



Cézanne, Mont Sainte-Victoire, 1902-04, oil on canvas

www.khanacademy.org - 560 x 443 - Pesquisa por imagem

Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire, 1902-04, oil on canvas, 91.9 cm (Philadelphia Museum of Art)

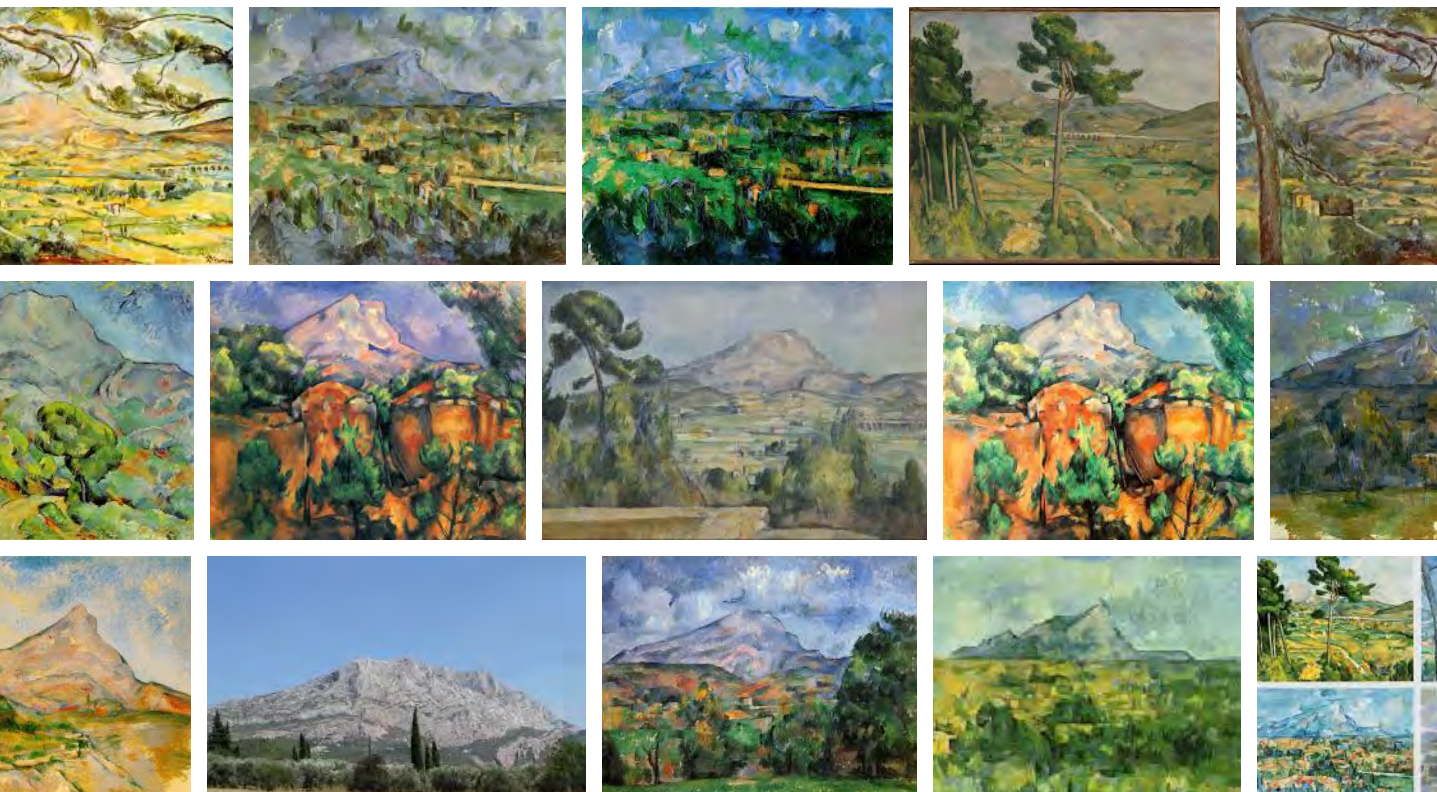
[Visitar página](#)

