

26. Em Busca de Novos Padrões

O Final do Século XIX



351. VICTOR
HORTA: Escada
na Rue de Turin, 12
Bruxelas. 1893

SUPERFICIALMENTE, o fim do século XIX foi um período de grande prosperidade e até complacência. Mas os artistas e escritores que se sentiam marginalizados estavam cada vez mais descontentes com as finalidades e os métodos da arte que agradava o público. A arquitetura forneceu o alvo mais fácil para os seus ataques. A construção convertera-se numa rotina vazia. Recordemos como os grandes blocos de prédios de apartamentos, fábricas e edifícios públicos das cidades em rápida expansão eram erigidos numa diversidade de estilos que careciam de qualquer relação com a finalidade do edifício. Com freqüência, parecia que os engenheiros tinham levantado primeiro uma estrutura adequada aos requisitos naturais do edifício e uma camada de "Arte" era depois passada sobre a fachada, na forma de ornamentos colhidos em um dos livros de modelos de "estilos históricos". É estranho observar por quanto tempo a maioria dos arquitetos se satisfez com tal procedimento. O público exigia essas colunas, pilastras, cornijas e molduras, e os arquitetos forneciam-nas. Mas, em fins do século XIX, um número crescente de pessoas conscientizou-se do absurdo de semelhante moda. Na Inglaterra, em particular, críticos e artistas lamentavam o declínio geral do artesanato causado pela Revolução Industrial e detestavam a própria visão dessas imitações baratas e pretensiosas, produzidas por máquinas, de ornamentos que outrora haviam possuído um significado e uma nobreza próprios. Homens como John Ruskin e William Morris sonhavam com uma reforma completa das artes e ofícios, e a substituição da medíocre produção em massa por um artesanato conscientioso e significativo. A influência de suas críticas foi muito vasta, se bem que os humildes ofícios manuais por elas defendidos provassem ser, sob condições modernas, o maior dos luxos. A propaganda de tais críticas não tinha possibilidade alguma de abolir a produção industrial em massa, embora ajudasse as pessoas a abrirem os olhos para os problemas que ela criara e a disseminar o gosto pelo genuíno, simples e "caseiro".

Ruskin e Morris ainda alimentavam a esperança de que a regeneração da arte pudesse suscitar um retorno às condições medievais. Mas numerosos artistas viam que isso era uma impossibilidade. Ansiavam por uma "Nova Arte" baseada numa nova sensibilidade para o desenho e para as possibilidades inerentes em cada material. Essa bandeira de uma nova arte ou *Art Nouveau* foi desfralda na década de 1890. Os arquitetos experimentaram novos tipos de materiais e novos tipos de ornamentos. As ordens gregas tinham-se desenvolvido a partir das primitivas estruturas de madeira (p. 47) e tinham fornecido os recursos característicos da decoração arquitetônica desde a Renascença (pp. 169, 186). Não teria chegado o momento de a nova arquitetura de ferro e aço que se desenvolvera quase sem ser notada nas estações ferroviárias (p. 411) e estruturas fabris criar um estilo ornamental próprio? E, se a tradição ocidental estava excessivamente vinculada aos velhos métodos de construção, poderia o

Oriente fornecer um novo conjunto de padrões e novas idéias?

Deve ter sido esse o raciocínio subjacente nos projetos do arquiteto belga Victor Horta (1861-1947) que causaram um sucesso imediato. Horta aprendera com a arte japonesa a descartar a simetria e a explorar o efeito de curvas sinuosas a que nos referimos a respeito da arte oriental (pp. 104-105). Mas não era um simples imitador. Ele transpunha essas linhas para estruturas de ferro que se harmonizavam perfeitamente com os requisitos modernos (fig. 351). Pela primeira vez, desde Brunelleschi, era oferecido aos construtores europeus um estilo inteiramente novo. Não admira que essas invenções acabassem sendo identificadas com a *Art Nouveau*.

Na verdade, essa exigência de "estilo" e essa esperança de que o Japão pudesse ajudar a Europa a sair do constrangedor impasse não se limitaram à arquitetura. Recordemos com que veemência Whistler defendia essas idéias na Inglaterra, quando insistia na importância suprema de sutis harmonias no desenho. Embora tivesse entrado em choque com Ruskin (p. 422), esses acérrimos adversários contribuíram ambos para o êxito da *Art Nouveau* nas artes decorativas. O movimento estético não podia tolerar livros mal impressos ou ilustrações que meramente contavam uma história, sem levar em conta o efeito delas na página impressa. O predileto desse movimento tornou-se um jovem prodígio, Aubrey Beardsley (1872-98), que conquistou fama imediata em toda a Europa com suas refinadas ilustrações em preto e branco (fig. 352), as quais devem muito a Whistler e às gravuras japonesas. Na França, foi um talentoso seguidor de Degas (p. 417), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), que aplicou uma idêntica economia de meios à nova arte do cartaz (fig. 353). Também ele aprendera com as gravuras japonesas que uma ilustração podia tornar-se muito mais impressionante se a modelação e outros detalhes fossem



