

Entre a atenção e o devaneio: Cézanne tardio e a visualidade que emerge no limiar do século XX

Between attention and reverie: Late Cézanne and the emerging visuality in the threshold of the twentieth century

Marcos Beccari¹

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão acerca do papel emblemático que o Cézanne tardio veio a assumir mediante a visualidade que emerge no limiar do século XX. Após uma breve descrição sobre o viés teórico aqui adotado (história da visualidade), delinheio o modo pelo qual a obra tardia de Cézanne pretendia demonstrar uma continuidade entre a atenção e o devaneio, ainda que por meio de uma desestabilização paradigmática da visão. Por fim, argumento que tal desestabilização assinala duas instâncias distintas: de um lado, alude a um modelo iminente de automatismo passivo da visão; de outro, suscita novas possibilidades perceptivas pautadas na singularidade irrepetível da visão.

Palavras-chave: Visualidade; Cézanne tardio; Desestabilização; Atenção.

Abstract: This article proposes a reflection about the emblematic role that the late Cézanne assumed in relation to the emerging visuality in the threshold of the twentieth century. After a brief description of the theoretical bias adopted here (history of visuality), I present the way in which Cezanne's late work intended to demonstrate a continuity between attention and reverie, although through a paradigmatic destabilization of vision. Finally, I argue that such destabilization points out two distinct instances: on the one hand, it alludes to an imminent model of passive automatism of vision; on the other, it raises new perceptual possibilities based on the unrepeatable singularity of vision.

Keywords: Visuality; Late Cézanne; Destabilization; Attention.

¹ Professor do Depto. de Design Gráfico / PPG-Design da UFPR. Doutor em Filosofia da Educação pela USP. E-mail: contato@marcosbeccari.com

Introdução

Nas disciplinas de história da arte em nível médio ou de graduação, não é raro o impressionismo ser apresentado em contraposição ao expressionismo, como se um fosse a antítese do outro – como se, não obstante, os artistas novecentistas pudessem prever o que viria após a virada do século. Tal estratégia didática é em larga medida devedora, segundo Jacques Aumont,² de um célebre texto de Hermann Bahr intitulado *Expressionismus* e escrito em 1920.³ De acordo com Bahr, crítico austríaco, enquanto o expressionista vê e fala em seus quadros com os olhos do espírito, o impressionista olharia apenas com os olhos físicos, “sem pensar”, como um gramofone do mundo externo. Ao passo que o impressionismo deixava sem resposta as questões que afligiam seu tempo, o expressionismo teria reaberto a boca do artista que, de tanto escutar calado, passaria a gritar por socorro, com sua alma agonizando.

A tal pretexto eu acrescento, em contrapartida e de maneira anacrônica, um breve relato: nas aulas de desenho que eu ministro, tem se mostrado profícuo o exercício de reproduzir quadros impressionistas. Com isso, os alunos conseguem compreender como aquelas manchas de cor exprimem muito mais do que a mera descrição sensorial. Pois a arte impressionista expressava o modo pelo qual o pintor queria se apropriar de um momento particular e irrepetível, extraindo certo *cosmos* do caos. Nisso consiste a atenção ao instante, à percepção fugaz do mundo: aquela árvore, aquela flor, aquela rua, aquela casa etc., fragmentos de um olhar inundado de luz e cores, que “respira” por meio da tela.

Em certa medida, pois, a denúncia de Bahr é assertiva: os olhos do impressionista só ouvem, não falam; escutam com atenção, mas não respondem. A interpretação de Bahr, porém, reduz o impressionismo a um mero “percepçionismo”, ou seja, à “ideia de que suas pinturas, em graus variados, envolvem uma transcrição do mundo ‘tal como [se lhe] apresenta’”.⁴ Assim os impressionistas foram recriminados: por não terem o que dizer ou o que mostrar. Na verdade, eles não queriam dizer e mostrar algo mais do que podiam ver (e fazer ver), lá onde a visão é capaz de conjugar o que ela própria enxerga. Um olhar sem restrições, liberado de toda ancoragem

² AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993, p. 291-296.

³ BAHR, Hermann. **Expressionismus**. Munique: Delphin-Verlag, 1920. Disponível em: <<https://archive.org/details/expressionismus00bahr>>. Acesso em 13 mar. 2017.

⁴ CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 296.

normativa, foi sobremaneira ensejado por Paul Cézanne, o pós-impressionista que não buscava alternativas para as coordenadas fixas que ele irrevogavelmente recusava.

Historicamente, a obra de Cézanne é produto de uma transição, um interregno repleto de possibilidades, posterior ao fim dos modelos clássicos da visão (dos séculos XVII e XVIII), mas anterior à reinserção da visão nos regimes mecânicos que se desenvolvem no século XX. “[...] Cézanne continua a ser um exemplo preeminente do caráter não sincrônico do modernismo, da ‘coexistência de realidades provindas de momentos radicalmente diferentes’”.⁵ As pinturas tardias de Cézanne, em especial, anunciam sua incansável atenção à própria atenção, um olhar que paira no limite entre a reinvenção e o início da dissolução da linguagem figurativa.

Motivado pela oportunidade de retomar e aprofundar a importância histórico-discursiva do olhar pós-impressionista num momento em que a visão ocidental começa a problematizar a si mesma, este artigo propõe uma reflexão acerca do papel emblemático que o Cézanne tardio veio a assumir mediante a visualidade que emerge no limiar do século XX. Inicialmente apresento o aparato conceitual que me permite levar a cabo o que se pode designar por História da Visualidade. Sob esse viés, a articulação abrangente de discursos e modos de pensamento que “orbitam” determinado momento histórico importa mais que uma análise historiográfica bem delimitada.