[Visualizar imagem](#)

Imagens relacionadas:



As imagens podem ter direitos autorais. - [Enviar feedback](#)



A LUZ DO ROCHEDO (UM PERCURSO ATÉ CÉZANNE)

Jorge Coli

Recebido em 13/07/2015

Aprovado em 16/09/2015

figura repetição transparência/opacidade

O ensaio trata do percurso iconográfico da montanha de Santa Vitória, localizada na região de Aix-en-Provence, França, a partir de sua exploração pictórica – desde sua firmação como tema paisagístico ao final do século 18, exemplificado na pintura de Constantin d’Aix, até os repetitivos estudos de Cézanne, que jogam com a relação entre matéria, luminosidade e cor.

***Não poderia ser em vão que as montanhas sejam tão vastas em extensão,
tão imponentes e tão solidamente guardadas!***

***E depois bem lhe parecera perceber, por vezes, pedras
brilhantes e cintilantes sobre os cumes.***

Novalis, Heinrich Von Ofterdinger

***Indo a Marselha, fui acompanhado pelo senhor Gibert. Essas pessoas vêm bem,
mas têm olhos de professores. Passando pela estrada de ferro perto do campo
de Alexis, um motivo maravilhoso se desdobra do lado do horizonte: Santa
Vitória e as rochas que dominam Beaucueil. Eu disse: “que belo motivo”; ele
respondeu: “as linhas balançam demais”.***

Carta de Cézanne a Zola, 14 de abril de 1878¹

Há um marco célebre na paisagem da região da cidade de Aix-en-Provence. Trata-se da montanha de Santa Vitória, que Cézanne tornou universalmente célebre. Antes dele, porém, o grande rochedo possui uma história na representação pictural.

Desde o século 15 pode-se inferir uma pintura na cidade de Aix. Ela enfeixa o cruzamento de percursos estilísticos diversos. Mas nessa pintura mais antiga

THE LIGHT FROM THE ROCK (A PATH TO CÉZANNE) | The essay addresses the iconographic route to Mont Sainte Victoire in the region of Aix-en-Provence, France, based on its pictorial exploration – from its being established as a landscape subject at the end of the 18th century, exemplified in the painting by Constantin d’Aix, to the obsessive studies by Cézanne, playing with the relationship between matter, light and color.
| Figure, repetition, transparency/opacity.

Resultado de busca por Mont Sainte-Victoire (Cézanne)

não está presente a natureza da Provença: vinculadas aos modos mediterrâneos da arte clássica, são obras que se centram na figura, e não na paisagem.

São o final do século 18 e, sobretudo, o século 19 que irão inventar essa paisagem, ao mesmo tempo que inventarão a força iconográfica da montanha de Santa Vitória.

Nesse período, a natureza invade a representação cultural da região, sedimentando a formação de uma identidade provençal. A natureza da região da Provença torna-se imbuída de um espírito que se passa a atribuir à região. Formam-se estereótipos e atributos.

Na literatura surge o tema do homem enraizado na paisagem, que o envolve, que o assimila e que o nutre. Deslocando o exemplo em poucos quilômetros, para Arles e sua região, “Mirèio”,² o poema de Frederic Mistral (1830-1914), celebrado prêmio Nobel de literatura em 1904, tem na sua intriga um pretexto: o importante é modelar os personagens com a mesma substância de que é feito o universo provençal. Como se existisse uma anímica matéria, que constitui o próprio homem e seu pensamento. O abstrato como secreção da matéria.

Mistral necessita de um trajeto no qual é a geografia que conta e não a viagem, para que intervenham momentos culturais importantes da região. Trata-se não de uma intervenção decorativa, mas dramática: a paisagem é personagem atuante (Mirèio sai de Arles em direção a Saintes Maries de la Mer, onde morrerá pela insolação apanhada no deserto da Crau).

Mistral escreveu outro grande poema, agora consagrado ao Ródano. Nele, é o rio que faz viverem não num sentido econômico, mas orgânico, as cidades que o bordejam; e vive, ele próprio, como um ser com atribuições de temperamento, de ca-

ráter, ou concebido como seiva vivificante.