352. BEARDSLEY: Ilustração para a *Salomé*, de Oscar Wilde, publicada em 1894



353. TOULOUSE-LAUTREC: Cartaz. Litogravura a cores, 1892

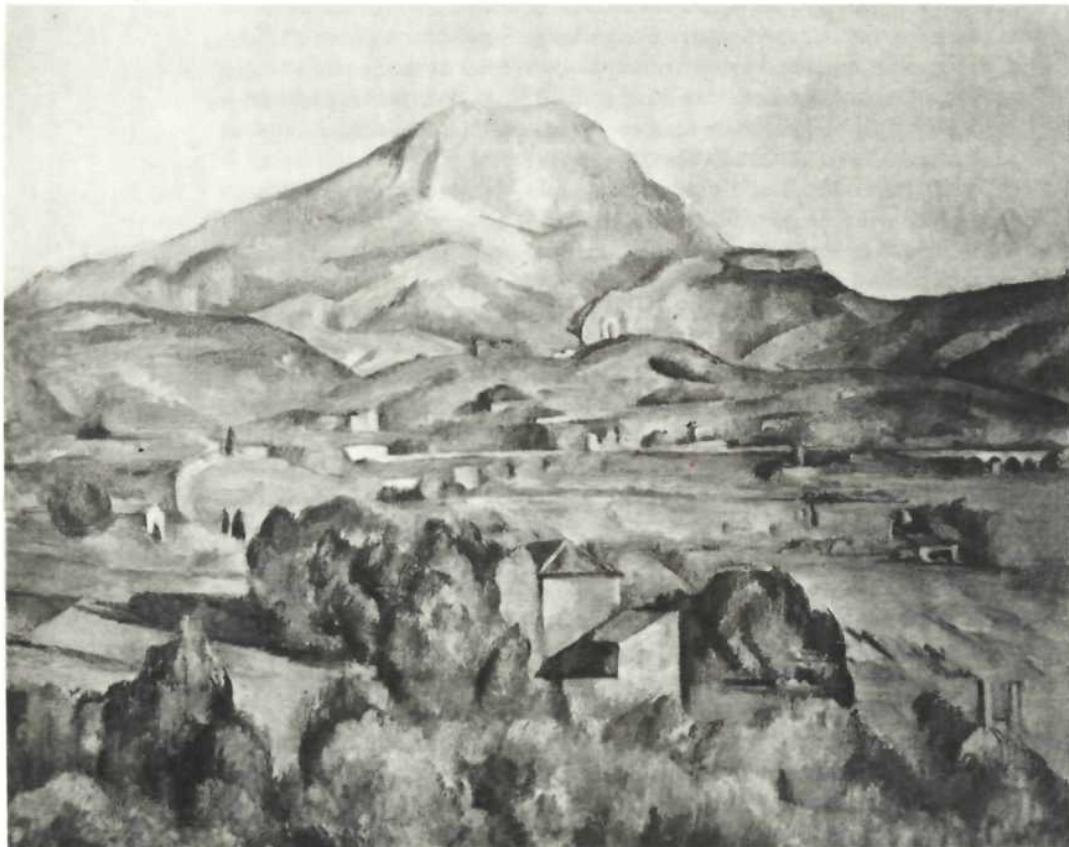
sacrificados a uma audaciosa simplificação. Era uma lição que tão cedo não seria esquecida. O sucesso da *Art Nouveau*, com seu deliberado afastamento das tradições ocidentais é um sintoma da fermentação entre arquitetos e projetistas que estavam cansados das rotinas que lhes tinham sido ensinadas. O sentimento de inconformismo e descontentamento com as realizações da pintura do século XIX, que se apossou dos jovens artistas perto do final do período, é menos fácil de explicar. Contudo, é importante que entendamos suas raízes, porquanto foi a partir desse sentimento que se desenvolveram os vários movimentos a que hoje se dá usualmente o nome genérico de "arte moderna". Algumas pessoas podem considerar os impressionistas os primeiros dos modernos, porque desafiaram certas regras da pintura ensinadas nas academias. Mas convém lembrar que os impressionistas não divergiram em seus propósitos das tradições da arte que vinham se desenvolvendo desde a descoberta da natureza na Renascença. Eles também queriam pintar a natureza tal como a viam, e sua controvérsia com os mestres conservadores era menos em torno desse objetivo do que dos meios para alcançá-lo. A exploração impressionista dos reflexos das cores, suas experiências com o efeito

do trabalho solto de pincel, visavam à criação de uma réplica ainda mais perfeita da impressão visual. Foi somente com o impressionismo, de fato, que a conquista da natureza se tornou completa, que tudo o que se apresentava aos olhos do pintor pôde converter-se em motivo de um quadro e que o mundo real, em todos os seus aspectos, passou a ser um objeto digno do estudo do artista. Talvez tenha sido esse triunfo completo dos seus métodos que fez alguns artistas hesitarem em aceitá-los. Por um momento, pareceu que todos os problemas de uma arte que visava à imitação da impressão visual tinham sido resolvidos e que nada haveria a ganhar em explorar ainda mais a fundo esse objetivo.