A obra tardia de Cézanne, desse modo, não constitui propriamente um objeto a ser analisado, e sim um enfoque possível para tratar de uma questão mais ampla: o problema da “atenção distraída” que, a partir do século XX, reconfigurou os regimes de visualidade que balizam o pensamento ocidental. Passo a descrever, então, a forma pela qual a obra tardia de Cézanne pretendia demonstrar uma continuidade (em vez de dissociação) entre a atenção e o devaneio, ainda que por meio de uma desestabilização paradigmática da visão. Por fim, argumento que tal desestabilização assinala duas instâncias distintas: de um lado, alude a um modelo iminente de automatismo passivo da visão; de outro, suscita novas possibilidades perceptivas pautadas na singularidade irrepetível da visão.

História da visualidade e a desobjetivação da visão

⁵ *Ibidem*, p. 350.

Boa parte da crítica cultural recente, derivada de uma já desgastada tradição marxista,⁶ tem se baseado na ideia de “distração” (fragmentação, estetização, esvaziamento etc.) para caracterizar a (des)subjetividade contemporânea. O que propõe, em contrapartida, o historiador foucaultiano Jonathan Crary é que essa ideia de “distração” tornou-se possível somente no interior de sua relação recíproca com a emergência das normas e práticas voltadas à atenção.

Desde os anos 1990, Crary tem desenvolvido um amplo trabalho genealógico⁷ da experiência perceptiva e dos regimes de visualidade. Em *Técnicas do observador*,⁸ o historiador examina o modo pelo qual as práticas de representação, no início do século XIX, enalteciam a noção de uma visão subjetiva. Se os modelos epistemológicos vigentes nos séculos XVII e XVIII concebiam o mundo como efeito de leis naturais, de base newtoniana, que independiam da vicissitude do corpo humano, uma nova experiência teria sido convocada, sobretudo a partir de Goethe (em sua doutrina das cores), no início do século XIX: a de que as imagens também são efeito de um olho que vê e ao mesmo tempo as *produz*.

Seguindo este raciocínio, a invenção da fotografia e os movimentos artísticos paralelos, de Turner aos impressionistas, são sintomas tardios da ideia de que nossa experiência sensorial não é objetiva nem universal. Crary argumenta longamente como essa mesma noção teria amparado tanto a concepção romântica de uma estética purificada quanto o desenvolvimento científico de uma psicologia fisiológica. Disso importa retermos que, uma vez abstraídos de um referencial prefixado, os regimes ocidentais de visualidade mergulharam, a partir do século XIX, na opacidade e na espessura do corpo humano (ainda que certa transparência tenha sido requerida, ao mesmo tempo, por meio de fórmulas científicas ou de pinceladas românticas).

Se a câmara escura, como conceito, subsistiu como base objetiva da verdade visual, vários discursos e práticas – na filosofia, na ciência e em procedimentos de normatização social – tendem a abolir essa base no início do século XIX. Em certo sentido, ocorre uma nova valoração

⁶ Cf. FOSTER, Hall. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

⁷ “Genealogia” no sentido nietzscheano de investigação de configurações ou inclinações epistêmico-morais a partir das quais se legitimam condutas e discursos para “regularizar” o mundo.

⁸ CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante.⁹

É preciso evitar, no entanto, a leitura tipicamente pós-moderna – como a citação acima, deslocada, pode sugerir – de uma ruptura da objetividade do sujeito moderno em detrimento de um subjetivismo fragmentário. A transição a que se refere o autor remete mais a uma base comum, tal como aquela que havia, argumenta Crary, entre a fotografia e o impressionismo. Como o próprio nome do movimento diz, o que importa ao pintor impressionista é a impressão que ele tem da realidade. Só que em vez de se contrapor à promessa fotográfica de registrar a realidade tal como ela é, o olhar impressionista se apropria dela justamente como uma impressão possível.¹⁰ Ou seja, em que pesem os ideais românticos por volta dessa mesma época,¹¹ o olhar subjetivo e a captura objetiva da realidade começaram a *se confundir entre si*.

Não obstante, a descontinuidade do pensamento clássico que Foucault também localiza no século XIX “coincidirá com o recuo da representação, ou, antes, com a [sua] liberação”.¹² Grosso modo, se antes uma representação aludia a algo em si, como referencial objetivo, passou-se a entendê-la como algo que foi visto por *alguém*, em sua particularidade e em meio a instâncias dispersas – eis a reconfiguração do olhar que torna concebíveis a câmera fotográfica e a cinematográfica. Ganha força, assim, a consciência de que o mundo visto, bem como os meios que temos para vê-lo, depende de um olhar prévio composto de coordenadas visuais e discursivas.

Já em *Suspensões da percepção*,¹³ Crary investiga o aparecimento, no fim do século XIX, de novos modelos de visão que suplantariam os antigos, pautados na autopresença entre o observador e o mundo. Uma vez presumida a impossibilidade de apreender por inteiro a realidade objetiva – ausência que se tornará fundamental nas reflexões de Blanchot, Lacan etc. –, a capacidade de “prestar atenção” (em um número reduzido de estímulos) passa a ser considerada condição de uma subjetividade plena.

⁹ Ibidem, p. 22.

¹⁰ Segundo Jacques Aumont, essa base comum entre a fotografia e o impressionismo reside na “passagem do *esboço* – registro de uma realidade já modelada pelo projeto de um futuro quadro – ao *estudo* – registro da realidade ‘tal como ela é’, por ela mesma”. AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 48.