A natureza da Provença determinou assim, no século 19, a iconografia da pintura e suas exigências formais. A incomparável luminosidade mediterrânea exige um tratamento que lhe possa fazer face: o quadro torna-se uma resposta sinalética infinitamente sutil pela técnica empregada e pelas correspondências mantidas entre o resultado e o espetáculo da natureza.

O primeiro a explorar o caráter aéreo da montanha de Santa Vitória – que permite a transição entre o sólido e o atmosférico, dissolvendo-se na luz – foi Jean-Antoine Constantin (1756-1844), conhecido como Constantin d’Aix. Ele assume a direção da escola de desenho de Aix-en-Provence em 1786.³ A arte de Constantin se inscreve no paisagismo do final do século 18, produzindo um grande número de obras em papel realizadas ao ar livre. Percorre a Provença de Digne ao Vaucluse, de Marselha a Arles e com sensibilidade fixa em telas a paisagem local.

Um desenho conservado no Museu do Louvre mostra uma vista de Aix-en-Provence tomada do oeste. Não há data, mas é possível situá-lo nas últimas décadas do século 18. No primeiro plano a animação fictícia de árvores, troncos, personagens, lavadeiras estendendo a roupa molhada. Mais adiante a cidade, com suas muralhas que depois desapareceram. Ao fundo, uma chaminé de fábrica ao lado da torre da igreja de São João de Malta, facilmente identificável pela cúspide de seu campanário. Ao lado, o vulto imaterial do grande rochedo que busca a fusão com o céu. Uma tela conservada em Aix-en-Provence – *A Montanha Santa Vitória e a torre La Queirié vista do parque de Beaufort*, c. 1775 – mostra como as gradações cromáticas indo das terras no primeiro plano aos azuis nu-

ançados no fundo se concentram no rochedo antes de se dissolver no céu. Constantin faz nascer a montanha de Santa Vitória como tema cromático e luminoso. De marco na paisagem, ela passa a marco pictórico.

Constantin teve um aluno ilustre, François Marius Granet (1775-1849), que lhe devotou fidelidade e admiração, auxiliando-o quando, no final de sua vida, passava por severas dificuldades financeiras. Granet é o primeiro pintor a se destacar no século 19 de Aix-en-Provence. Amigo de Ingres, que lhe fará o retrato, um dos mais belos de sua carreira, segue o caminho de consagração oficial e pública num plano nacional. O museu de belas artes de Aix-en-Provence será batizado como Museu Granet.

Entretanto, apesar desse sucesso nacional, Granet concentra grande parte de sua produção no ambiente de Aix-en-Provence. Evita a universalização de um “romantismo clássico” seu contemporâneo

(Gros, Girodet, Ingres, Chasseriau) ou a eloquência de um “romantismo grandioso” (Géricault, Delacroix), para criar uma pintura efetivamente local. Que terá alcance nacional, sem dúvida, mas a partir do ambiente específico.

Sua arte não faz apelo ao pitoresco. Ela mantém vínculos de sensibilidade com o intimismo holandês do século 17 e com o paisagismo inglês que lhe é contemporâneo. O ponto fundamental na pintura de Granet é o aprofundamento já encontrado em Constantin, da busca pelo ar, luz e transparência. Isto o conduzirá a feitura de admiráveis aquarelas, nas quais o objeto se dissolve na cor atmosférica.

Sua produção a óleo apresenta, *grosso modo*, dois temas que se confundem com frequência: a natureza e a religião. Uma especificidade iconográfica de Granet é a integração, em sua arte, de um catolicismo cotidiano, no qual não intervém nem êxtase, nem exaltação, mas a

François-Marius Granet, *A escola das irmãs*, óleo, sd, Aix-en-Provence, Musée Granet





Prosper Grévy, *Santa Vitória e a aldeia de Bonfillons*, óleo, c. 1840, Aix-en-Provence, Musée Granet

tranquilidade bem-aventurada do dia a dia. Ele respeita a batina, o hábito, na banalidade do uso diário. É significativo que trate raramente de temas bíblicos, da paixão de Cristo ou da vida dos santos. Reproduz antes padres, monges, anônimos, contemporâneos, em atividades corriqueiras. Esse delicado misticismo do cotidiano nunca é anedótico, mas é sempre espiritual. E sua origem é propriamente pictórica: a qualidade da luz.