Mas sabemos que, em arte, basta ser solucionado um problema para que um grande número de novos problemas surjam no lugar dele. Talvez o primeiro que teve uma noção clara da natureza desses novos problemas tenha sido um artista que ainda pertenceu a mesma geração dos mestres impressionistas. Foi Paul Cézanne (1839-1906), apenas sete anos mais jovem do que Manet, e dois anos mais velho do que Renoir. Em sua mocidade, Cézanne participou das exposições impressionistas, mas ficou tão enojado com a recepção hostil que lhes foi feita que se retirou para a sua cidade natal de Aix-en-Provence, onde estudou os problemas de sua arte, sem ser perturbado pela grita dos críticos. Era um homem de meios independentes e hábitos regulares, que não dependia de encontrar fregueses para os seus quadros. Assim, pôde dedicar toda a sua vida à solução dos problemas artísticos, que a si mesmo impusera, e aplicar os padrões mais exigentes ao seu próprio trabalho. Exteriormente, levava uma vida de tranquilidade e lazer, mas estava constantemente empenhado numa luta apaixonada para realizar em sua pintura aquele ideal de perfeição artística que perseguia. Não era afeito às lucubrações teóricas, mas, como sua fama crescesse entre os poucos admiradores, tentou às vezes explicar-lhes em poucas palavras o que queria fazer. Uma das observações que lhe são atribuídas é de que, ao pintar, pretendia ser um "Poussin inspirado pela natureza". O que Cézanne quis dizer com isso foi que os velhos mestres clássicos, como Poussin, tinham conseguido em suas obras um equilíbrio e uma perfeição maravilhosos. Uma pintura como "Et in Arcadia ego", de Poussin (fig. 253, p. 308), apresenta um padrão de impecável beleza e harmonia, em que uma forma parece responder a outra. Sentimos que tudo se encontra em seu lugar e nada é casual ou vago. Cada forma se destaca nitidamente e podemos visualizá-la como um corpo sólido e firme. O todo possui uma simplicidade natural de que se desprende uma sensação de repouso e calma. Cézanne tinha em mira uma arte que possuísse algo dessa grandeza e serenidade. Mas não pensava que os métodos de Poussin pudessem ser ainda usados para se alcançar tal propósito. Os antigos mestres, no fim de contas, tinham logrado esse equilíbrio e solidez por um alto preço. Não se sentiam obrigados a respeitar a natureza tal como a viam. Seus quadros são, antes, arranjos de forma que aprenderam através do estudo da antiguidade clássica. Até mesmo a impressão de espaço e solidez foi por eles conseguida graças a aplicação de firmes regras tradicionais e não porque observassem de novo cada objeto representado. Cézanne concordava com seus amigos entre os impressionistas em que esses métodos da arte acadêmica eram contrários à natureza. Admirava as novas descobertas no campo da cor e da modelação. Ele também queria entregar-se às suas próprias impressões, queria pintar as formas e cores que via, não aquelas que eram fruto de seus conhecimentos ou sobre as quais tinha aprendido. Mas sentia-se inquieto quanto ao rumo que a pintura havia tomado. Os impressionistas eram verdadeiros mestres na pintura da "natureza". Mas seria isso realmente o bastante? Onde estava aquela penosa busca do desenho harmonioso, a realização de sólida simplicidade e perfeito equilíbrio que tinham marcado as maiores pinturas do passado? A tarefa consistia em pintar "da natureza", fazer uso das descobertas dos mestres impressionistas e, ao mesmo tempo, reconquistar o sentido de ordem e necessidade que distingua a arte de Poussin. Em si mesmo, o problema não era novo para a arte. Recordemos que a conquista da natureza e a invenção da perspectiva no *Quattrocento* italiano puseram em perigo os lúcidos arranjos da pintura medieval e criaram um problema que só a geração de Rafael estivera apta a resolver. Agora, a mesma questão era repetida num plano diferente. A dissolução de contornos firmes na luz bruxuleante e a descoberta de sombras coloridas pelos impressionistas tinham, uma vez mais, criado um novo problema: como poderiam essas realizações ser preservadas sem acarretar uma perda de ordem e clareza? Em termos mais simples: os quadros impressionistas tendiam a ser brilhantes, mas confusos. Cézanne detestava a confusão. Entretanto, não queria retornar às convenções acadêmicas do desenho e sombra para criar a ilusão de solidez, assim como não pretendia voltar às paisagens "compostas" para obter construções harmoniosas. Ele defrontava-se com uma questão ainda mais urgente ao ponderar sobre o uso correto da cor. Cézanne era sedento de cores fortes, intensas, tanto quanto de padrões lúcidos. Os artistas medievais, como nos recordamos (pp. 135-136), eram capazes de satisfazer livremente esse mesmo desejo porque não se sentiam obrigados a respeitar o aspecto real das coisas. Entretanto, quando a arte retornou à observação da natureza, as cores puras e brilhantes dos vitrais ou das iluminuras de livros medievais cederam o lugar àquelas misturas suaves de tons com que os maiores pintores entre os venezianos (p. 248) e os holandeses (p. 333) conseguiram sugerir luz e atmosfera. Os impressionistas tinham renunciado à mistura de

pigmentos na paleta e passaram a aplicá-los separadamente na tela em pequenas pinceladas que reproduziam os reflexos oscilantes de uma cena ao "ar livre". Seus quadros eram muito mais brilhantes nos tons do que os de qualquer de seus predecessores, mas o resultado ainda não satisfazia Cézanne. Ele queria transmitir os tons ricos e uniformes que pertencem à natureza sob os céus meridionais, mas concluiu que um simples regresso à pintura de áreas inteiras em puras cores primárias punha em perigo a ilusão de realidade. Os quadros pintados dessa maneira assemelham-se a padrões planos e não conseguem dar a impressão de profundidade. Assim, Cézanne parecia estar colhido em contradições por todos os lados. O seu desejo de ser absolutamente fiel às suas impressões sensoriais em face da natureza parecia chocar-se com o seu desejo de converter - como ele disse - "o impressionismo em algo mais sólido e duradouro, como a arte dos museus". Não admira que, freqüentemente, ele estivesse à beira do desespero, que trabalhasse como escravo em sua tela e jamais deixasse de realizar experimentos. O verdadeiro motivo de espanto é que Cézanne conseguiu realizar em suas telas o que era aparentemente impossível. Se a arte fosse uma questão de cálculo, isso não poderia ter sido feito; mas, evidentemente, não é. Esse equilíbrio e harmonia sobre que os artistas se preocupam tanto nada têm a ver com o equilíbrio mecânico. "Acontece" de súbito e ninguém sabe exatamente como ou por quê. Muito se tem escrito sobre o segredo da arte de Cézanne. Toda sorte de explicações tem sido sugerida acerca do que ele queria realizar e o que realizou. Mas essas explicações permanecem rudimentares e até, por vezes, contraditórias. Mas, ainda que fiquemos impacientes com as críticas, há sempre os quadros para nos convencerem. E o melhor conselho, aqui e sempre, é "vá ver os quadros no original".

