984: 175). E por fim, o próprio Benjamin complementa: ‘As inspirações da mãe-terra despontam aos poucos para o melancólico, durante a noite da meditação, como tesouros que vêm do interior da terra; as intuições instantâneas lhe são alheias’ (Benjamin 1984: 175).

‘Olho sempre para o chão, e agora olho para minha própria mãe’ metaforiza a reflexão contemplativa de Cézanne e seus lugares atávicos de memória, como a montanha de Santa Vitória. Sua insistência na qualidade terrosa e opaca da paisagem produz uma magia alegórica saturnina: na leal contemplação da terra, Cézanne encontra a origem de sua linguagem e seus tesouros escondidos, que o símbolo próprio da melancolia saturnina não lhe daria gratuitamente. Saturno demanda esforço árduo e contínuo. Os tesouros profundos de Saturno estão na arqueologia de sua simbologia, na relação entre o homem e o mundo das coisas, portanto, onde as intuições claras e instantâneas da *symbola* clássica³³ lhe são alheias:

³³ Diz Friedrich Creuzer, citado por Benjamin (1984: 187): ‘o símbolo, na origem um filho da escultura, ele próprio ainda incorporado no discurso, é mais apropriado que a saga para indicar o caráter uno e inefável da religião, devido à sua concisão significativa, a seu caráter total, e à exuberância concentrada de sua essência.’

A lealdade só é completamente apropriada na relação entre o homem e o mundo das coisas. Este não conhece leis superiores, da mesma forma que a lealdade não conhece nenhum objeto a que pertença mais exclusivamente que ao mundo das coisas. Este mundo a invoca sempre, e cada juramento ou memória que tenha a lealdade como atributo investe-se com os fragmentos do mundo das coisas como com seus objetos mais inalienáveis, cujas exigências nunca são

excessivas. De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda, uma verdade, e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz autoabsorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las (Benjamin 1984: 179).

Assim, é possível interpretar a solidez ctônica de Cézanne e a permanência dos objetos a partir de uma forma de lealdade pré-clássica, no sentido de que dialoga melancolicamente com o subterrâneo da Grécia Antiga (ou os ‘gregos primitivos’), ou melhor, com o que jaz sob a ideia de classicismo. Uma lealdade não assumida e não dita, mas que existe como presença.

A relação entre Cézanne e a Antiguidade Clássica se dá, portanto, a partir de relações de sobrevivências subterrâneas, e não de uma busca sistemática do pintor por referências. Cézanne se isolou em Aix, e foi na natureza de Aix que ele viu os mestres do Renascimento. Viu a Grécia de maneira ainda mais indireta que o alemão Johann Joachim Winckelmann: enquanto o primeiro historiador da arte moderna buscava — e idealizava romanticamente — uma Grécia que nunca existiu, reinterpretada a partir de sua visita à Roma, Cézanne não buscava a Grécia, que todavia sobrevivia em sua sensibilidade: a natureza representada pelo pintor provençal é uma natureza tombada pelo classicismo, carregada de metáforas do passado que foram compreendidas afetivamente somente no futuro, diante de Santa Vitória, em sua última grande fase nos anos 1900.

Cézanne não reanima o clássico: ele encontra o que antecede sua ordem por uma cor que não tinha nome.

Referências

- Armstrong, Carol. 2018. *Cézanne's Gravity*. New Haven — Londres: Yale University Press.
- Baxandall, Michael. 1985. *L'oeil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Gallimard
- Bell, Clive. 1922. *Since Cézanne*. Londres: Chatto and Windus.
- Benjamin, Walter. 1984. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Cézanne, Paul. 1992. *Correspondências*. São Paulo: Martins Fontes.
- Christol, Alain. 2002. ‘Les couleurs de la mer.’ In *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*, org. Laurence Villard, 29-45. Rouen: Université de Rouen.

- Einstein, Carl. 2011. *L'art du XXe siècle*. Arles: Éditions Jacqueline Chambon.
- Gasquet, Joachim. 1926. *Cézanne... / notice de Joachim Gasquet*. Nova Iorque: E. Heyde.
- Gowing, Lawrence. 1996. *Cézanne: la logique des sensations organisées*. Paris: Éditions Macula.
- Huillet, Danièle, e Jean-Marie Straub. 1990. 'Cézanne: Conversa com Joachim Gasquet.' Documentário. Publicado a 31 de agosto de 2022, pela Cinemateca Viola Chinesa. YouTube, 48:20. <https://www.youtube.com/watch?v=IGfK5kXYjec>.
- Leminski, Paulo. 1983. *Caprichos e Relaxos*. São Paulo: Brasiliense.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2004. *O Olho e o Espírito: Seguido de A Linguagem Direta e as Vozes do Silêncio e a Dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Morris, Robert. 1998. 'Cézanne's Mountains.' *Critical Inquiry* 24 (3): 814-829.
- Pastoureau, Michel. 2014. *Preto: a História de uma Cor*. Lisboa: Editora Orfeu Negro.
- Pastoureau, Michel. 2016. *Azul: a História de uma Cor*. Lisboa: Editora Orfeu Negro.
- Paul, Stella. 2020. *L'histoire de la couleur dans l'art*. Paris: Phaidon.
- Roque, Georges. 1997. *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- Schapiro, Meyer. 1952. *Paul Cézanne*. Nova Iorque: Harry Abrams, Inc.
- Shiff, Richard. 1984. *Cézanne and the End of Impressionism: A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*. Chicago — Londres: University of Chicago Press.
- Smith, Paul. 2003. 'Cézanne's "Primitive" Perspective, or the View from Everywhere.' *The Art Bulletin* 95 (1): 102-119.
- Venturi, Lionello. 1936. *Cézanne: son art, son œuvre*. Paris: Paul Rosenberg.
- Wölfflin, Heinrich. 2000. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.