Granet produziu numerosas paisagens. Nelas, a pincelada é transparente, aérea e livre. A luminosidade é inesgotável de gradações. Sobressai por um artifício ao qual o pintor recorre com frequência. O foco luminoso, nesses casos, vem duplamente emoldurado. A primeira vez pelos limites físicos do quadro, a segunda por um subenquadramento sombrio (portas, janelas), que se abre repentinamente para a luz feita de transparências coloridas.

Essa maneira é transposta para seus quadros religiosos. Eles representam figuras e objetos banais num interior sombrio igualmente banal, mas alterados por uma luminosidade atmosférica, graças à luz que irrompe bruscamente por alguma

abertura. A função pictórica da luz transforma-se então numa função espiritual. Luz e graça, luz e bem-aventurança se identificam: contamina-se a luz por religiosidade.

Tal associação não ocorre pela metáfora fácil em que o feixe de luz signifique a representação da graça. A luz em seus quadros é buscada na natureza, captada pela observação, e banha cada ser e cada objeto que transfigura. A espiritualidade está assim presente em tudo o que a luz envolve. Mas ela está também no seu contrário, na sombra que é criada pela luz e da qual depende para sua intensidade máxima. A luz é o meio pictórico mais importante, o suporte essencial. Não possui qualquer conteúdo iconográfico, mas seu papel pictural, a atmosfera que cria, induz a um fascínio óptico, que se tingem também de espiritualidade.

Nas paisagens de Granet, a montanha de Santa Vitória surge com insistência. Ela se insere na mesma associação pictórica em que se debruçam outros pintores provençais até Cézanne. Para eles, a montanha será sempre um motivo de indagação luminosa. A massa calcária cinzenta ir-

rompe abruptamente da terra vermelha. Domina largamente a região: é um sinal impositivo da paisagem. O cinza-prateado do rochedo possui reflexos em vibração contínua que provocam mutações de colorido, de transparência e de opacidade. O paisagista provençal do século 19, por pouco que fosse sensível à luminosidade, não poderia evitar a Santa Vitória como tema e como desafio.

A montanha não é, para Granet, um sinal iconográfico de cor local, como também não o será para Cézanne. Não é uma pitoresca citação do “Pays d’Aix”, mas o núcleo de uma questão luminosa. Granet explora sua transparência. Se os objetos e seres que constituem suas telas e aquarelas estão imersos na luz, a Santa Vitória é por ela atravessada. E ele acentua esse aspecto meio material, meio luminoso da montanha, instaurando-o como intermediário entre o mais sólido e o mais aéreo: primeiro, de hábito, um terreno ou uma colina ocupa o plano mais próximo e ressalta a montanha, apenas ligeiramente mais azul do que o céu. Ela toma posição central, promovendo transição luminosa. É o ponto forte da composição, pois se encontra ao mesmo tempo no centro da fonte luminosa e no centro do quadro. Granet a identifica com a luz. Sem intenção, ele faz se interpenetrarem dois mitos locais: Santa Vitória e o céu da Provença.

Esse involuntário panteísmo romântico vem explicitado em sua produção religiosa. Já assinala de que maneira, nela, a luz atua. Empregando a Santa Vitória como condensador luminoso em algumas obras dessa iconografia católica (como em *Les re-le-vailles*), confere ainda a ela um domínio indiscutível da atmosfera espiritual. Participando do caráter impalpável da luz, a montanha é também elemento iconográfico mais preciso: não está lá por acaso; é simultaneamente a testemunha da luz divina, a protetora visível dos homens e a materialização da

atmosfera mística. Ela enfeixa e redistribui a luz.

Granet deixa – por sua força pictural e por seu prestígio de pintor – sua marca na montanha. Em seus quadros, especifica o caráter de obra divina privilegiada e, sobretudo, demonstra sua natureza luminosa.