Mesmo as nossas ilustrações, contudo, devem transmitir pelo menos algo da grandeza do triunfo de Cézanne. A paisagem com o Mont Sainte-Victoire, no Sul da França (fig. 354), está banhada em luz e, no entanto, é firme e sólida. Apresenta um padrão lúcido e, ao mesmo tempo, dá-nos a impressão de grande profundidade e distância. Há uma sensação de ordem e repouso no modo como Cézanne marcou a horizontal do viaduto e estrada no centro e as verticais da casa em primeiro plano, mas em parte nenhuma sentimos tratar-se de uma ordem imposta por Cézanne à natureza. Mesmo as suas pinceladas estão dispostas de modo a coincidirem com as principais linhas do desenho e a reforçarem a sensação de harmonia natural. O modo como Cézanne alterou a direção de suas pinceladas sem recorrer nunca ao desenho de contornos pode ser também apreciado na fig. 356, a qual mostra como o artista neutralizou deliberadamente o efeito do padrão plano que poderia ter





355. CÉZANNE:
Retrato da mulher
do artista. *Cerca de*
1885. *Filadélfia,*
H. P. McIlhenny

resultado na metade superior, enfatizando as sólidas formas tangíveis das rochas no primeiro plano. O seu maravilhoso retrato da esposa (fig. 355) mostra até que ponto a concentração de Cézanne em formas simples e bem delineadas contribui para a impressão de equilíbrio e tranqüilidade. Comparadas com obras-primas envoltas em tamanha calma, as obras dos impressionistas, como o retrato de Monet por Manet (fig. 336, p. 408), parecem amiúde improvisações meramente espirituosas.

Existem pinturas de Cézanne que não são reconhecidamente fáceis de entender. Numa ilustração, uma natureza-morta como a da fig. 357 pode não parecer muito promissora. Como seu aspecto é desgracioso, se a compararmos ao tratamento seguro de um tema semelhante pelo mestre holandês seiscentista Willem Kalf (fig. 278, p. 339)! A fruteira é tão toscamente desenhada que nem o pé se situa no centro do prato. A mesa não só se inclina da esquerda para a direita, mas também parece inclinada para a frente. Onde o mestre holandês se distingua na reprodução de superfícies macias e felpudas. Cézanne dá-nos um mosaico de cores em largas pinceladas que fazem o guardanapo como se fosse feito de folha de estanho. Não admira que as pinturas de Cézanne fossem ridicularizadas no começo como patéticos borrões. Mas a razão desta aparente inépcia é fácil de encontrar. Cézanne deixara de aceitar como axiomáticos quaisquer dos métodos tradicionais de pintura. Decidira partir da estaca zero, como se nenhuma pintura tivesse sido feita antes dele. O mestre holandês pintara a sua natureza-morta para exibir seu estupendo virtuosismo. Cézanne escolhera seus motivos para estudar alguns problemas específicos que queria resolver. Sabemos que ele estava fascinado pela relação da cor com a modelação. Um sólido redondo e brilhantemente colorido, como uma maçã, era um motivo ideal para explorar essa questão. Sabemos que ele estava interessado na realização de um desenho equilibrado. Foi por isso que ele esticou para a esquerda o prato da fruteira, de modo a encher um vazio. Como queria estudar em suas relações mútuas todas as formas espalhadas sobre a mesa, esta foi simplesmente inclinada para a frente para que ficasse todas à vista. Talvez o exemplo