¹¹ A exemplo do *esteticismo* de Oscar Wilde e Théophile Gautier, ou do *olho inocente* idealizado por Ruskin e o movimento pré-rafaelita. Cf. CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Op. cit., p. 96-97.

¹² FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 289.

¹³ CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Op. cit.

O que está em jogo aqui é um modelo para a experiência subjetiva, modelo bastante presente nas décadas de 1880 e 1890, no qual a consciência não correspondia a uma esfera contínua, reveladora para o sujeito de um mundo totalmente autopresente, mas antes a um espaço fracionado, no qual os conteúdos moviam-se entre zonas variáveis de clareza e consciência, imprecisão e capacidade de resposta.¹⁴

Para sustentar tal argumento, Crary analisa algumas obras-chave de Manet, Seurat e Cézanne: “[...] o que elas têm em comum é um enfrentamento do problema geral da síntese perceptiva e da capacidade unificadora e desintegradora da atenção”.¹⁵ De maneira análoga à estratégia de Foucault na abertura de *As palavras e as coisas* (em que *As meninas* de Velázquez condensam, em termos visuais, toda a problemática do sujeito clássico),¹⁶ Crary mostra-nos que, na problemática conjugada nas obras analisadas, a “atenção” passa a significar, analogamente à figura de um operador de radar, tanto retenção quanto espera de que algo aconteça.

[...] a atenção surge como objeto discursivo e prático no momento histórico em que a visão e a audição separavam-se de modo gradual dos códigos e práticas que lhes conferiam algum grau de certeza, confiabilidade e naturalidade. Quanto mais os sentidos revelavam-se inconsistentes, condicionados pelo corpo e sujeitos à ameaça da distração e da improdutividade, mais o indivíduo normativo definia-se em termos de sua capacidade objetiva e estatística de prestar atenção, facilitando sua compatibilidade funcional com os ambientes institucionais e tecnológicos.¹⁷

É desse modo que irão adquirir valor discursivo entre os críticos do século XX os sentidos de tensão, distinção, abjeção, ausência, adiamento etc. Ganhará importância, ao mesmo tempo, a conduta moral de *concentrar-se*, de modo geral, no trabalho, nos estudos e no lazer. O ponto de chegada desse movimento, entretanto, aponta menos para uma subjetividade abstrata e mais para uma imanência da visão: se aquilo que atribui força e sentido ao que vemos não é mais algo externo, e sim inerente ao próprio corpo

¹⁴ Ibidem, p. 289.

¹⁵ Ibidem, p. 31.

¹⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Op. cit., p. 3-22.

¹⁷ CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Op. cit., p. 283.

enquanto elemento inescapável de nossa inserção no mundo, resta vã a pretensão de ir além da visão. Tudo o que vemos somente adquire forma e sentido ao ser propriamente visto. Para uma compreensão mais apurada de tal enunciado, a obra tardia de Cézanne é chave contundente, pois reflete e condensa, na virada do século XX, os emergentes modos de se perceber o movimento, a temporalidade e a subjetividade.

Cézanne tardio e seu olhar estendido

Em vez de tentar situá-lo numa mitologia oitocentista do olhar “inocente” ou infantil, deve-se considerar Cézanne como um observador surpreendentemente alerta para tudo o que fosse anormal na experiência perceptiva. Em sua obra tardia, já não trabalhava mais com um tábula rasa perceptiva a partir da qual construiria uma nova estrutura essencial para o mundo; antes, lançara-se num embate com o exterior dissonante que atuava sobre ele, desafiando seu entendimento do mundo reconhecível.¹⁸

Já se disse repetidas vezes que Cézanne nunca assimilou os “macetes” do ateliê, que buscou livrar-se dos esquemas prontos e das soluções tradicionais para a organização pictórica – como, por exemplo, as práticas historicamente acumuladas que se associam à perspectiva linear. No entanto, diferentemente de Manet e de Seurat, os problemas que Cézanne enfrentava nada tinham a ver com a possibilidade da “percepção pura” ou da “presença” na percepção. Se ele continuou a valorizar, depois de 1900, os efeitos do olhar prolongado e da visão fixa,¹⁹ era com vistas não mais a uma via purificada de acesso às coisas-em-si, e sim à intuição de que a *maneira* pela qual percebemos as coisas prescreve tanto a coisa percebida quanto o olhar que a percebe.

De acordo com a famosa análise de Merleau-Ponty, Cézanne “retorna justamente à experiência primordial de onde essas noções [coisa percebida e observador] são tiradas e que nos são dadas inseparáveis”.²⁰ O artista pós-impressionista teria demonstrado, assim, como nosso olhar dota de sentido o mundo observado e, no mesmo movimento, percebe a si mesmo enquanto olhar. Na concepção de Merleau-Ponty,

¹⁸ Ibidem, p. 289.

¹⁹ “A obra de Cézanne, de 1900 em diante, é radicalmente diferente das estruturas fixadas nos objetos dos anos anteriores [...]. Depois de 1900, os objetos fixados, na obra de Cézanne, cada vez mais se dissolvem no fluxo das cores”. GOWING, Lawrence. *The Logic of Organized Sensations*. In: RUBIN, William. (org.). **Cézanne: The Late Work**. Nova York: Museum of Modern Art, 1977, p. 55, trad. minha.

²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 132.

afinal, nosso olhar nunca é estritamente subjetivo (não possui agência na coisa vista), bem como a percepção não se reduz a uma função sensorial e fisiológica, tampouco opera um fenômeno intuitivo e transcendente.

Não é de se surpreender, pois, que “Muitos comentários influentes sobre a obra de Cézanne associaram-na de modo amplo a certos aspectos da fenomenologia do início do século XX”.²¹ Essa correlação, contudo, não parece ser de todo apurada. Um dos objetivos de Edmund Husserl, afinal, era o de provar que a experiência psíquica fosse capaz de produzir cognições estáveis e objetivamente válidas – indo na contramão, por exemplo, de um interesse generalizado da psicologia do século XIX pelo estudo de ilusões ópticas, que suscitavam questões diversas sobre a relatividade da percepção individual. Nos termos de Francisco Varela,

[...] embora ele afirmasse ter por objetivo levar a filosofia a uma confrontação direta com a experiência, na verdade ignorava ao mesmo tempo o aspecto consensual e o aspecto direto e corpóreo da experiência [...]. A virada de Husserl na direção da experiência e das “coisas em si” era totalmente *teórica*, ou para dizer no sentido inverso, faltava-lhe qualquer dimensão *pragmática*.²²

Varela faz a mesma crítica a Merleau-Ponty, que enfatizava “o contexto corpóreo da experiência humana, mas de modo puramente teórico”.²³ A questão é que Cézanne, em vez de tentar “isolar” os fenômenos de suas aparências evanescentes, começou a tomar a própria instabilidade das aparências como sendo a única coisa efetivamente real.²⁴ Pois o chamado “Cézanne tardio”, referente às obras de 1902 em diante, já tinha se dado conta de que qualquer tentativa de agarrar ou capturar as presenças, isto é, de estabilizar a percepção, leva justamente a ausências e desintegrações. “Seu embate com a forma mais inerte e enraizada de matéria transforma-se na intuição das metamorfoses, das inflexões e da fluidez radical do

²¹ CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Op. cit., p. 278.

²² VARELA, Francisco. **The Embodied Mind**: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge: MIT Press, 1993, p. 17, trad. minha.

²³ *Ibidem*, p. 19.

²⁴ Nesse sentido, o que parece ser mais relevante para a compreensão da obra de Cézanne é justamente a crítica de Deleuze a Husserl, que contém uma das explicações mais conhecidas sobre a impossibilidade de uma percepção idêntica a si mesma. Cf. DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009, p. 64.

mundo”.²⁵ O que marca a sua fase madura, outrossim, é a consciência nietzscheana do fluxo instável e disperso que faz coincidir o olhar e o corpo ao mundo, exigindo-lhe uma reconfiguração radical do problema da impressão e da substância percebida.

Tanto Cézanne quanto Nietzsche recusam esse processo por meio do qual “a imprecisão e o caos das impressões dos sentidos são, por assim dizer, dotados de lógica”. Com Nietzsche aprendemos que a antítese desse mundo fenomênico é “o mundo informe e informulável do caos das sensações”; com Cézanne aplicamos uma atenção motora e sensorial à contínua emergência e desintegração de um conjunto de relações em que o ser é um elemento constituinte.²⁶

Em relação ao problema da atenção estudado por Crary, a obra tardia de Cézanne é relevante por expor a continuidade (em vez de dissociação) entre a atenção e o devaneio, a unidade e a dissolução, a assimilação e a desestabilização das coisas percebidas. Tal *insight* torna-se mais interessante se levarmos em conta que a ideia de um olhar fixo e atento mantinha-se atrelada, ainda no impressionismo, aos sistemas clássicos de representação, como meio de congelar a duração e as metamorfoses a fim de alcançar o domínio da linguagem pictórica. Em sentido contrário, Cézanne concebia o olhar fixo e atento como aquilo “que aniquila a aparente ‘naturalidade’ do mundo e revela a natureza fluida e provisória da experiência visual, enquanto o olhar móvel e transversal é o que preserva o caráter pré-construído do mundo”.²⁷

Trata-se de constatar que, quando fixamos o olhar em alguma coisa, gera-se uma situação potencialmente volátil: depois de um período relativamente breve, o olhar imóvel desencadeia certa estranheza que dissolve os elementos pictóricos até então reconhecidos. Com efeito, a atenção pós-impressionista integrava um *continuum* dinâmico no qual sua duração era sempre limitada, pois inevitavelmente se decompunha num estado de distração; o olhar atento, portanto, acarretava a desintegração e a perda da percepção, isto é, o desmantelamento da forma inteligível. É nesse sentido que Nelson Goodman, por exemplo, caracteriza o olhar fixo como *cego*: “[...] o olho não

²⁵ CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Op. cit., p. 327.

²⁶ *Ibidem*, p. 296-297.

²⁷ *Ibidem*, p. 295.

pode ver normalmente sem se movimentar em relação ao que vê; aparentemente a varredura é necessária para a visão normal”.²⁸ Ou ainda, nos termos de Arthur Koestler,

Os movimentos inconscientes do olho não são apenas *auxiliares* que tornam a visão mais clara; são condições *sine qua non* da visão. Quando o olhar do sujeito permanecia realmente fixo num objeto imóvel [...] sua visão tornava-se caótica, a imagem do objeto se desintegrava e desaparecia – depois de um tempo reaparecia, mas distorcida ou fragmentada. A visão estática não existe; não existe visão sem exploração.²⁹

A célebre declaração de Cézanne de que não há linhas retas na natureza procede das diversas experiências com a fixação e a imobilização ópticas que, em meados da década de 1890, lhe revelaram a inadequação das práticas pictóricas convencionais para a representação de um mundo que, em última instância, não possui ordenação preestabelecida. Com isso em vista, torna-se notória a imprecisão das interpretações³⁰ que postulam que as chamadas “distorções de Cézanne” seriam o resultado de suas tentativas de retratar com fidelidade suas impressões ópticas subjetivas. Pois o olhar de Cézanne não tentava se agarrar à presença de um mundo idêntico e estruturalmente reconhecível somente pela imobilidade aglutinadora de um olhar atento; ao contrário, a maneira como ele experimentava uma atenção contínua que colocava o mundo em movimento, fazendo vibrar e oscilar seu campo visual, o motivava a habitar os impulsos incessantes da desestabilização que advinha daquela mesma atenção.

O que está em jogo na sensibilidade de Cézanne para as condições fisiológicas da visão não é a descoberta de uma modalidade “natural” da percepção, mas a busca por meios de ultrapassar essas limitações e de transformar o olho em um novo tipo de órgão. Longe de um esforço para negar o corpo, criando uma visão pura e incorpórea, tratava-se de descobrir novas relações cognitivas e físicas com o mundo sensorial.³¹

²⁸ GOODMAN, Nelson. **Languages of Art**. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, p. 12-13, trad. minha.

²⁹ KOESTLER, Arthur. **The Act of Creation**. Nova York: Macmillan, 1969, p. 158, trad. minha.

³⁰ Ver, por exemplo, a descrição do “momento cezanneano” feita por Thierry de Duve. DE DUVE, Thierry. **Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, p. 76-78.

³¹ CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Op. cit., p. 296.

Talvez tenha sido algo semelhante que Rilke quis dizer quando descreveu a prática de Cézanne como um contínuo “começar num novo centro”.³² E também quando o historiador Meyer Schapiro caracterizou o trabalho de Cézanne como uma suspensão da percepção, um pairar num momento estendido em que um jogo dinâmico de relações resulta na “restauração dos objetos”.³³

Trata-se, em suma, de uma reformulação radical da operação da “síntese”, entendida no sentido de composição pictórica de elementos espacialmente heterogêneos e temporalmente dispersos. A premissa de Cézanne, nesse íterim, consiste no reconhecimento de que a constância perceptiva é uma ilusão, e o mundo visto já não é igual a si mesmo. O mundo se transforma, como Heráclito e Lucrecio já compreendiam há muito tempo, numa sucessão infinita de autodiferenciação.

A máquina cezanneana de desestabilização

As questões suscitadas, após mais de um século, a partir da obra tardia de Cézanne me parecem apontar a dois caminhos distintos: de um lado, como as descontinuidades e disjunções que ele descobriu tornaram-se base para novos modelos de controle da visão; de outro, em que medida suas obras tardias continuam a suscitar novas possibilidades para além de uma “atenção distraída”. O primeiro caminho alude a um modelo iminente (no início do século XX) de automatismo passivo da visão,³⁴ enquanto o segundo salienta o arsenal ilimitado, aberto por Cézanne, de novas possibilidades perceptivas e visuais. Trata-se de um paroxismo: a aspiração cezanneana por uma visão estendida e desenraizada, preenchida por forças e intensidades em vez de estruturas, constitui “tanto a base quanto a superação da percepção controlada da cultura do espetáculo, que faria a atenção atenta a tudo menos a si mesma”.³⁵

Verifiquemos, pois, como a visualidade cezanneana estaria associada às múltiplas formas, maleáveis e dóceis, difundidas ao longo do século XX, de reestruturação e padronização da atenção. De acordo com Crary, tal associação é

³² RILKE, Rainer Maria. **Cartas sobre Cézanne**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 36.

³³ SCHAPIRO, Meyer. **Cézanne**. Nova York: Abrams, 1963, p. 9, trad. minha.

³⁴ A esse modelo Crary associa diversas pesquisas e aparatos científicos que se difundiram na virada do século XX, a exemplo do taquistoscópio e os trabalhos de Wilhelm Wundt e James M. Cattell, que “introduziram novas velocidades mecânicas no âmbito da percepção humana”. CRARY, Jonathan.

Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna. Op. cit., p. 301.

³⁵ *Ibidem*, p. 353.

geralmente pautada em leituras que apresentam a obra de Cézanne como um projeto austero de “percepção inumana”, realizado numa esfera remota e totalmente alheio às contradições sociais de seu tempo:

A ideia de que a obra de Cézanne constitui um modelo de percepção inumana parece ecoar um tema presente durante quase um século de análises sobre o artista. Quantas vezes não ouvimos reverberar a afirmação de Fritz Novotny sobre a “distância [de Cézanne] da humanidade”, a alegação de Kurt Badt de que Cézanne retrata “um mundo infinitamente distante dos seres humanos, um mundo inatingível pela humanidade e invulnerável à intervenção humana”, ou as entonações spenglerianas de Hans Sedlmayr de que “em sua imobilidade contrária à natureza, ela prepara a irrupção do extra-humano”?³⁶

Essas leituras com frequência fazem alusão ao fato de que, em seus últimos anos de vida, Cézanne dizia almejar ser uma “máquina gravadora” – metáfora que, no entanto, se refere menos a um ideal mecanicista e mais ao de superação das coordenadas enraizadas na percepção humana: figura/fundo, foco/desfoco, perto/longe etc. Nesse sentido, afastando-se da duvidosa hipótese da motivação “inumana”, Crary propõe uma relação inusitada entre a máquina cezanneana e a máquina cinematográfica, cujos primórdios coincidem historicamente com a obra tardia de Cézanne.

O autor reconhece que, contudo, entre Cézanne e o cinema não há, a princípio, proximidade alguma: o artista nunca viu uma projeção sequer e denunciava tal novidade como um terrível sinal do “progresso elétrico”. Mas a proximidade histórica entre ambos conjuga uma instância decisiva, no final do século XIX, para a modernização do observador. Afinal, tanto para Cézanne quanto para a indústria cinematográfica emergente “um modelo pontual e estável de percepção já não era mais efetivo ou útil”.³⁷ Crary vale-se, então, das considerações de Deleuze para explicar como o cinema, ao contrário do que muitos supõem, não é parte de um trajeto histórico contínuo da representação, cujas origens estariam no Renascimento. Pois, segundo Deleuze, o cinema não representa o mundo, mas constitui um mundo autônomo, “feito de quebras e desproporções, privado de centros e que se dirige a espectadores que, eles próprios, não

³⁶ *Ibidem*, p. 334-335.

³⁷ *Ibidem*, p. 338.

são mais o centro de sua própria percepção. O *percipiens* e os *percipi* perderam seus centros de gravidade”.³⁸

Por sua vez, vimos que a obra tardia de Cézanne propõe uma ampla desestabilização do que até então se concebia por “representação”. Apesar de todas as diferenças, com efeito, Cézanne e o cinema propiciaram a possibilidade do que Deleuze descreveu como “a imagem de uma totalidade aberta [...] na qual a temporalidade que nos envolve se oferece a nós em sua dimensão duplamente contraditória – fluxo incessante e ruptura instantânea”.³⁹ Como já indicavam outras tecnologias (como o taquistoscópio e os obturadores fotográficos automáticos) que surgiram no mesmo contexto, a interrupção tornava-se via principal para uma percepção pura, “Pois era apenas na ‘pureza’ da quebra instantânea que se podia eliminar os devaneios e as incertezas da visão ‘normal’”.⁴⁰

Ao passo que o rigor da busca de Cézanne por uma atenção plenamente absorta lhe revelou o caráter fracionado do mundo visto, o cinema emergia como “o sonho da fusão, da integridade funcional de um mundo no qual o tempo e o espaço desdobravam-se em uma multiplicidade proliferante de itinerários, durações e velocidades”.⁴¹ É nesse sentido que Deleuze acentua a proximidade conceitual entre Cézanne e o diretor russo Dziga Vertov: ele observa que ambos foram os primeiros a pensar em construir um olho “que estaria dentro das coisas”, um olho que poderia gravar “a variação universal, a interação universal”.⁴² O relato de Vertov sobre seu próprio projeto, não obstante, é elucidativo para entender a relação conceitual traçada por Crary entre o cinema e a “máquina gravadora” que Cézanne almejava se tornar:

Eu sou um olho mecânico; Eu, uma máquina, lhes mostro o mundo como apenas eu posso vê-lo. Agora e para sempre, estou livre da imobilidade humana. Estou em constante movimento, venho para perto e depois vou para muito longe dos objetos, eu passo por baixo e subo neles [...]. Eu mergulho e elevo-me junto com corpos que mergulham e elevam-se. Agora eu, uma câmera, jogo-me em suas

³⁸ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 37.

³⁹ DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 61.

⁴⁰ CRARY, Jonathan. **Suspenções da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Op. cit., p. 301.

⁴¹ *Ibidem*, p. 339.

⁴² DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: imagem-movimento. Op. cit., p. 81.

manobras resultantes no caos do movimento, gravando o movimento, começando com o movimento das combinações mais complexas.⁴³

Não significa que o cinema nascente tenha partilhado com Cézanne uma vaga motivação em comum, e sim que ambos são elementos constitutivos do mesmo campo de acontecimentos, como respostas diferentes a uma questão premente: a indeterminação da percepção atenta, mas também a atenção às instabilidades da percepção. Tais problemas são inseparáveis das incipientes técnicas de mensuração de estímulos e reações – ou seja, a expansão dos meios de percepção visual, que coincide com a experimentação pictórica explorada pelo pós-impressionismo no final do século XIX, “foi uma pré-condição para instrumentalizar a visão humana como mero componente de combinações mecânicas”.⁴⁴ Não por acaso a falha da capacidade de atenção e de síntese, em geral descrita como dissociação, já estava atrelada à psicose e a outras patologias mentais.

O próprio cinema foi desde o início associado a um controle automatizado da distração, razão pela qual Walter Benjamin, Paul Virilio e tantos outros o relacionaram ao fascismo, no qual o sujeito “é despojado de seu próprio pensamento e obedece a uma impressão interna que se desenvolve apenas em visões ou ações rudimentares (do sonhador ao sonâmbulo, e inversamente por meio da hipnose, da sugestão, da alucinação, da obsessão etc.”.⁴⁵ Steven Shaviro sintetiza essas novas condições subjetivas abertas pela experiência da sala de cinema:

A escuridão da sala de cinema isola-me do resto da plateia e exclui qualquer possibilidade de percepção “normal”. Não posso decidir focar minha atenção nisto ou naquilo. Em vez disso, meu olhar é capturado pela única área de luz, um fluxo de imagens em movimento. Fico atento ao que se passa na tela apenas na medida em que sou continuamente distraído e passivamente absorvido por isso. Não sou mais livre para seguir minha sequência de ideias [...] a tela instável mantém minha distraída atenção presa e não sou capaz de olhar para o outro lado. Não há como assistir a um filme sem deixar que isso aconteça. Só posso resistir se desistir totalmente do filme, fechando

⁴³ VERTOV, Dziga. **Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov**. Londres: Pluto Press, 1984, p. 17, trad. minha.

⁴⁴ CRARY, Jonathan. **Suspenções da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Op. cit., p. 35.

⁴⁵ DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. Op. cit., p. 263.

meus olhos ou saindo da sala. Mas, enquanto isso, não tenho presença de espírito: visão e audição, antecipação e memória não me pertencem mais. Minhas respostas não são internamente motivadas, nem espontâneas; são impostas a mim externamente.⁴⁶

A visada de um mesmo rio em movimento

Embora a regulação novecentista da “atenção distraída” já acenasse para certos vetores dissociativos do século XX, a desordem inerente ao estado atento, que a obra tardia de Cézanne começou a desvelar, também aponta para um caminho de invenção, dissolução e síntese criativa que excedem a possibilidade de racionalização e controle. Se para Cézanne “a ideia de uma posição subjetiva coerente é tão irrelevante quanto a de coordenadas cartesianas num caleidoscópio”,⁴⁷ por certo não é em decorrência de uma antevisão sobre a sociedade vindoura, e sim por efeito de um processo introspectivo de deslocamentos perceptivos sem fim.

Nesse sentido, não importa tanto a adjacência de Cézanne com a ascensão do cinema e o paradigma da fusão corpo e máquina; importa aqui um movimento mais amplo, aquele que nos permite desvelar antigos modos de se perceber o movimento, a temporalidade e a subjetividade que precedem e se atualizam na obra tardia de Cézanne. Em vez de atentar, portanto, para a confluência histórica de Cézanne em relação aos valores e às práticas que o circundam e o sucedem, trata-se de se ater a uma dimensão historicamente “transversal” da intuição cezanneana mediante certos preceitos que sempre atravessaram a visualidade ocidental. Para esboçar brevemente tal perspectiva, evoco um dos excertos mais conhecidos do artista: uma carta a seu filho Paul, de setembro de 1906, restando apenas seis semanas para a sua morte.

Por fim, devo lhe dizer que, como pintor, tenho desenvolvido uma visão mais clara da natureza, porém, para mim, a realização das minhas sensações é sempre muito difícil. Eu não consigo atingir a intensidade da exposição diante dos meus olhos. Não tenho a riqueza magnífica da cor que anima a natureza. Aqui, na beira do rio, os motivos são abundantes, o mesmo tema visto de um ângulo diferente

⁴⁶ SHAVIRO, S. **The Cinematic Body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p. 47-48, trad. minha.

⁴⁷ CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Op. cit., p. 341.

rende um tema de estudo do mais alto interesse e tão variado que acho que poderia ocupar-me por meses sem mudar de lugar, simplesmente inclinando a cabeça um pouco para a direita ou para a esquerda.⁴⁸

Que o motivo em questão seja um rio não é mera coincidência, pois indica seu envolvimento com determinado modo olhar pré-socrático no qual se fundiam as noções de imobilidade e de movimento. No nascer da história da filosofia ocidental, encontramos em Heráclito uma visão de mundo segundo a qual as coisas continuam sendo sempre as mesmas (imobilidade), mas continuam sendo as mesmas porque mudam (movimento). Nunca somos os mesmos que éramos antes, mas também nunca deixamos de ser o que fomos. O olhar heraclitiano mira na coincidência de opostos, na concatenação das diferenças e na contrariedade de coincidentes. Todos os oximoros que afligirão a filosofia ocidental foram assim resolvidos por Heráclito: as mudanças e diferenças pertencem a um único mundo comum a todos. O que pode haver de enigmático, aqui, nada tem a ver com ocultação ou fixidez, pois tudo muda para continuar sendo o que sempre foi: nada além de mudança e movimento.

Voltando ao trecho elencado, Cézanne se refere à beira do rio como uma cena possível de ser vista e pintada, mas sobrepõe a ela a infinidade de sutis inflexões e vacilações de posição, sugerindo assim uma relação intrínseca entre visão e movimento.⁴⁹ Em outros termos, trata-se de dizer que, sob um olhar heraclitiano, cada ocasião “é a tessitura de *tudo* o que existe: é ela que produz as sensações singulares, jogos de encontros, localmente e temporalmente imprevisíveis”.⁵⁰ De acordo com D. H. Lawrence, que no final da década de 1920 foi um dos primeiros a discordar do aspecto mecânico e inerte atribuído ao Cézanne tardio,

[Cézanne tinha um] sentimento intuitivo de que nada está realmente em repouso *estático* [...] ele podia ver o fluxo gradual da mudança. [...] E nos damos conta com certo entusiasmo do quanto isso é *verdade* a respeito da paisagem. Ela *não* está parada. Ela tem sua

⁴⁸ CÉZANNE, P. **Letters**. Londres: Cassirer, 1941, p. 262, trad. minha.

⁴⁹ Vale mencionar, nesse íterim, que trabalhos recentes na ciência cognitiva contemporânea apresentam um retorno à ideia da inseparabilidade entre visão e movimento, conforme salienta Varela: “Mesmo uma mudança na postura, enquanto se preserva a mesma estimulação sensorial, altera as respostas neuronais no córtex visual primário, demonstrando que mesmo o *motorium* aparentemente mais distante está em acordo com o *sensorium*”. VARELA, Francisco. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Op. cit., p. 93.

⁵⁰ ROSSET, C. **Lógica do pior**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989, p. 100-101.

própria alma estranha, e, para a nossa percepção arregalada, ela muda como um animal vivo sob nossos olhos.⁵¹

Não estava em jogo assimilar intelectualmente a relação estrutural entre perspectivas múltiplas, como se Cézanne quisesse meramente somar e conectar pontos de vistas diferentes de um mesmo campo unificado; tratava-se de experimentar o modo irrepetível como cada perspectiva desancora-se das demais, apresentando uma situação singular de forças e intensidades. Está claro que o elemento temporal é o que torna irrecuperável cada situação, mas a temporalidade em questão é o tempo do olhar, um tempo indefinido e escalonado: “o presente não como um momento extraído do tempo, mas um momento que se abre para o tempo”.⁵²

Significa que, no deslocamento irrepetível da visão, não resta a possibilidade de qualquer ponto estável em que o olhar possa se ancorar. Destarte, o que na carta supracitada Cézanne designava por “visão mais clara” é justo essa intuição de *excentricidade*, no sentido estrito de ausência de um centro. A intuição cezanneana, com efeito, de que “o mundo só se concebe como uma série infinita de descentramentos”⁵³ coaduna-se com a premissa nietzscheana segundo a qual

O mundo, abstraído de nossa condição de vivermos nele, o mundo que não reduzimos ao nosso ser, à nossa lógica e aos nossos preconceitos psicológicos, *não* existe como mundo “em si”; ele é, essencialmente, mundo-relação: tem, segundo as circunstâncias, a partir de cada ponto, sua *face diferente*: o seu ser é essencialmente, em cada ponto, outro: ele pressiona em cada ponto, cada ponto lhe resiste – e essas somas são, em cada caso, inteiramente *incongruentes*.⁵⁴

Poderíamos ainda associar à visada de Cézanne a célebre máxima de Alberto Caetano, heterônimo de Fernando Pessoa,⁵⁵ que caracteriza a natureza como “partes sem um todo”. O que se destaca, enfim, é a peculiaridade da concepção cezanneana de *desordem*, cuja sutileza semântica talvez mereça maior atenção, uma vez que aparta Cézanne em definitivo de uma tradição romântica e visionária ainda vigente em seu

⁵¹ LAWRENCE, David Herbert. **Phoenix**: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence. Nova York: Viking, 1972, p. 92.

⁵² CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Op. cit., p. 347.

⁵³ *Ibidem*, p. 348.

⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro : Contraponto, 2008, § 568, p. 295.

⁵⁵ PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

tempo. Ele não foi o único, tampouco o primeiro, a compreender o mundo como instância desordenada, feita de incongruências e descontinuidades – tais aspectos também aparecem, por exemplo, na obra de William Blake, em relação a quem Cézanne distancia-se não apenas historicamente, mas, sobretudo, pictórica e filosoficamente.

A tenuidade dessa questão consiste em saber se Cézanne concebia a desordem como contrário da ordem (sendo aquela, portanto, reconhecível e possível somente em relação a esta) ou como “acaso”, como força autônoma precedente ao par ordem-desordem. No primeiro caso, a desordem equivale a absurdo, irracionalidade, falta de sentido – conforme Henri Bergson, por exemplo, caracteriza o registro ontológico “não assimilável pelo olhar humano”.⁵⁶ A segunda acepção, ao contrário, remete-nos a Lucrécio, que desde o século I a.C. atribuía ao acaso a paternidade de toda organização: a ordem existindo apenas como um desdobramento possível da desordem.⁵⁷ Ora, se o olhar tardio de Cézanne mantinha-se, tal qual o rio de Heráclito, em constante deslocamento, era o reconhecimento do acaso lucreciano que lhe permitia extrair singularidades da multiplicidade.

Sob esse viés, afinal, são infinitas as possibilidades tanto perceptivas quanto ontológicas, e a realização de cada possibilidade depende de encontros fortuitos,⁵⁸ ou seja, efetiva-se de acordo com ocasiões que acontecem “por acaso”. O que é veio a ser da mesma forma que poderia não ter vindo. O que vemos, igualmente, é visto mais por acaso e menos por esforço da atenção, intenção ou sujeição.

É nesse sentido, em suma, que o legado de Cézanne conjuga uma visualidade que excede as confluências discursivas de racionalização e controle da visão. Claro que as intuições de Cézanne na beira do rio, se é que obtiveram alguma repercussão, nunca influenciaram significativamente a visualidade ocidental. Entretanto, não é difícil associar tais intuições a enunciados historicamente dispersos que eventualmente ganham visibilidade. Quanto a isso, encerro com um único exemplo: no campo atual da genética evolutiva, Rémy Lestienne tem defendido que “é o acaso que cria a ordem”.⁵⁹ As circunstâncias evolutivas operam “ao acaso na medida em que a chance de que [uma mutação genética] aconteça não é afetada pelo fato de poder ser útil à sobrevivência da

⁵⁶ BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 242.

⁵⁷ Cf. ROSSET, C. **Lógica do pior**. Op. cit., p. 137-159.

⁵⁸ A noção de encontro fortuito, por sua vez, remonta precisamente o conceito epicuriano de *clinâmen*: o desvio imprevisível de átomos que se chocam em nenhum lugar ou tempo fixo. Deleuze emprega o termo para descrever a relação de “suposição recíproca” (ou “diferença que há na repetição”) entre os átomos, isto é, a maneira retroativa pela qual os encontros ocorrem. Cf. DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Op. cit.

⁵⁹ LESTIENNE, R. **O acaso criador**: o poder criativo do acaso. São Paulo: Edusp, 2008, p. 91.

espécie”.⁶⁰ A vida prolifera-se tal como as águas que Cézanne contemplava em seus últimos dias: de maneira instável e desordenada.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 88.