O espírito presente na arte de Granet, que identifica o grande rochedo com a natureza provençal, consolida uma prática e uma convicção. Suas obras não investem no paisagismo imaginário. Procedem por fusão entre o observado, que sugere as características de luz e de cor, e sua fixação na pintura, que reitera o mito local. A paisagem se afirma numa cultura identitária.

Tal fusão prossegue também no caso de um artista singular, menos conhecido, mas de grande qualidade. Trata-se de Prosper Grézy (1804-1874), funcionário público que se lançou na pintura.⁴ Enviou a Paris, em 1837, duas paisagens da Provença, que teriam suscitado o interesse de pintores de Barbizon.⁵ Por vezes, ele é associado a esses artistas, como pertencente à “Escola de Barbizon” e como um seguidor de Courbet.

É preciso, porém, inserir aqui algumas nuances. 1837 é uma data bastante precoce na história do grupo de Barbizon. Quem poderia ter visto os quadros de Grézy nesse ano? Os precursores Théodore Caruelle d’Aligny e Alexandre Desgoffe. Théodore Rousseau só se instala naquela aldeia em 1837. Grézy, nesse momento, já era um paisagista.

O mesmo pode-se dizer dos vínculos de Grézy com Courbet, que só poderiam ocorrer depois de 1848. Que esses contatos tenham ocorrido num período mais tardio de sua carreira não exclui o fato de que sua arte já estava constituída antes da eclosão poderosa dessas duas vertentes.

No entanto, é preciso perceber que, por afinidades coincidentes ou não, a arte de Grézy



Paul Cézanne, *Montanha Santa-Vitória*, aquarela, 1904-1908
Kunsthaus Zürich

mostra convergências com a desses artistas, no que concerne à meditação sobre a materialidade pictórica, a espessura da pincelada, a estabilidade e a densidade da geologia. O autor do verbete “Le paysagiste Grésy”, na *Encyclopedie des Bouches du Rhône*, assinala “sua pasta espessa, rugosa e em relevo (...) seu modo de fazer brusco e sua cor violenta”. Ele cita um artigo publicado no jornal *Le Sémaphore*, de Marselha,⁶ cujas observações são também pertinentes: “De algum modo, é a própria substância dos terrenos e dos rochedos da Provença que Grésy transporta em suas telas; uma pasta de pedras duras destinada a tornar-se, com o tempo, um verdadeiro esmalte (...) ele se preocupou com a natureza geológica das suas paisagens.”

Prosper Grésy, que, como informa o mesmo artigo, “trabalhou no silêncio e na solidão”, produz paralelamente a Th. Rousseau, Diaz, Daubigny e de um modo parecido com o deles. Construção do quadro por pinceladas superpostas, empregando tinta pouco diluída, pastosa. Trabalho cuidadoso, cuja impressão de vastas massas sólidas é obtida graças à matéria que as constrói.

No paralelismo com a Escola de Barbizon, a grande diferença se situa na luminosidade clara. Enquanto Rousseau e tantos outros superpõem, insistentes, camadas de betume, negras, untuosas, caracterizando sombras, cuja evolução será muitas vezes catastrófica para a camada pictural, invadindo os outros pigmentos, deixando quadros escuros e ilegíveis, Grésy, motivado pelo sol da Provença, produz telas claras, límpidas, cristalinas.

As pinceladas sobre pinceladas refazem o mundo natural visível graças à pasta opaca que resulta. Grésy fixa o devir do mundo pela multiplicação da tinta pouco fluida, conferindo à natureza caráter estável e sólido. Courbet e Rousseau também o faziam, mas Grésy diminuía ou eliminava as sombras em benefício da clareza. A multiplicação das pinceladas que se acumulam evita toda fórmula e toda simplificação: fixar o devir não é suprimi-lo. Infinitos matizes fazem parte dessa matéria tão sólida: imagem da matéria nos rochedos e nas montanhas, mas matéria física na espessura da matéria pictórica. Eles, os matizes, penetram em profundidade esse real e nele se fixam, como se fossilizados. Movimentos geológicos, lentos, devir que reduz sua marcha quase à imobilidade: quando, por volta de 1840, Grésy capta a Santa Vitória, faz enunciar o diálogo entre as transformações atmosféricas e a eternidade das massas rochosas.