356. CÉZANNE: Cenário rochoso na Provença. *Pintado por volta de 1886. Londres. National Gallery*



433

EM BUSCA
DE NOVOS
PADRÓES

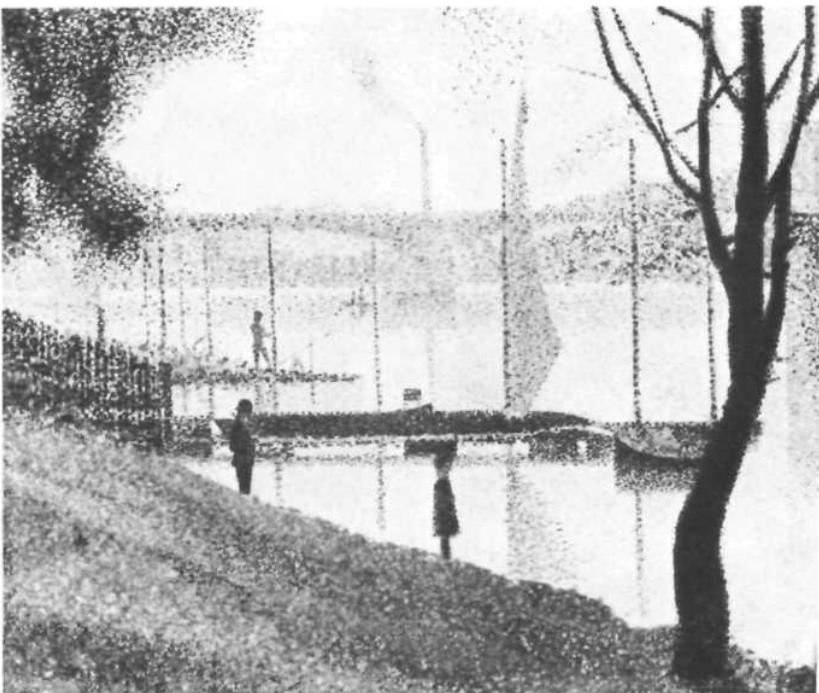
357. CÉZANNE:
Natureza-morta.
Cerca de 1878.
Paris, Coleção Lecomte

mostre como foi que Cézanne se tornou o pai da "arte moderna". Em seu tremendo esforço para realizar uma sensação de profundidade sem sacrificar o brilho das cores, e para construir um arranjo ordenado sem sacrificar a sensação de profundidade - em todas as lutas e experiências havia uma coisa que Cézanne esculpia preparado para sacrificar, se fosse necessário: a "correção" convencional do lineamento. Não tinha o propósito deliberado de distorcer a natureza, mas não lhe importava muito se ela fosse distorcida em algum detalhe de somenos importância, desde que isso o ajudasse a obter o efeito desejado. A invenção de Brunelleschi da "perspectiva linear" não o interessou excessivamente. E jogou-a fora quando descobriu que ela dificultava o seu trabalho. No fim de **contas**, essa perspectiva científica fora inventada para ajudar os pintores a criarem a ilusão de espaço - como Masaccio fizera em seu afresco de Sta. Maria Novella (fig. 153, p. 171). Cézanne não tinha em mira criar uma ilusão. O que ele queria era transmitir a sensação de solidez e profundidade, e concluiu que podia fazê-lo sem recorrer ao desenho convencional. Mal se apercebeu de que esse exemplo de indiferença pelo "desenho correto" iniciaria um movimento irreprimível e arrasador em arte.

Enquanto Cézanne se batia por uma conciliação dos métodos do impressionismo com a necessidade de ordem, um artista muito mais jovem, Georges Seurat (1859-91) dispôs-se a enfrentar essa questão quase como se fosse uma equação matemática. Usando como ponto de partida o método impressionista de pintura, estudou a teoria científica da visão cromática e decidiu construir

434

EM BUSCA
DE NOVOS
PADRÕES



358. SEURAT:
Ponte em
Courbevoie.
*Pintado em
Courbevoie.*
*Londres, Courtauld
Institute Galleries*

seus quadros por meio de pequenas e regulares pinceladas de cor ininterrupta como um mosaico. Esperava ele que isso levasse à mistura de cores no olho (ou, melhor dito, no cérebro), sem que perdessem sua intensidade e luminosidade. Mas essa técnica extrema, que se tornou conhecida como pontilhismo, pôs naturalmente em perigo a legibilidade de suas pinturas, ao evitar todos os contornos e decompor cada forma em áreas de pontos multicolores. Seurat foi assim impelido a compensar a complexidade de sua técnica pictórica por uma simplificação de formas ainda mais radical do que tudo o que Cézanne jamais cogitara (fig. 358). Existe algo quase egípcio na ênfase de Seurat sobre as verticais e horizontais que o levou a distanciar-se cada vez mais da reprodução fiel das aparências naturais e no sentido de uma exploração de padrões interessantes e expressivos.

No inverno de 1888, enquanto Seurat atraía as atenções em Paris e Cézanne estava trabalhando em seu retiro de Aix, um jovem e ardente holandês trocava Paris pelo Sul da França, em busca da luz e cor intensas das regiões meridionais. Era Vincent van Gogh. Van Gogh nasceu em 1853 em Groot-Zundert (Holanda), filho de um vigário. Era um homem profundamente religioso, que trabalhava como pregador leigo na Inglaterra e entre os mineiros belgas. Profundamente impressionado pela arte de Millet (p. 402) e sua mensagem social, decidiu tornar-se pintor. Um irmão mais moço, Theo, que trabalhava na loja de um *merchant*, apresentou-o a pintores impressionistas. Esse irmão era um homem extraordinário. Embora fosse pobre, sustentou sempre Vincent sem relutar e financiou até a sua viagem para Arles, na Provença. Vincent esperava que, se pudesse trabalhar aí sem ser perturbado durante um

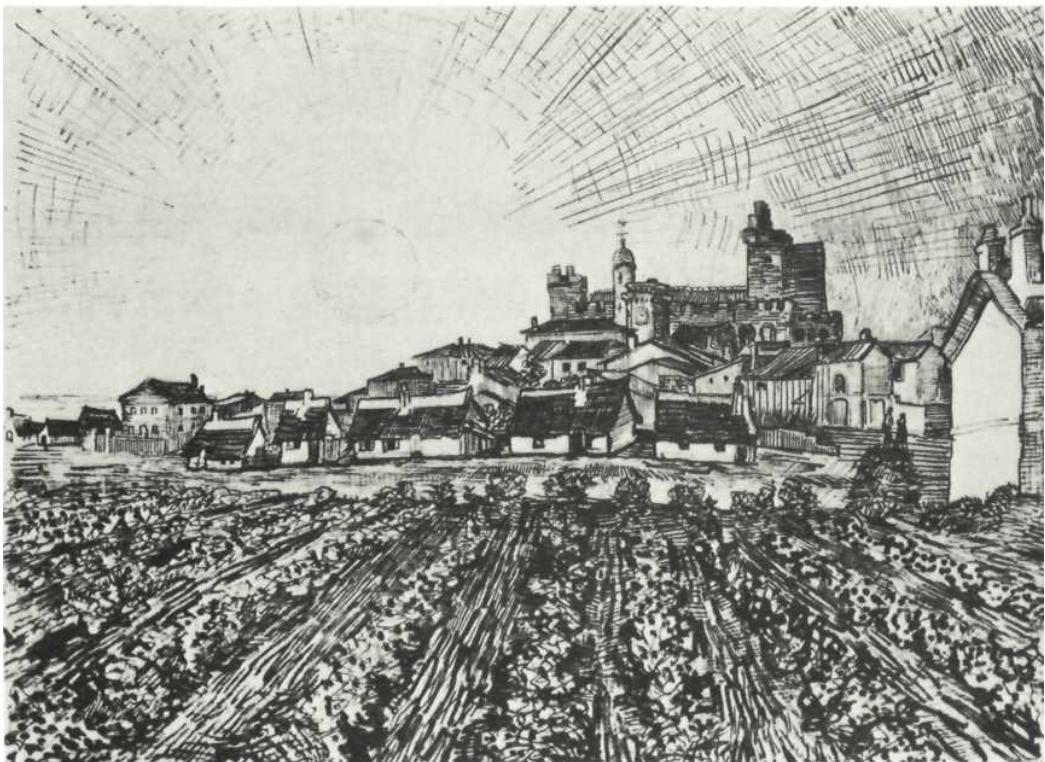
certo número de anos, talvez conseguisse um dia vender suas telas e recompensar seu generoso irmão. Em sua solidão voluntária em Arles, Vincent registrou todas as suas idéias e esperanças em cartas para Theo, que eram lidas como um diário contínuo. Essas cartas, por um artista humilde e quase autodidata que não fazia idéia nenhuma da fama que iria conquistar, situam-se entre as mais comoventes e excitantes de toda a literatura. Nas elas podemos pressentir o sentimento de missão do artista, sua luta e seus triunfos, sua desesperada solidão e ânsia de companhia, e ficamos conhecendo a imensa tensão sob a qual ele trabalhou com febril energia. Menos de um ano depois, em dezembro de 1888, sucumbiu e teve um acesso de loucura. Em maio de 1889, foi internado num asilo psiquiátrico, mas ainda tinha intervalos lúcidos durante os quais continuou a pintar. A agonia durou mais quatorze meses. Em julho de 1890, Van Gogh pôs fim à vida - estava com 37 anos, como Rafael, e sua carreira como pintor não durara mais de dez anos; os quadros em que assenta a sua fama foram todos pintados durante três anos que foram entrecortados de crises e desespero. Hoje em dia, a maioria das pessoas conhece pelo menos alguns de seus quadros; os girassóis, a cadeira vazia, os ciprestes e alguns dos retratos tornaram-se

359. VAN GOGH: Paisagem com ciprestes, perto de **Aries**. 1889. *Londres, National Gallery*



populares em reproduções coloridas e podem ser vistos em muitas salas modestas. Era isso exatamente o que Van Gogh queria. Ele queria que suas telas tivessem o efeito direto e forte das gravuras coloridas japonesas (pp. 416-17) que tanto admirava. Ansiava por uma arte simples e despojada que não atraísse apenas os entendidos ricos, mas propiciasse alegria e consolo a todos os seres humanos. Não obstante, essa não é a história toda. Nenhuma reprodução é perfeita. As mais baratas fazem os quadros de Van Gogh parecerem mais toscos do que realmente são e, por vezes, uma pessoa pode cansar-se delas. Sempre que isso acontece, é uma grande revelação voltar às obras originais de Van Gogh e descobrir até que ponto ele podia ser sutil e deliberado em seus efeitos mais fortes.

Pois Van Gogh também absorvera as lições do impressionismo e do pontilhismo de Seurat. Gostava da técnica de pintar em pontos e pinceladas de cor pura, mas em suas mãos ela tornou-se algo diferente do que esses artistas de Paris pretendiam realizar com ela. Van Gogh usou cada pincelada não só para dispersar a cor, mas também para comunicar sua própria excitação. Em uma das cartas de Áries, descreve o seu estado de inspiração quando "as emoções são, por vezes, tão fortes que trabalho sem ter consciência de estar trabalhando... e as pinceladas açoçam com uma seqüência e coerência idênticas às de palavras numa fala ou numa carta". A comparação não podia ser mais clara. Em tais momentos, Van Gogh pintava como outros



360. VAN GOGH: Vista de Saintes-Maries. *Desenho*. 1888. Wimerlhur. Coleção Oskar Reinhart



361. VAN GOGH: O quarto do artista em Arles. 1889. Paris. Louvre

homens escrevem. Assim como o aspecto de uma página manuscrita, os traços deixados pela pena na folha de papel, revela algo dos gestos de quem escreve, de modo que sentimos instintivamente quando uma carta foi escrita sob grande tensão emocional, também as pinceladas de Van Gogh nos dizem algo a respeito do seu estado mental. Antes dele, jamais um artista usara esse meio com tanta consistência e efeito. Recordemos que existe um trabalho audacioso e solto de pincel em obras anteriores, nas pinturas de Tintoretto (fig. 234, p. 284), Frans Hals (fig. 268, p. 327) e Manet (fig. 336, p. 408); mas, neles, isso reflete a mestria soberana do artista, sua rápida percepção e capacidade mágica de evocar uma visão. Em Van Gogh, porém, ajuda a comunicar a exaltação mental do artista. Ele gostava de pintar objetos e cenas que propiciassem plena amplitude a esse novo meio - motivos que tanto podia desenhar como pintar com seu pincel, usando a cor espessa tal como um escritor que sublinha determinadas palavras. Por isso ele foi o primeiro pintor a descobrir a beleza do restolho, das cercas vivas e dos trigais, dos galhos descarnados das oliveiras e das formas escuras dos ciprestes, esguios e pontiagudos como labaredas (fig. 359).

Van Gogh vivia em tal frenesi de criação que sentia o impulso não só de desenhar o próprio sol radiante (fig. 360), mas também de pintar as coisas humildes, reposantes e caseiras que ninguém imaginara sequer serem dignas da atenção de um artista. Pintou seus exíguos aposentos em Arles (fig. 361), e o que escreveu sobre essa tela a seu irmão explica maravilhosamente bem suas intenções:

Eu tinha uma nova idéia em minha cabeça e aqui está o seu esboço... desta vez, trata-se simplesmente do meu quarto, só que a cor se encarregará de tudo, insuflando, por sua simplificação, um estilo mais impressivo às coisas e uma sugestão de *repouso* ou de sono em geral. Numa palavra, contemplar o quadro deve ser reposante para o cérebro ou, melhor dizendo, para a imaginação.

As paredes são violeta-pálido. O piso é de ladrilhos vermelhos. A madeira da cama e as cadeiras, amarelo de manteiga fresca, os lençóis e almofadas de um tom leve de limão esverdeado. A colcha, escarlate. A janela, verde. A mesa de toilette, laranja e a bacia, azul. As portas, de cor lilás.

E é tudo, nesse quarto nada existe que sugira penumbra, cortinas corridas. As linhas amplas do mobiliário, repito, devem expressar absoluto repouso. Retratos nas paredes, um espelho, uma toalha e algumas roupas.

A moldura - como não existe branco no quadro - será branca. Isso à guisa de vingança pelo repouso forçado que fui obrigado a fazer.

Trabalharei nele o dia inteiro, mas você vê como a concepção é simples. As graduações de cor e as sombras estão suprimidas, o quadro será pintado em camadas leves e planas de tinta, jogada livremente como nas gravuras japonesas...

É evidente que Van Gogh não estava principalmente interessado na representação correta. Usou cores e formas para transmitir o que sentia a respeito das coisas que pintava e o que desejava que outros sentissem. Não se importava muito com o que chamava de "realidade estereoscópica", ou seja, a reprodução fotograficamente exata da natureza. Exagerava e até mudava a aparência das coisas, se isso se adequasse ao seu propósito. Assim, chegara por um caminho diferente a uma conjuntura semelhante àquela em que Cézanne se encontrou durante esses mesmos anos. Ambos deram o passo importante de abandonar deliberadamente a finalidade da pintura como "imitação da natureza". Suas razões, é claro, foram diferentes. Quando Cézanne pintava uma natureza-morta, queira explorar as relações de formas e cores, e só aproveitava da "perspectiva correta" aquela parcela de que porventura necessitasse para uma determinada experiência. Van Gogh queria que a sua pintura expressasse o que ele sentia, e, se a distorção o ajudasse a realizar esse objetivo, utilizaria a distorção. Ambos tinham chegado a esse ponto sem querer derrubar os antigos padrões de arte. Não se arvoravam em "revolucionários": não queriam chocar os críticos complacentes. De fato, ambos tinham quase abandonado a esperança de que alguém prestasse atenção a suas obras; trabalhavam porque tinham de fazê-lo.

O caso foi bastante diferente com um terceiro artista que também vamos encontrar em 1888 no Sul da França, Paul Gauguin (1848-1903). Van Gogh tinha um grande desejo de companhia; sonhara com uma irmandade de artistas análoga à que os pré-rafaelitas haviam fundado na Inglaterra (p. 404), e persuadiu Gauguin, que era cinco anos mais velho, a juntar-se a ele em Arles. Como homem, Gauguin era muito diferente de Van Gogh. Nada tinha da sua humildade e senso de missão. Pelo contrário, era orgulhoso e ambicioso. Mas havia alguns pontos de contato entre os dois. Tal como Van Gogh, também Gauguin começara a pintar relativamente tarde na vida (fora um próspero corretor de Bolsa) e, tal como ele, era quase um autodidata. Entretanto, a companhia dos dois terminou em desastre. Van Gogh, num acesso de loucura, agrediu Gauguin, que fugiu para Paris. Dois anos depois. Gauguin abandonava para sempre a Europa e ia para uma das proverbiais "ilhas do Pacífico". Taiti, em

busca de uma vida mais simples. Ele estava cada vez mais convencido de que a arte corria o perigo de se tornar leviana e superficial, de que todo o engenho e conhecimento acumulados na Europa tinham privado os homens do maior dom: a força e intensidade de sentimento, e um modo direto de expressá-lo.

Gauguin, é claro, não foi o primeiro artista a ter essas apreensões a respeito da civilização. Desde que os artistas passaram a mostrar-se constrangidos a respeito de "estilo", as convenções deixavam-nos desconfiados e a mera habilidade impacientes. Ansiavam por uma arte que não consistisse em truques que podem ser aprendidos, por um estilo que não fosse mero estilo, mas algo forte e poderoso como a paixão humana. Delacroix tinha ido ao Norte da África (Marrocos e Argélia) em busca de cores mais imensas e de uma vida com menos limitações (p. 400). Os pré-rafaelitas na Inglaterra esperavam encontrar essa orientação e simplicidade na arte indígena da "Era da Fé". Os impressionistas admiravam os japoneses, mas a arte deles era sofisticada em comparação com a intensidade e simplicidade por que Gauguin ansiava. No começo, estudou a arte popular, mas esta não o reteve por muito tempo. Precisa abandonar a Europa e ir viver entre os nativos do Pacífico, como se fosse um deles, para realizar a sua própria salvação. As obras que trouxe de lá deixaram perplexos até alguns de seus amigos antigos. Pareciam tão selvagens e primitivas. Era justamente isso o que Gauguin queria. Orgulhava-se de ser chamado de "bárbaro". Até sua cor e desenho deviam ser "bárbaros" para fazer jus aos incontaminados filhos da natureza que passara a admirar durante sua estada no Taiti. Contemplando hoje uma dessas leias (fig. 362), talvez não consigamos reaver esse estado de espírito. Habitualmo-nos a uma "selvageria" muito maior na arte contemporânea. E, no entanto, não é difícil perceber que Gauguin feriu uma nova nota. Não é apenas o tema de seus quadros que é estranho e exótico. Ele tentou penetrar no espírito dos nativos e olhar as coisas do modo que eles as viam. Estudou os métodos dos artífices nativos e incluiu freqüentemente representações dos trabalhos deles em suas telas. Esforçou-se por harmonizar com essa arte "primitiva" os seus próprios retratos de nativos. Assim, simplificou os contornos das formas e não hesitou em usar grandes manchas de cor forte. Ao contrário de Cézanne, não lhe importava se essas formas simplificadas e esses esquemas cromáticos faziam seus quadros parecer planos. Ignorou alegremente os seculares problemas da arte ocidental quando pensou que tal atitude o ajudava a representar a intensidade pura dos filhos da natureza. Talvez ele nem sempre conseguisse alcançar plenamente o seu objetivo de sinceridade e simplicidade. Mas seu anseio era tão apaixonado quanto o de Cézanne por uma nova harmonia e o de Van Gogh por uma nova mensagem; pois também Gauguin sacrificou sua vida pelo seu ideal. Sentiu-se incompreendido na

Europa e decidiu regressar para sempre às ilhas do Pacífico. Após anos de solidão e desapontamento, morreu lá de doença e privações.

Cézanne, Van Gogh e Gauguin foram três homens desesperadamente solitários, que trabalharam com pouca esperança de vir a ser alguma vez compreendidos. Mas os problemas de sua arte, dos quais tinham uma consciência tão dolorosa, foram sentidos por um número cada vez maior de artistas da geração mais jovem, que não encontravam satisfação na habilidade adquirida nas escolas de arte. Tinham aprendido como representar a natureza, como desenhar corretamente, e como usar tinta e pincel; tinham absorvido as lições da Revolução Impressionista e tornaram-se hábeis na representação dos reflexos da luz do sol e das vibrações do ar. Alguns grandes artistas, de fato, perseveraram nesse caminho e defenderam esses novos métodos em países onde a resistência ao impressionismo ainda era fone. Um pequeno número, entretanto, achou que, uma vez reconhecido o princípio e garantida a vitória, restav-lhes uma sensação de vazio. Também sentiam que, em todos esses esforços para representar a natureza tal como realmente a vemos, algo desaparecera da arte - algo que eles desesperadamente tentavam recuperar. Recordamos que Cézanne achava que o que se perdera era o sentido de ordem e equilíbrio; que a preocupação impressionista com o momento fugaz fizera-os negligenciar as formas duradouras e firmes da natureza. Van Gogh acreditava que, rendendo-se às suas impressões visuais e explorando apenas as qualidades ópticas da luz e da cor, a arte corria o perigo de perder aquela intensidade e paixão através das quais - e só através das quais - o artista pode expressar seus sentimentos aos seus semelhantes. Gauguin, finalmente, estava inteiramente insatisfeito com a vida e a arte, tal como as encontrou. Ansiava por algo muito mais simples e mais direto, e esperava encontrá-lo entre os primitivos. Aquilo a que chamamos arte moderna **promoveu** desses sentimentos de insatisfação; e as várias soluções que esses três pintores tinham buscado tornaram-se os ideais de três movimentos na arte moderna. A solução de Cézanne levou, em última instância, ao cubismo, que se originou na França; a de Van Gogh ao expressionismo, que encontrou sua principal resposta na Alemanha; e a de Gauguin culminou nas várias formas de primitivismo. Por mais "loucos" que esses movimentos possam ter parecido no começo, não é hoje difícil mostrar que constituíram tentativas sistemáticas e consistentes para escapar de um beco sem saída em que os artistas se encontravam.



363. Van Gogh
pintando girassóis.
Pintado por
GAUGUIN em
1888. Amsterdã,
Museu Municipal