Em *Santa Vitória e a aldeia de Bonfillons* a escolha do ponto de vista privilegia arestas abruptas, a aspereza e a segura inóspita da natureza. Essa paisagem no primeiro plano serve de base ao dorso antidiluviano da Santa Vitória, mais claro, mas não menos sólido, que investe, poderoso, contra o céu. As infinitas pinceladas facilitam a passagem do olhar. Há aqui como que a busca de uma es-

sência – que não se quer conceptual, mas que se faz pelo empirismo da longa observação. Vasto sinal vivo e eterno, misteriosamente envolvido pelas nuvens, numa escala de tamanho e de distância que integra, no grande espetáculo telúrico, os pequenos personagens que são ali representados.

Depois de Granet, trata-se agora de uma nova escolha que toma a Santa Vitória real como motivo de reflexão propriamente pictórica. Grésy também lança sua marca sobre a montanha – Constantin, Granet e Grésy são artistas de celebridade limitada. Artistas de qualidade, não importa; o alcance de suas obras permanece discreto e regional. Não atingiram a universalidade própria aos compêndios da história da arte –, com ele, o tema da Santa Vitória torna-se um fenômeno pictórico vinculado à cultura local. Não é ainda o mito que se tornará com Cézanne.

Cézanne retoma o tema da transparência luminosa do rochedo, sua integração à atmosfera ou seu recorte contra o céu. Para ele também – questão pictórica crucial – a Santa Vitória é o meio de transição entre o mais concreto e o mais rarefeito, entre o mais opaco e o mais transparente, entre a matéria e a luz. Um elemento que surge, novo, é a compulsão com que repete o tema, modificando não apenas a intensidade, mas ainda a cor. A Santa Vitória é um enorme maciço calcário cujo tom acinzentado mostra-se muito sensível às variações atmosférico-luminosas. Com um céu carregado, ela se torna de chumbo; no azul ela se azula com maior ou menor intensidade, no pôr do sol e no amanhecer, pode ser laranja, rosa, lilás... A observação dessas variedades faz parte da criação cézanniana, captando-as em momentos diversos da metamorfose.

Esses artistas provençais elegeram um tema luminoso e plástico recorrente, firmado antes que

Cézanne o explorasse. Tal constituição que ocorreu no âmbito provençal é o mais das vezes ignorada quando se trata de compreender a obra cézanniana. A grandeza universal dessa obra não conduz que a consideremos partindo apenas de uma fonte local. No entanto, sem excluir – o que seria absurdo e ridículo – as tramas urdidas pela obra de Cézanne com a mais alta arte, podemos lembrar alguns fios que a vinculam a um tecido regional no qual a montanha Santa Vitória ergue-se como obsessão pictural coletiva que possui história.

NOTAS

1 Trata-se da única referência escrita de Cézanne à Santa Vitória. Joseph Gibert foi aluno de Constantin e professor de Cézanne. Paul Alexis (1947-1884), escritor e crítico, foi amigo de Zola e de Cézanne. Joseph Gibert (1806-1884), pintor, foi professor de Cézanne na Escola de Desenho de Aix-em-Provence. Ele próprio foi aluno de Constantin e de Granet.

2 Mistral, Frédéric. “Mireia” (1859). Manuel Bandeira, trad. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1962.

3 A escola de desenho de Aix-en-Provence, municipal e gratuita, foi criada em 1765.

4 *Encyclopedie des Bouches du Rhône*, v. VI, La vie intellectuelle, Paris, Honoré Champion et Marseille, Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, 1914: 425-427.

5 Idem, ibidem : 425.

6 Brès, I. *Sémaphore*, Marselha, 15 out. 1869, apud *Encyclopedie des Bouches du Rhône*, op. cit.: 426.

Jorge Coli é historiador da arte e professor titular do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp.