



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA (PPGμ)

ANA CAROLINA LIMA CORRÊA

**A INTEGRAÇÃO AO COSMOS EM MARCO AURÉLIO E A DIMENSÃO
ONTOLÓGICA DA PINTURA MODERNA**

Brasília
2020

ANA CAROLINA LIMA CORRÊA

**A INTEGRAÇÃO AO COSMOS EM MARCO AURÉLIO E A DIMENSÃO
ONTOLÓGICA DA PINTURA MODERNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Metafísica da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Metafísica.

Orientador: Gabriele Cornelli.

**Brasília
2020**

ANA CAROLINA LIMA CORRÊA

**A INTEGRAÇÃO AO COSMOS EM MARCO AURÉLIO E A DIMENSÃO
ONTOLÓGICA DA PINTURA MODERNA**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestra em
Metafísica, Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília.

Aprovada em 9 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gabriele Cornelli – PPG μ , Universidade de Brasília (UnB).

Prof. Dr. Aldo Lopes Dinucci – PPG μ , Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Profa. Dra. Luisa Günther Rosa, PPGAV, Universidade de Brasília (UnB).

À Oya Àkàrà.

AGRADECIMENTOS

Mo jugba Oya, mo jugba Ògún, mo jugba Eṣu, mo jugba Oṣun.

Mo jugba Lojutogun, Bàbá mi. Mo jugba, Osun Okàáby, iyalaṣe mi.

A Mayã Fernandes, esposa, apoiadora incondicional e interlocutora que foi fundamental para a escrita desse trabalho.

A Nina Ferreira e a Tauana Macedo, minhas grandes amigas de muitos anos que sintetizam o que é a amizade.

A Elza Lima, leitora voraz e apoiadora de toda vida. A Ruy e Nádia Corrêa por toda torcida e a ajuda em minha trajetória.

A querida Bianca Cabral por todo o auxílio.

Ao professor Gabriele Cornelli, meu orientador, por aceitar a empreitada e acolher o meu “ousado projeto”. Ao professor Aldo Dinucci pelas aulas com os diálogos mais agradáveis sobre o estoicismo e pelas considerações atentas a todo o percurso deste trabalho. A professora Luisa Günther, integrante da banca e minha professora querida na graduação em Artes Visuais.

A Loraine de Fátima Oliveira pelas contribuições à dissertação e a Flávio Fontenelle Loque pelas minuciosas observações na construção desse trabalho e pela interlocução generosa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica (PPGM-UnB) e às professoras Priscila Borges e Ágatha Bacelar por todo o apoio. Ao querido Herivelton Lages por toda a disponibilidade e atenção afetuosa.

RESUMO

A presente dissertação visa indicar uma relação entre os *exercícios espirituais* em Marco Aurélio, e a prática artística da pintura moderna de Paul Cézanne e Paul Klee. Para tanto, apresenta-se o conceito de exercícios espirituais em Marco Aurélio, segundo Pierre Hadot. Apresentamo-lo na busca pela compreensão de uma atitude estética moderna. Retornamos aos filósofos antigos por Hadot para realizar uma aproximação entre o olhar do filósofo e o do artista na observação do mundo, concebendo a atividade pictórica como um exercício ético, estético e existencial.

Palavras-chave: Exercícios espirituais. Pierre Hadot. Pintura. Marco Aurélio. Arte Moderna.

ABSTRACT

This research aims to propose a relationship between the spiritual exercises in Marco Aurelio and the artistic practice of modern painting by Paul Cézanne and Paul Klee. Pierre Hadot's theory of spiritual exercises is presented as applied to Marco Aurelio's writings in the search for a connection that promotes an understanding of a modern aesthetic. Therefore, the return to the ancient through Hadot shows the philosopher's gaze as similar to the artist's gaze in order to conceive pictorial activity closely as an ethical, aesthetic and existential exercise.

Keywords: Spiritual exercises. Pierre Hadot. Painting. Marco Aurelio. Modern Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – William Turner – *Chuva, Vapor e Velocidade – O Grande Caminho de Ferro do Oeste* (1844). Óleo sobre tela. National Gallery, Londres. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>>

Figura 2 – Claude Monet - *Impressão, sol nascente* (1872). Óleo sobre tela. Musée Marmottan Monet, França. Disponível em: <<https://www.marmottan.fr/notice/4014/>>

Figura 3 – Paul Klee – *Cósmico e atmosférico combinados*. Disponível em: (KLEE, 1985, p.121).

Figura 4 – Paul Klee – *Água. Descrição: Chutes de um nadador* (Ritmo em um arranjo sutil). Disponível em: (KLEE, 1985, p.118).

Figura 5 – Paul Klee – *Terra, água, ar*. (KLEE, 1985, p.114).

Figura 6 – Paul Cézanne - *Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley* (1882–1885). Óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435877>>

Figura 7 – Paul Cézanne - *Mont Sainte-Victoire and Château Noir* (1904 - c.1906). Óleo sobre tela. Artizon Museum, Ishibashi Foundation. Disponível em: <<https://www.artizon.museum/en/collection/category/detail/227>>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS E AS MEDITAÇÕES DE MARCO AURÉLIO	13
1.1 BREVE NOTA SOBRE O ESTOICISMO	13
1.2 EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS	16
1.3 A ESCRITA COMO EXERCÍCIO ESPIRITUAL: EPICTETO E MARCO AURÉLIO	28
2. O PINTOR MODERNO E A MIRADA FILOSÓFICA	33
2.1 A "ESTÉTICA REALISTA" DE MARCO AURÉLIO E O OLHAR DO PINTOR MODERNO	40
3. A PRÁTICA PICTÓRICA EM PAUL KLEE E PAUL CÉZANNE E OS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS	46
3.1 CÉZANNE	46
3.2. KLEE	55
3.3. A NATUREZA EM CÉZANNE, KLEE E MARCO AURÉLIO	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

INTRODUÇÃO

A presente dissertação visa analisar a relação entre a prática artística da pintura moderna e a filosofia. Fazemo-la por meio da obra dos artistas modernos Paul Klee (1879-1940) e Paul Cézanne (1839-1906) e da análise das *Meditações* de Marco Aurélio, tendo como fio condutor a obra do filósofo e historiador da filosofia Pierre Hadot. Ambos os artistas, Cézanne e Klee, refletem sobre o próprio processo criativo descrevendo uma experiência unitiva com o cosmos a partir da atividade pictórica.

A proposta de retornar à filosofia antiga, de acordo com a filosofia como modo de vida desenvolvida por Pierre Hadot, permite uma comparação dos escritos de/sobre os artistas, concebendo a prática da pintura para Klee e Cézanne a partir dos exercícios espirituais. A escolha de aproximação entre os mencionados artistas e Marco Aurélio faz-se possível devido ao fato das *Meditações* serem concebidas como exercícios espirituais: uma maneira de interiorizar os dogmas do estoicismo por meio da escrita (HADOT, 2014, p. 135)

A filosofia articula-se à percepção estética do mundo, propondo um exercício contínuo que permite reaprender a percebê-lo. Observar o mundo enquanto mundo é romper com os dualismos relativos a uma subjetividade que entende uma objetividade percebida, ou melhor, é percebê-lo desinteressadamente. Tomar consciência do mundo, portanto, é desvelar a unidade entre o mundo e a percepção. É desviar a atenção centrada no si mesmo, em direção ao cosmos.

Ao direcionar seu olhar para a Antiguidade, Pierre Hadot revisita especialmente os escritos dos filósofos estoicos, criando o conceito de exercícios espirituais para designar práticas filosóficas relacionadas aos âmbitos existencial, ético e físico, visando a transformação dos humanos.

Pierre Hadot escolhe o termo espiritual por ser "[...] o único adjetivo que englobaria 'o pensamento, a imaginação, a sensibilidade, assim como a vontade'" (HADOT, 2014, p. 9). A tese de Hadot é a de que a filosofia é uma maneira de viver e que projeta na antiguidade uma sistematização da filosofia que é de origem moderna (HADOT, 2014, p. 60). Para ele, a filosofia constituía-se fundamentalmente a partir da

conduta do filósofo e da prática dos exercícios, não objetivando a elaboração de escritos com um objetivo estritamente teórico.

Os exercícios espirituais, como conceituados pelo filósofo Pierre Hadot (2014), eram práticas realizadas pelos filósofos de distintas escolas da antiguidade greco-romana. A filosofia, para esse autor, é concebida como uma maneira de viver, sendo os exercícios pautados nos textos fundamentais de cada escola e na experiência pessoal, orientando os humanos para a sabedoria. Nesse entendimento, a filosofia seria teórica e prática, uma maneira de viver.

Um exemplo desses exercícios é o denominado de consciência cósmica. Ao discorrer acerca dele, Pierre Hadot relaciona a percepção estética com uma dimensão cósmica ao fazer referência aos escritos de artistas modernos como Paul Klee e Paul Cézanne sobre sua prática artística. A consciência cósmica seria, portanto, relacionada a um modo de olhar de Paul Klee e Paul Cézanne, que consistiria em uma "experiência particular de mundo" (HADOT, 2014, p. 317).

Ao estar na presença do cosmos, o indivíduo se percebe como parte do universo, sendo capaz de compreender outras acepções para virtudes e vícios, pois o real sentido das palavras não é observado com os olhos, mas com outra visão (Marco Aurélio, *Meditações*, III, 15). Nesse sentido, para entender o que não é sensível, Pierre Hadot caracteriza a importância do antigo modelo de sabedoria que permite acesso às ideias do bem, do belo e do verdadeiro; que são fundamentais para o desenvolvimento do si mesmo.

Há também exercícios espirituais que “[...] voltavam a alma para o cosmos [...]” (HADOT, 2014, p. 55), sendo relacionados à observação da Natureza. O exercício de contemplação da natureza emerge podendo ser relacionado à atitude de observação necessária para própria atividade pictórica. Assim, como precisar a relação entre a observação envolvida na prática artística e a consciência cósmica na filosofia de Pierre Hadot? Por conseguinte, questiona-se quais as aproximações são possíveis entre a figura do sábio, em seu caminho à sabedoria, tal como proposta por Hadot, e a figura do artista?

A filosofia permite que o humano recupere o seu estado natural – em consonância com a Natureza – e perceba-se idêntico aos outros humanos, ao conjunto dos seres.

Contemplar esteticamente o cosmos significa tomar consciência da sabedoria, e, assim, desvendar a essencialidade da identificação entre o si mesmo e o cosmos: "Assim, revelam-se aos amantes da sabedoria [...] o mundo, percebido na consciência do sábio e a consciência do sábio submersa na totalidade do mundo (HADOT, 2014, p.360).

A perspectiva filosófica traçada nesta dissertação está relacionada à contemplação do mundo por parte dos artistas mencionados, entendida como uma experiência unitiva que é filosófica por possibilitar o entendimento da inserção do humano no cosmos. Nesse sentido, a experiência da consciência cósmica seria atingida tanto pelos filósofos, quanto pelos artistas. Assim, questiona-se: como a atividade artística para Klee e Cézanne responde à percepção do mundo de uma maneira filosófica? Para responder tal pergunta, propõe-se a análise de trechos dos escritos de Paul Klee e o testemunho de um dos amigos de Cézanne que relata as conversas que teve com o pintor. Fundamenta-se a análise também nas obras de arte de ambos os artistas.

Opta-se por delimitar a análise dos exercícios espirituais denominados da consciência cósmica e da contemplação, mencionados nas *Meditações*. Com a finalidade de delimitar as aproximações entre o filósofo e o artista, utilizam-se teóricos da filosofia e das artes visuais e comentadores que possibilitam o diálogo entre a ética e a estética.

É sabida a escassez de investigações que propõem tomar o fazer artístico enquanto um exercício espiritual. O trabalho de Anne Moss (2019) é um dos que explora as afinidades entre o conceito de exercícios espirituais e o cinema. Moss (2019) pesquisa sobre a obra de Andrei Tarkovsky (1932-1986), cineasta russo, propondo o cinema como exercício espiritual. A autora aborda exercícios espirituais relacionados à obra do cineasta e que podem ser experimentados pelos espectadores dos filmes de Tarkovsky.

A pesquisadora centra seu artigo na análise das obras cinematográficas de Tarkovsky estudando alguns exercícios espirituais relacionados aos recursos do cinema dele como a visão do alto, bem como o tipo do enquadramento, os efeitos especiais aplicados e o modo de exploração da percepção do tempo na filmografia do diretor. A autora estabelece a possibilidade do cinema, por si mesmo, ser um exercício espiritual contemporâneo, explorando a condição do espectador também como um praticante de

exercícios espirituais. Moss (2019) analisa a utilização dos efeitos especiais como um modo de engajar o espectador, apontando para o que poderia ser o papel contemporâneo do cinema.

Dentre as pesquisas existentes no âmbito do Brasil acerca de Hadot e da filosofia como modo de vida no Brasil, destacam-se as que se seguem.

Lorraine Oliveira (OLIVEIRA, 2016) pesquisou sobre a concepção de Pierre Hadot acerca da figura de Sócrates. A autora também organizou um dossiê (OLIVEIRA, 2016a) sobre Pierre Hadot e Filosofia como modo de vida. Patrick Carvalho (2018) detêm-se também sobre o mesmo tema, pesquisando acerca da tripartição da máscara de Sócrates e os exercícios espirituais em Pierre Hadot.

O texto de Almeida Júnior (2016) coloca a questão da *atopia* em Pierre Hadot, abordando o tratamento à figura de Sócrates como elemento essencial da filosofia como modo de vida. O autor explora passagens em que Hadot analisa o discurso de Diotima no texto platônico *O Banquete*.

O artigo de Philippe Hoffmann (2016) discorre sobre os aspectos biográficos de Pierre Hadot e a sua trajetória de pesquisa até o desenvolvimento da mesma acerca da filosofia como modo de vida.

O ensaio de Rossetto (2019) realiza uma investigação do diálogo socrático como sendo um exercício espiritual, abordando a formação de si mesmo a partir da figura de Sócrates como interpretado por Pierre Hadot.

O artigo de Fernando Rey Puente (2013), dentre outras questões, analisa a apresentação de Aristóteles por Diógenes Laércio e refuta uma interpretação de Pierre em relação ao conceito de *bios* em Aristóteles.

Por sua vez, Lorryne Colares (2016) investigou a crítica de Pierre Hadot à estética da existência foucaultiana, realizando uma comparação entre as propostas de ambos os teóricos. Colares (2016) aponta um caminho nessa área ao propor que faz-se necessário "questionar aproximações e distanciamentos entre a figura do filósofo e a figura do artista como sujeitos e personagens." (2016, p.117). Assim sendo, o presente trabalho inscreve-se justamente dentro dessa perspectiva.

Serão utilizadas no presente o estudo as seguintes traduções lusófonas de *Não se esqueça de viver: Goethe e a tradição dos exercícios espirituais* (2019)¹, *A Filosofia como Maneira de Viver: entrevistas de Jeannie Carlier e Arnold I. Davidson* (2016)² e *Exercícios espirituais e filosofia antiga* (2014)³, bem como o livro de Pierre Hadot *La citadelle intérieure: introduction aux Pensées de Marc Aurèle* (2018).

Será relevante nesta pesquisa a abordagem das Meditações de Marco Aurélio optando-se majoritariamente por citar as passagens disponíveis da obra de Marco Aurélio tal qual aparecem no livro de Pierre Hadot *Exercícios espirituais e filosofia antiga* (2014) com tradução para o português. Utilizam-se também traduções próprias para o português da obra em inglês *The Meditations of Marcus Aurelius Antoninus*⁴, sinalizadas em nota de rodapé. Em alguns acasos consultou-se a tradução do grego para o francês da obra *Pensées pour moi-même*⁵ para o melhor entendimento do sentido das passagens.

A estrutura desta dissertação está posta do seguinte modo: no primeiro capítulo apresentam-se brevemente alguns pontos selecionados como fundamentais para essa pesquisa acerca do estoicismo, não buscando realizar uma ampla explanação da totalidade do mesmo. Introduzem-se os exercícios espirituais e posteriormente apresenta-se uma tabela de síntese dos principais exercícios espirituais relacionados ao estoicismo que são pertinentes para essa dissertação. Dedicar-se especial atenção aos exercícios espirituais que podem ser aproximados às obras e às vidas dos artistas Paul Cézanne e Paul Klee no terceiro capítulo.

Na última parte do primeiro capítulo investiga-se a escrita como exercício espiritual por meio do estudo da vinculação de Marco Aurélio com os escritos de Epicteto, realizando aproximações entre o pensamento de ambos.

No segundo capítulo, é realizada uma aproximação entre o olhar do pintor e o olhar do filósofo, bem como explora-se a "estética realista" (HADOT, 2014, p. 147) de Marco Aurélio, tal como concebida por Pierre Hadot. São analisadas uma pintura de

¹ É Realizações Editora, tradução de Lara Christina de Malimpensa.

² *Idem*.

³ É Realizações Editora, tradução de Flavio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira.

⁴ *The Meditations of Marcus Aurelius Antoninus*, tradução de George Long.

⁵ Librairie Garnier Frères (França), tradução de Mario Meunier.

William Turner e uma de Claude Monet para fins de contextualização da relação entre a filosofia e a arte no século XIX no contexto europeu.

No terceiro capítulo, são analisados os trechos em que Pierre Hadot anuncia uma forte proximidade entre os escritos de artistas da Arte Moderna, em especial de Paul Cézanne e Paul Klee, concebendo a percepção estética enquanto uma atitude filosófica.

Aborda-se a relação entre os exercícios espirituais, compreendidos como uma transformação do próprio sujeito, e a prática artística da pintura moderna, visando compreender o processo de observação do mundo sensível realizado pelos filósofos e a sua relação com a prática artística pictórica. Para tal investigam-se três *esquisses pédagogiques* – esboços pedagógicos – de Paul Klee, assim como duas pinturas de Paul Cézanne para destacar a aproximação com os exercícios espirituais denominados consciência cósmica e contemplação.

Propõe-se a hipótese da prática da pintura poder ser considerada um exercício espiritual a partir da aproximação da figura do artista com a figura do filósofo, sendo formulada a hipótese de que isso seria possível partindo de um olhar diferenciado para a Natureza.

1. EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS E AS MEDITAÇÕES DE MARCO AURÉLIO

Na presente dissertação optou-se por elucidar alguns pontos cruciais sobre os exercícios espirituais, escolhendo-se abordar alguns aspectos gerais acerca do estoicismo, bem como um recorte específico dos exercícios espirituais relacionados diretamente com a presente de dissertação. Assim sendo, são investigados os exercícios espirituais relacionados com Marco Aurélio.

É abordada brevemente também a relação de *Meditações* de Marco Aurélio com o filósofo Epicteto. Essa escolha é realizada para que se possa compreender mais detidamente a pintura como um exercício espiritual e os exercícios espirituais relacionados à mesma a partir do estudo dos escritos de Paul Klee, bem como sobre o testemunho sobre Paul Cézanne.

1.1 BREVE NOTA SOBRE O ESTOICISMO

Os primeiros estoicos encontravam-se na chamada *Stoa Poikilê*⁶, como pontua Gazolla (1999, p.49). Pórtico é um local coberto à entrada de um edifício, sendo uma palavra utilizada para referir-se ao estoicismo. A escola, portanto, guarda essa relação com a pintura de Polignoto⁷ (cerca de séc. V A.E.C.):

Atenas guardava nas paredes pinturas matizadas de Polignoto, daí também o nome *Poíkile*, isto é, cheio de matizes. Noticiadores como Plutarco consideram a filosofia estóica cheia de meandros, de matizes, certo tom de crítica aproximam-na da expressão *poíkile*. (GAZOLLA, 1999, p.49).

⁶ Grafia conforme David Sedley (2006, p.10). O autor é traduz como "*Painted Stoa*" (2006, p.10), pórtico pintado.

⁷ Acerca da pintura grega clássica, cf. MARTINS (2008).

Faz-se interessante notar essa certa caracterização pejorativa da filosofia por alguns comentadores devido às nuances do pensamento de seus membros. A título de exemplo, há importantes divergências acerca do estatuto do fogo para os estoicos, como pontua Michael White (2006, p. 149-150).

Comumente, divide-se o pensamento estoico em três períodos: estoicismo antigo (Zenão, Cleanto, Crisipo), estoicismo médio (Panécio, Posidônio) e estoicismo imperial (Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio). Enquanto que divide-se a filosofia estoica em três partes: a física, a lógica e a ética.

A caracterização do filósofo "estoico" está relacionada às "[...] regras de conduta internas, de modo que quase independente das regras exteriores, pela força de seu caráter." (GAZOLLA, 1999, p.49). Esse será um dos traços distintivos desses filósofos. Outro ponto deveras importante será a ideia de que o "[...] filósofo é o cidadão do mundo, mas ainda assim cidadão da cidade humana, pequena imagem da cidade cósmica" (HADOT, 1997, p. 116). Norteada pelo viver em comunidade, a figura do sábio estoico era a do filósofo engajado na vida cotidiana, que elaborou a teoria dos deveres ou das funções, a qual prescreve o que é razoável fazer nas relações com os deuses, com os humanos e consigo mesmo (HADOT, 2010, p.245-246).

A cosmogonia é essencial para a compreensão da filosofia para os estoicos. Émile Bréhier (1979) afirma que "pela força que traz em si, força que é, ao mesmo tempo, pensamento e razão, Deus contém o mundo (BRÉHIER, 1978, p.51). Deus é integrado a ele mesmo, ao mundo e, simultaneamente, segundo Pierre Hadot (2008), os seres vivos também são integrados consigo mesmos:

De repente, desde o primeiro instante de sua existência, o ser vivo é conciliado consigo mesmo: tende a conservar-se a si mesmo e a amar sua própria existência e tudo o que pode conservá-la. Mas o próprio mundo é um único ser vivo, também ele conciliado consigo mesmo, coerente consigo mesmo, no qual, como em uma atitude sistemática e orgânica, tudo tem relação com tudo, tudo está em tudo, tudo tem necessidade de tudo. (HADOT, 2008, p.190)

Hadot pontua a relação de integração das partes com o Todo. O mundo é em si um ser vivo. Isso torna-se compreensível, uma vez que se o *pneûma*⁸ habita tudo do mundo, e então tudo está conforme a Natureza Universal. Ao contemplar a natureza, insere-se no curso das coisas: tudo é divino.

Como pontua Michael White (2006), os "[...] temas estoicos da unidade e da coesão do cosmos e de uma razão divina onipresente que governa o cosmos são de importância fundamental para a física estoica" (WHITE, 2006, p.140). Coadunando a isso, outro ponto fundamental para o estoicismo, segundo Hadot, era o exercício da consciência cósmica: "[...] a consciência de fazer parte do cosmos, a dilatação do eu na infinitude da natureza universal" (HADOT, 2014, p.264).

As três partes do discurso estoico são a física, a lógica e a ética (HADOT, 2008, p.189). Michael J. White (2006, p.139) pontua que há uma relação extremamente próxima entre a física e a ética. Hadot assim define essa proximidade: "Ela [a física] tem também uma finalidade ética na medida em que a racionalidade da ação humana funda-se na racionalidade da natureza" (HADOT, 2008, p. 190). O humano é um com a Natureza, sendo a racionalidade humana estabelecida a partir da própria Natureza.

Bréhier destaca a importância do sensível para o estoicismo, colocando que "[...] no estoicismo é precisamente nas coisas sensíveis que a razão adquire plena realidade" (BRÉHIER, 1978, p.41). Assim, a dimensão do sensível não possui um caráter pejorativo. A título de exemplo, constam as menções de Marco Aurélio aos aspectos da Natureza, a serem explicados a seguir.⁹

⁸ Em White (2006, p. 150), é traduzido como "respiração".

⁹ Conferir o capítulo 2.1: A "Estética realista" de Marco Aurélio e o olhar do pintor moderno.

1.2 EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS

Hadot realiza um diálogo da Antiguidade com a Modernidade a partir do momento que ele tanto explora a literatura de Goethe, como os escritos dos artistas visuais modernos. Porém, não é apenas com as artes visuais que podem ser feitas essas aproximações. Assim sendo, é possível realizar comparações entre o fazer filosófico e outras práticas humanas, aproximando-se do conceito de exercícios espirituais.

As hipóteses desta dissertação estão de acordo com as aproximações entre a antiguidade e a modernidade propostas por Hadot. Escolhe-se por realizar uma abordagem pelo viés das artes visuais em busca de uma aproximação dos escritos dos artistas como os escritos do filósofo Marco Aurélio. Assim, adentra-se no significado de fazer artístico conforme concebido pelos artistas e materializados em seus textos, bem como analisar a prática desses artistas à luz do seu próprio depoimento. Opta-se pela escolha de perscrutar os escritos de Paul Klee e Paul Cézanne, uma vez que se concebe nessa investigação que ambos teorizaram acerca do seu trabalho artístico, mas, sobretudo, porque ambos abordam, por meio de seus escritos, a experiência unitiva descrita por Pierre Hadot.

Neste subcapítulo serão estudados uma seleção dos exercícios espirituais estoicos, analisando as motivações para a prática dos mesmos, as finalidades almejadas e os tipos de exercícios relacionados ao campo da física estoica. Dois tipos de exercícios espirituais serão especialmente explorados: o de contemplação da natureza e o da consciência cósmica a partir de passagens nos escritos de Marco Aurélio, nos quais ele parece aludir a esses exercícios.

A partir dessa abordagem, busca-se a colocar a pintura como exercício espiritual. Considera-se que a atividade pictórica poderá estar ligada a alguns desses exercícios simultaneamente. Serão estudados mais detidamente os exercícios espirituais: contemplação e consciência cósmica.

Em *A Filosofia como Maneira de Viver* (2016), Hadot concede uma entrevista a Jeannie Carlier e Arnold Davidson em que comenta a respeito de sua biografia,

explorando questões da filosofia como modo de vida, dentre outros temas abordados em seus livros. Ele explica como o conceito de exercícios espirituais surgiu, conectado ao nome de uma coletânea de poemas¹⁰ e também ao livro de exercícios de Élisabeth Brisson sobre Beethoven, que chamava de exercícios espirituais exercícios musicais que transmitia aos seus alunos:

[...] li o livro de Élisabeth Brisson, sobre Beethoven que este chamava de "exercícios espirituais" os exercícios de composição musical que ele dava aos seus alunos, para que estes alcançassem uma forma de sabedoria, que talvez se pudesse chamar de estética. (HADOT, 2016, p. 121).

Observa-se que Pierre Hadot ao comentar sobre a nomenclatura de Beethoven para os exercícios que passava aos seus alunos, compreende que há a possibilidade de denominá-la como uma espécie de sabedoria estética, ainda que não tenha detido-se extensamente acerca dessa questão.

Pierre Hadot, em certos momentos, vincula suas concepções filosóficas a textos literários ou escritos de artistas¹¹, buscando relações entre eles. Hadot explora a literatura do escritor Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), escritor renomado do romantismo alemão. Hadot dedicou seu livro chamado *Não se esqueça de viver: Goethe e a tradição dos exercícios espirituais* (2019) a fazer uma relação entre produção literária desse autor e a filosofia antiga e os exercícios espirituais. Em Goethe, o olhar do alto aparece sob a forma da permanência real ou imaginária dos personagens em uma montanha ou em sobrevoos imaginários (HADOT, 2019, p. 76). Hadot realiza uma incursão em experiências filosóficas registradas na Antiguidade, que se relacionam com a escrita de Goethe. No capítulo denominado como "O olhar do alto e a viagem cósmica", o autor dedica-se ao exame do exercício do olhar do alto que aparece na literatura de Goethe. Tal exercício é encontrado também em algumas passagens de *Meditações* de Marco Aurélio.

Em suas obras *Exercícios Espirituais e a Filosofia Antiga* (2014), *La citadelle intérieure: introduction aux Pensées de Marc Aurèle* (2018), e *A Filosofia como Maneira*

¹⁰ *La Poésie comme Exercice Spirituel* (A poesia como Exercício Espiritual). Cf. HADOT, 2016, p.121.

¹¹ Algumas dessas passagens: *Exercícios Espirituais* (2014, pp. 311-326), *A Filosofia como Maneira de Viver* (2016, p. 219-222).

de Viver (2016), Pierre Hadot argumenta que os exercícios seriam parte fundamental da formação dos filósofos, pois grande parte dos escritos da Antiguidade tinham uma função didática e não de constituição de sistema filosófico fechado. Isso explicaria as inconsistências e as contradições em diversos escritos filosóficos, comumente apontadas por filósofos modernos que buscavam uma noção moderna da filosofia na Antiguidade (HADOT, 2014, p. 60).

Segundo Hadot (2016, p. 76), os autores modernos buscavam na Antiguidade um sentido de escrita e de sistematização do pensamento que era alheio às motivações formativas dos escritos, os quais foram formulados, em grande maioria, por um grupo de alunos ou discípulos. Segundo o autor, os textos filosóficos seriam escritos buscando a formação de alunos, não meramente uma sistematização teórica da realidade, sendo utilizados pela sua eficácia em relação à memorização (HADOT, 2014, p. 265).

Hadot demonstra que a sua perspectiva teórica diferencia-se da perspectiva de Michel Foucault no desenvolvimento do conceito do *cuidado de si*¹². Trata-se de "[...] ver as coisas como as vê a razão Universal" (HADOT, 1997, p.116)¹³. Para Hadot, o objetivo do fazer filosófico é então integrar-se ao cosmos, pertencer à comunidade humana.

Desroches (2011) analisa a filosofia como modo de vida a partir de Hadot, colocando que a filosofia da modernidade é uma filosofia que acontece a partir da separação entre o discurso filosófico e a vida filosófica, o que resultaria em uma perda de sua dimensão existencial (2011, p.3).

Se faz interessante na referida tese a mirada que Hadot irá tecer, argumentando que a filosofia então estaria intrinsecamente ligada à ideia de caminho, uma espécie de orientação rumo à sabedoria, sendo portanto, prática e teórica simultaneamente.

Em *La Citadelle Intérieure: introduction aux Pensées de Marc Aurèle* (2018), obra que realiza uma introdução ao pensamento de Marco Aurélio, Hadot analisa as *Meditações*, conectando-as à filosofia de Epicteto. Abordam-se também aspectos

¹² Cf. Um diálogo interrompido com Michel Foucault (HADOT, 2014, p.275-281). Em *Hermenêutica do Sujeito* (2004) Foucault retrata os filósofos antigos para demonstrar que a filosofia possuía uma dimensão prática do cuidado com a mente e com o corpo.

¹³ Tradução nossa.

essenciais do pensamento de Marco Aurélio, a respeito da compreensão de Hadot desses escritos como exercício espiritual¹⁴.

Em *Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga* (2014), Hadot descreve os exercícios espirituais, abordando, dentre outras questões, a história do pensamento helenístico e romano, bem como a concepção da filosofia como modo de vida. Hadot inclusive investiga os exercícios espirituais em Marco Aurélio. O filósofo, igualmente, discorre acerca da figura do sábio, Sócrates e a relação do cristianismo com a filosofia antiga¹⁵.

Não possuímos nenhum tratado sistemático que codificaria um ensino e uma técnica dos exercícios espirituais. Todavia as alusões a esta ou aquela dessas atividades interiores são muito frequentes nos escritos da época helenística e romana. É preciso concluir daí que esses exercícios eram bem conhecidos, que bastava fazer alusão a eles porque faziam parte da vida cotidiana das escolas filosóficas, porque faziam parte, portanto, de um ensino oral tradicional. (HADOT, 2014, p.24)

No primeiro capítulo¹⁶ do livro *Exercícios Espirituais* (2014), na seção denominada "Aprender a viver", Pierre Hadot enumera grande parte dos exercícios espirituais, discorrendo acerca das distinções dos exercícios de acordo com a escola filosófica ao qual pertencem e comentando sobre a filosofia como sendo uma terapêutica (HADOT, 2014, p.37).

Na segunda seção, "Aprender a dialogar", Hadot analisa a figura de Sócrates, comentando acerca do diálogo socrático, afirmando que ele convida ao exercício do exame de consciência (HADOT, 2014, p.37), o qual constituiria o fundamento de todo exercício espiritual (HADOT, 2014, p.38). Enquanto que, na terceira seção, "Aprender a morrer", Hadot disserta sobre a relevância de Sócrates para o entendimento da própria

¹⁴ Hadot realiza um índice das citações de *Meditações* ao final do livro *La Citadelle Intérieure: introduction aux Pensées de Marc Aurèle* (2018, pp. 361-366). Podem-se destacar as seguintes referentes à consciência cósmica (Marco Aurélio, *Meditações*, 9,1; II, 10,3; II,5,26).

¹⁵ Pierre Hadot baseou-se em diversos filósofos, dentre eles: Sócrates, Epicuro, Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio e Plotino, dentre outros tantos, elencando diversas passagens que fazem menção aos exercícios espirituais, realizando distinções de acordo com as características da filosofia de cada escola, explicitando os conhecimentos e atitudes desejáveis de acordo com cada uma.

¹⁶ Denominado Parte I – Exercícios Espirituais.

formulação do conceito de exercício espiritual, explorando o exercício da morte e o diálogo socrático. Essa seção do texto é tocante a uma ética de vida que ensina a não temer a morte. Em "Aprender a ler", o autor comenta sobre a finalidade dos exercícios espirituais, "o aperfeiçoamento, a realização de si" (HADOT, 2014, p.55). Segundo ele, buscava-se praticar os exercícios para viver segundo a razão, controlando as paixões (HADOT, 2014, p.56).

Hadot enumera, a partir da lista de Filo de Alexandria (HADOT, 2014, pp.24-25), diversos exercícios estoicos e platônicos. Hadot os divide como sendo referentes aos seguintes domínios: atenção, meditação e exercícios de teor mais intelectual (pesquisa, exame aprofundado, o domínio de si e a indiferença às coisas diferentes).

Todo esse aprendizado, essa exigente terapêutica em relação ao corpo e à alma, coloca o homem, em primeiro lugar, em relação consigo mesmo e, necessariamente, em relação com o outro. Daí a conexão entre as quatro seções que compõem o artigo *Exercices spirituels*: "aprender a viver", "aprender a dialogar", "aprender a morrer", "aprender a ler". É preciso enxergar que não há nisso nenhuma ordem, nenhuma progressão. Não há primeiro nem último, pois não são estágios, mas elementos que, naquele espaço que o contato do homem com a natureza abre – a filosofia – se integram, se interpenetram e se complementam. Na verdade, nenhuma distância separa viver e morrer. O êxtase, assim como a angústia, nasce da experiência íntima da natureza. Encontra-se o êxtase, assim como a angústia, igualmente nas práticas da vida e da morte. (ALMEIDA, 2011, p. 108)

Segundo Fábio Almeida (2011, p. 108), não há nessas seções do capítulo um sentido de progresso, mas sim de elementos que compõem a vida filosófica. Os exercícios então abarcam como um todo diversas dimensões do comportamento humano, desde o humano consigo mesmo até em relação aos outros.

A meditação (*meletè*) é um dos exercícios praticados, sendo relacionada à repetição de máximas (HADOT, 2014, p. 29). Diversos exercícios estão relacionados ao domínio do discurso interior, pois os exercícios preparam o filósofo para sair de um âmbito interior para tornarem-se ações orientadas pelos princípios da escola.

Optou-se por analisar mais detidamente o estudo dos exercícios espirituais conectados ao estoicismo, pois o objetivo desta dissertação não é repertoriar todas as ocorrências dos exercícios espirituais na totalidade da obra de Pierre Hadot. As obras escolhidas pareceram suficientes para abordar a variedade de exercícios espirituais que estão em diálogo com o que é abordado no escopo desta dissertação, considerando também o limite temporal.

Realiza-se a tabela de síntese a seguir com o intuito de facilitar a busca pelas ocorrências dentro das obras de Hadot. Para tanto, a tabela é formada por uma coluna com os exercícios espirituais: atenção, contemplação do mundo, contemplação do sábio, consciência cósmica, definição física e a escrita. Ademais, há mais seis colunas com as obras já citadas no parágrafo anterior e abaixo delas, as ocorrências de cada exercício espiritual em obra específica.

As obras de Pierre Hadot, que compõem a tabela abaixo, são as seguintes: *Filosofia como maneira de viver* (2016), *Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga* (2014), *O que é a filosofia antiga?* (2008), *Não se esqueça de viver* (2019), *La Citadelle Intérieure* (2018) e *O véu de Ísis* (2006). A seguir, consta a tabela de síntese em que são citadas as referências aos exercícios espirituais.

Exercícios espirituais	Obra e ocorrência					
	<i>Filosofia como maneira de viver</i> (2016)	<i>Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga</i> (2014)	<i>O que é a filosofia antiga?</i> (2008)	<i>Não se esqueça de viver</i> (2019)	<i>La Citadelle Intérieure</i> (2018)	<i>O véu de Ísis</i> (2006)
Atenção		p. 25-27, 37, 73-74, 77, 79, 84, 245, 258, 268	p.203			
Contemplação do mundo/ Natureza	p.123-126	p. 53, 161-162, 325-	p. 300, 301, 302, 328		p. 113, 188-189, 257	p.117, 233-242

		326,245-246				
Contemplação do sábio			p. 328			
Consciência cósmica	p. 316-318	p. 12, 26, 73, 263, 273, 279		p. 247-251, 338	p. 116, 129-130, 155-164,195-198	
Definição física	p. 141, 143	p. 181			p.122-123, 129,150, 154,171, 181-184, 223, 330	
Escrita		p.80			p. 64-66	

Tabela de síntese dos principais exercícios espirituais relacionados ao estoicismo.

O exercício de atenção ao momento presente é o exercício fundamental do filósofo estoico (HADOT, 2008, p. 203), constitui-se como uma atenção contínua, um exercício para ater-se aos momentos fugidios da vida. Busca-se a concentração ao presente, evita-se, portanto, conjecturas e preocupações sobre o passado e o futuro. Novamente situa-se o filósofo dentro da dimensão de suas próprias ações. Esse exercício é característico do estoicismo, sendo "[...] tensão no espírito, despertar constante da consciência moral [...]" (HADOT, 2014 p.34).

Graças a essa atenção, o filósofo está sem cessar perfeitamente consciente, não só do que faz, mas do que pensa – é a lógica vivida –, e do que é, isto é, de seu lugar no cosmos – é a física vivida. [...] Contudo, essa consciência de si não é somente moral, também é cósmica e racional: o homem atento vive sem cessar na presença da Razão universal imanente ao cosmos, vendo todas as coisas na perspectiva dessa Razão e aceitando alegremente sua vontade. (HADOT, 2008, p. 203)

Nessa passagem está evidente que Hadot mostra que o exercício da atenção será simultaneamente lógica vivida e física vivida. Entende-se tanto a partir dessa citação, quanto pelo conjunto da obra de Pierre Hadot que há uma relação de aproximação entre

alguns exercícios espirituais. Pierre Hadot não sistematizou os limites entre os exercícios espirituais, preocupando-se analisar mais detidamente alguns.

Por conseguinte, entende-se nessa dissertação que é possível que um exercício conecte-se a outros exercícios simultaneamente. Coloca-se que o exercício de atenção conecta-se com o da contemplação e que por sua vez este pode se conectar com o da consciência cósmica.

Na passagem abaixo, Hadot destaca que a experiência de ter consciência de ver o mundo não era comum na Antiguidade. É evidente no trecho o pressuposto de que, para os filósofos, dever-se-ia perceber o mundo no qual se vive. Os exercícios espirituais necessariamente estavam relacionados também à necessidade dessa percepção.

[...] o homem antigo não tinha consciência de viver no mundo, não tinha tempo de observar o mundo e que os filósofos sentiam fortemente o paradoxo e o escândalo dessa condição do homem que vive no mundo sem perceber o mundo. (HADOT, 2014, p. 321).

Ao estar na presença do cosmos, o indivíduo percebe-se como parte do universo, captando o que há de mais belo, assim sendo, o humano não observa por meio dos olhos, mas por outra visão. Portanto, é possível que seja realizada uma comparação entre a contemplação do filósofo e a contemplação do artista, sendo que para este último o resultado é a produção de uma obra de arte. Por conseguinte, questiona-se quais são as aproximações possíveis entre a figura do sábio, em seu caminho à sabedoria, tal qual proposta por Hadot, e a figura do artista.

Entende-se que a filosofia permite que o humano recupere o seu estado natural – em consonância com a natureza – e perceba-se idêntico aos outros humanos, ao conjunto dos seres. Em diversas passagens¹⁷ de *Meditações*, o imperador filósofo menciona essa integração ao mundo ou ao Todo¹⁸, sendo uma delas: "Tudo que está em acordo contigo, está de acordo comigo, ó Mundo" (Marco Aurélio, *Meditações*, IV, 23).

¹⁷ (Marco Aurélio, *Meditações*, IV, 14, 23; VII, 9; VIII, 54; IX,32; X, 6; XI,1).

¹⁸ Entende-se em uma perspectiva estoica o mundo como integrante do Todo.

Assim, revelam-se aos amantes da sabedoria, fundamentalmente em um único e mesmo movimento, o mundo, percebido na consciência do sábio e a consciência do sábio submersa na totalidade do mundo. (HADOT, 2014, p.360)

O sábio vê-se submerso ao captar o mundo, ao atingir a consciência cósmica que eleva o ser humano acima das preocupações insignificantes de vidas centradas no si mesmo, sendo os desejos sem importância suprimidos da perspectiva humana. Contemplar esteticamente o cosmos significa tomar consciência da sabedoria, e, assim, desvendar a identificação entre o si mesmo e o cosmos. Perceber o mundo e imergir na totalidade possibilita acessar a sabedoria.

Para Hadot, a física na qualidade de exercício espiritual pode ser compreendida em três dimensões, a serem explanadas a seguir. A primeira delas seria a física como uma contemplação da natureza, da obra divina:

Nessa perspectiva, a própria física torna-se um exercício espiritual que pode, sejam precisos, situar-se em três níveis. Primeiramente, a física pode ser uma atividade contemplativa que encontra seu fim nela mesma e fornece à alma, libertando-a das preocupações cotidianas, a alegria e a serenidade. (HADOT, 2014, p. 49)

A própria atividade de contemplação da natureza consistiria em uma modalidade de exercício espiritual ligada à física estoica. Ao contemplar a natureza, os humanos teriam o acesso divino, que está em toda parte, em toda obra da natureza. As *Meditações*, de Marco Aurélio, possuem passagens acerca desse tipo de atitude contemplativa, a serem investigadas a seguir.

Acerca da noção de contemplação, Hadot afirma que a contemplação é bastar-se a si mesmo. Seria algo como entrar em si mesmo, pois o ato de contemplar é um virar-se para si e compreende uma relação com o Cosmos¹⁹. O exercício espiritual de

¹⁹ Cauquelin define a partir de Diógenes Laércio, o mundo (*kosmos*) como sendo diferente do Todo pelo fato do mundo ser finito (2008, p. 31). O mundo para Cauquelin é integrante do Todo.

contemplação, portanto, está profundamente relacionado à própria figura do sábio antigo (HADOT, 2014, p. 326).

Hadot segue realizando uma distinção entre a contemplação do mundo e a concentração específica da figura do sábio, distinguindo dois exercícios espirituais: a contemplação do mundo e a contemplação da figura do sábio (HADOT, 2008, p.326). Ambos estariam relacionados à elaboração de um outro olhar. Esse olhar, segundo o filósofo, é um maravilhamento primeiro do mundo, como a sensação de ver algo pela primeira vez.

[...] para contemplar a sabedoria, como para contemplar o mundo, é necessário fazer-se um novo olhar. Um aspecto da relação do filósofo com o tempo aparece-nos aqui. Não se trata somente de perceber e de viver cada momento do tempo como se fosse o último, é necessário também perceber-se como se fosse o primeiro, em toda estranheza estupefaciente de seu surgimento. (HADOT, 2008, p. 327).

Hadot refere-se a uma renovação incessante do olhar, uma atitude de maravilhamento ininterrupto. Desse modo, apontando um caráter sagrado da sabedoria que explicaria a ligação entre a contemplação do mundo e a contemplação do sábio: viver-se-ia a presença do sagrado a partir da imersão em um bosque antigo, por exemplo (HADOT, 2008, p.327).

Contemplar a natureza gera uma percepção profunda do cosmos, um exercício espiritual imersivo relacionado à disciplina do desejo, cuja finalidade é compreender a ordem dos acontecimentos e harmonizar-se com ela (Marco Aurélio, *Meditações*, IV, 23). Para Marco Aurélio é preciso sentir o presente para conseguir viver em consonância com a Natureza.

Uma segunda possibilidade para os exercícios espirituais relacionados à física, seriam os que “[...] voltavam a alma para o cosmos [...]” (HADOT, 2014, p. 55), sendo relacionados à observação da natureza: “[...] pode também tomar a forma de um "sobrevoo" imaginativo, que permite observar as coisas humanas como sendo de pouca importância” (HADOT, 2014, p.51). Esse exercício é denominado por Hadot como “visão do alto” e aparece em algumas passagens de *Meditações*, sendo encontrado em Marco Aurélio (HADOT, 2014, p. 51).

Contemple, do alto, os rebanhos humanos que não tem fim, rituais sem fim, incessantes viagens, na tempestade e na calmaria, veja os diversos seres nascendo, convivendo, morrendo. Imagina também a vida que outros viveram no passado, a que se viverá depois de ti, e a que se vive agora nos países bárbaros; quantos sequer sabem o teu nome; quantos logo o esquecerão, quantos ora te louvam e em breve te censurarão. A fama nada vale, nem a glória, nem o que sobra disso tudo. (Marco Aurélio, *Meditações*, IX, 30).

Marco Aurélio aponta para a brevidade da vida da matéria e indica o que existe de importante no mundo. O exercício da visão do alto é um exercício filosófico no qual propõe-se olhar todas as coisas humanas como pequenas e iguais, então, critica-se a vaidade, a fama e a glória. Todas as coisas humanas são vistas como pequenas e passageiras sob a perspectiva do alto.

Essa passagem apresenta tanto ocorrências naturais, como os campos desertos por exemplo, quanto questões humanas, como os costumes, todas elas unificadas a partir de uma perspectiva cósmica. Depreende-se, portanto, uma perspectiva que unifica os mencionados "contrários" para proporcionar a "harmonia". Nessa abordagem, o olhar do alto reúne toda sorte de acontecimentos do mundo humano e natural.

Precisas compreender duma vez para sempre de que universo és parte, de que regedor do mundo emanaste e, bem assim, que foi circunscrito um limite à tua duração e, se a não usares para asserenar-te, ela passará, passarás tu e não haverá outra ocasião. (Marco Aurélio, *Meditações*, II, 4).

Essa passagem de Marco Aurélio coaduna com os princípios da física estoica, relacionados à imersão no cosmos. Para que se possa realizar a imersão no cosmos, é preciso que a postura do filósofo seja contemplativa, inclusive em relação aos fenômenos de aparente banalidade.

Há ainda o um terceiro tipo de exercício da física: "reconhece-se um terceiro grau desse exercício espiritual na visão da totalidade, na elevação do pensamento ao nível do pensamento universal" (HADOT, 2014, p. 51). Esse exercício consistiria em fazer com que o pensamento abarque a totalidade. Hadot recorre a Marco Aurélio para prover um exemplo desse tipo de exercício.

Hadot anuncia o caráter de proximidade entre a experiência da pintura e a da filosofia: “a experiência da pintura moderna nos deixa então entrever, de uma maneira que, afinal, é filosófica, o próprio milagre da percepção que nos abre o mundo” (HADOT, 2014, p.319). Nessa perspectiva, há uma transformação do olhar acerca do mundo que permite elevar o pensamento ao Todo.

Esse aspecto é importante para a vinculação entre os exercícios espirituais filosóficos e a contemplação na prática artística observada no trabalho de alguns artistas, evidenciada pelos escritos de Paul Cézanne e Paul Klee acerca da sua prática.

"Todo o trabalho especulativo do filósofo torna-se assim exercício espiritual na medida em que, elevando o pensamento até a perspectiva do Todo, ele o liberta das ilusões da individualidade" (HADOT, 2014, p. 49). Neste ponto, Hadot abre muitas possibilidades para a existência de exercícios espirituais na atitude do filósofo que se coloca acima das preocupações insignificantes de uma vida individualista, percebendo-se como ínfimo e pequeno diante da grandeza do cosmos e da Natureza. Assim, o filósofo perde a ilusão da individualidade e torna-se integrado à esse mesmo Todo.

A percepção utilitária que temos do mundo na vida cotidiana nos esconde, de fato, o mundo enquanto mundo. E as percepções estéticas e filosóficas só são possíveis por uma transformação total de nossa relação com o mundo: trata-se de percebê-lo por ele mesmo e não mais por nós. (HADOT, 2014, p. 316).

Acerca das distinções entre uma percepção utilitária e uma percepção estética ou filosófica é importante ressaltar que não há um nessa distinção uma negação de aspectos do cotidiano da vida humana, mas uma afirmação de que é necessário que haja o exercício de uma vida de atenção à percepção do mundo por ele mesmo.

Além do aspecto oral, os exercícios espirituais poderiam também ser escritos. Hadot, em *La citadelle intérieure: introduction aux Pensées de Marc Aurèle* (2018), coloca que as *Meditações* de Marco Aurélio consistiam em exercícios espirituais do imperador, cuja finalidade era aperfeiçoar-se por meio da prática da escrita.²⁰

²⁰ As *Meditações* foram escritos privados publicados postumamente por Vitorino, amigo de Marco Aurélio (LI, 1995, p. 17).

A escrita aparece como sendo um exercício espiritual por si mesmo. Por meio da escrita faz-se menção à prática de outros exercícios espirituais que nos permitem compreender um pouco mais sobre como eles aconteciam. A escrita permite também que Marco Aurélio descreva outros exercícios espirituais que praticava. Assim, observa-se por exemplo a visão do alto, a contemplação, descrição física dos acontecimentos, entre outros.

É possível fazer a aproximação entre a figura filósofo e a figura do artista por meio dessa atitude do olhar, essa forma de perceber o mundo comum a artistas e filósofos. Concebe-se que os artistas Paul Klee e Paul Cézanne possuíram um exercício constante de percepção do mundo, relacionado ao cultivo de uma experiência perceptiva cotidiana.

1.3 A ESCRITA COMO EXERCÍCIO ESPIRITUAL: EPICTETO E MARCO AURÉLIO

A relevância dos escritos de Epicteto, estoico do período imperial, para o filósofo Marco Aurélio é amplamente noticiada. A este estudo, Pierre Hadot dedicou dois capítulos do livro *La citadelle intérieure: introduction aux Pensées de Marc Aurèle* (2018).

Epicteto inicia o *Encheirídion*²¹, a partir da seguinte passagem:

I. (1) Das coisas existentes, algumas são encargos nossos [1]; outras não. São encargos nossos o juízo, o impulso, o desejo, a repulsa – em suma: tudo quanto seja ação nossa. Não são encargos nossos o corpo, as posses, a reputação, os cargos públicos – em suma: tudo quanto não seja ação nossa. (2) Por natureza, as coisas que são encargos nossos são livres, desobstruídas, sem entraves. (*Ench.*, I, 1-2)

A ideia dessa passagem, que nos resume um ponto-chave do pensamento epictetiano, é seguir o que lhe é destinado, recordando a divisão entre o que está sob seu encargo e o que não está. As coisas que estão sob o encargo do filósofo são aquelas sobre as quais deverá ser feito o labor. É preciso, portanto, ter cuidado em distinguir as

²¹ Do grego, manual. O *Encheirídion de Epicteto* foi um conjunto de sentenças reunidas sobre o pensamento do filósofo, coletadas por seu aluno Flávio Arriano (DINUCCI, 2012, p. 3-4).

*phantasia*²², para que seja possível formar um juízo que permita uma ação justa e boa para a comunidade humana.

A disciplina do desejo conduz, por um lado, a só desejar o que depende de nós; por outro lado, a aceitar com alegria o que não depende de nós, mas provém da ação da natureza universal, isto é, para os estoicos, o próprio Deus. Essa aceitação exige então uma visão "física" dos acontecimentos, capaz de despojar esses acontecimentos das representações emotivas e antropomórficas que projetamos sobre eles, para recolocá-los a perspectiva da ordem universal da natureza, em uma visão cósmica. Trata-se então de uma física, não teórica e científica, mas concebida como um exercício espiritual. (HADOT, 2014, p.156).

Hadot comenta sobre a postura diante dos acontecimentos em uma perspectiva estoica, sempre deve estar posto a partir de uma "visão cósmica", um exercício espiritual de situar as coisas que estão sob o domínio do humano, que lhe cabem em termos de atitudes. Assim sendo, é vã a preocupação com o que não depende da postura humana. A esse exercício espiritual físico subjaz o entendimento de que a integração ao cosmos situa o humano fisicamente como parte e em harmonia com essa totalidade.

Hadot pontua a relação entre as três partes da filosofia estoica e os *topoi* de Epicteto²³, sendo considerados como exercícios espirituais. A mencionada visão física dos acontecimentos está ligada à criar uma *phantasia* adequada sobre eles.

A física, portanto, é essa ação do filósofo – e do artista, como propõe-se neste trabalho – de colocar-se imerso no cosmos. A bússola do estoicismo de Epicteto nos conduz a olhar para o interior, sem distrações sobre o que não está sob nosso encargo. Para tal, é essencial manter a postura filosófica integralmente.

Hadot (1997, p.100) coloca, a partir de Epicteto, o *hegemonikon* como sendo uma parte da alma, o princípio diretor. A relação do conceito de *phantasia* com o de *hegemonikon* está posta, pois as *phantasiai* irão relacionar-se com a emissão de julgamento e a formulação de um discurso interior.

²² Plural de *phantasia*, normalmente traduzida como representação. Hadot utiliza o termo *representação interior* em sua tradução para o francês (HADOT, 1997, p.53).

²³ São os três pontos fundamentais que concernem à condição humana: a relação com o cosmos; a relação de si com os outros e a relação de si consigo. (HADOT, 2014, p. 151).

É notável que Epicteto represente a vida moral aqui como um exercício dialético no qual dialogamos com os eventos que nos colocam perguntas e, em seguida, fornece os seguintes exemplos nos quais as representações ainda colocam questões. À representação que formamos interiormente: Seu filho está morto, quem nos pergunta: o que aconteceu? E que pode, portanto, nos levar a fazer um julgamento de valor do tipo: um grande infortúnio. (HADOT, 2018, p.101)

O cuidado com a vida moral impele o filósofo a continuar exercitando-se, atentando para as representações adequadas, sem julgamentos de valor a todos os acontecimentos da vida. A morte de um filho é algo exterior, que não concerne ao filósofo, não está sob sua ação.

Se alguma vez te voltares para as coisas exteriores por desejares agradar alguém, sabe que perdeste o rumo. Basta que sejas filósofo em todas as circunstâncias. Mas se desejares também parecer, exhibe-te para ti mesmo – será o suficiente. (*Ench.*, XXIII)

A passagem acima parte do pressuposto de que ser filósofo era uma ocupação dos humanos, um modo de vida. Era-se filósofo integralmente, sendo essa ocupação inconciliável com as demais. Bastava ao filósofo preocupar-se em não parecer aos outros, mas parecer a si mesmo. Ao mostrar-se a si mesmo, o filósofo manteria-se no âmbito das coisas interiores. Novamente é evidente nessa passagem a ideia do início do *Encherídon*, de que as coisas exteriores não deveriam ser preocupação do filósofo.

Examina essas coisas se queres receber em troca delas a ausência de sofrimento, a liberdade e a tranquilidade. Caso contrário, não te envolvas. Não sejas, como as crianças, agora filósofo, depois cobrador de impostos, em seguida orador, depois procurador de César. Essas coisas não combinam. É preciso que sejas um homem, bom ou mal. É preciso que cultives a tua própria faculdade diretriz [40] ou as coisas exteriores. É preciso que assumas ou a arte acerca das coisas interiores ou acerca das exteriores [41]. Isto é: que assumas ou o posto de filósofo ou o de homem comum. (*Ench.* XXIX, 39,7)

A ocupação do filósofo era fundamentada na atenção às coisas interiores. O que era almejado era a constituição de um juízo correto, a ação medida a partir de um labor cotidiano, o cultivo da faculdade diretriz, o *hegemonikon*.

Nessa passagem faz-se uma divisão acerca do bom e do mau de acordo com as ocupações. A ocupação refere-se a uma imagem que deseja-se de si mesmo. Existe, necessariamente, essa escolha a se fazer, pois a vida filosófica era cultivada por meio dos exercícios espirituais, dirigidos às coisas interiores.

Tendo examinado essas coisas, caso ainda queiras, torna-te atleta. Senão, do mesmo modo que as crianças se comportam (ora elas brincam de lutador, ora de gladiador, ora tocam trombetas, depois encenam uma tragédia), também tu serás ora atleta, ora gladiador, depois orador, em seguida filósofo, mas nada com tua alma toda. (*Ench.* XXIX, 37,3)

Epicteto faz menção às crianças na passagem acima para referir-se ao caráter lúdico com o qual elas brincam e desempenham papéis sem seriedade. Tem-se a menção ao caráter inconciliável da escolha da ocupação filosófica. Em outro ponto do *Encheiridion*, em uma metáfora similar, Epicteto utiliza-se do ator em uma peça teatral:

Lembra que és um ator de uma peça teatral, tal como o quer o autor [27]. Se ele a quiser breve, breve será. Se ele a quiser longa, longa será. Se ele quiser que interpretes o papel de mendigo, é para que interpretes esse papel com talento <E, da mesma forma,> se <ele quiser que interpretes o papel> de coxo, de magistrado, de homem comum. Pois isto é teu: interpretar belamente o papel que te é dado – mas escolhê-lo, cabe a outro. (*Ench.*, XVII, 26-27)

Para Epicteto, o exercício da filosofia é metaforicamente o do ator em uma peça teatral. O ator está à mercê do autor, pois existe um texto prescrito, indicando o trajeto para o seu personagem cumprir uma narrativa. O papel desempenhado com maestria, portanto, é aquele no qual o ator entrega-se ao que lhe foi determinado.

Assim o diz Hadot (1997, p. 117) acerca da relação entre Epicteto e o imperador filósofo: "Marco Aurélio [...] distante discípulo de Epicteto [...] em suas *Meditações*, desenvolve e orchestra esses temas até atingir ricas harmonias". Na metáfora hadotiana, o imperador filósofo expande os ensinamentos e os desenvolve de modo a compor a partir desse mote, combinando os elementos de modo a construir um todo requintado. O ato de escrever e, internalizar as sentenças de Epicteto, torna a filosofia viva na palavra, pois

[...] permite a ressurreição da disposição interior na alma, resultante da visão clara desses princípios, ou seja, a resolução a ser tomada. Repetir para si os dogmas, escrevê-los para si mesmo (HADOT, 2018, p. 53).

As *Meditações* de Marco Aurélio são exercícios espirituais relacionados à disciplina do desejo e da ação do assentimento, que abarcam também as três divisões do discurso filosófico estoico (HADOT, 2014, p.173), os chamados *topoi* filosóficos, expostos por Epicteto em suas *Diatribes*, colocando que cada sentença é vinculada a algum desses *topoi* (HADOT., 2014, p. 148).

2. O PINTOR MODERNO E A MIRADA FILOSÓFICA

Neste capítulo investiga-se a aproximação da denominada "estética realista" (HADOT, 2014, p. 147) de Marco Aurélio com a experiência moderna de mundo e a Arte Moderna, contextualizando o fazer artístico dos pintores Paul Cézanne e Paul Klee. Elucida-se a prática artística da pintura moderna relacionando-a ao processo de observação do mundo sensível. Portanto, explica-se o contexto histórico no qual os pintores modernos Paul Cézanne e Paul Klee estavam inseridos, bem como as questões preponderantes no domínio artístico sobre as quebras de paradigmas do século XX, as concepções de Arte Moderna emergentes para que seja abordada a mirada filosófica que esses pintores dirigem ao próprio fazer artístico e à sua realidade.

No capítulo "O sábio antigo e o mundo" (HADOT, 2014, p.311-326), Hadot compara o modelo de sabedoria da Antiguidade grega, e a experiência antiga correspondente, com a experiência moderna de mundo²⁴. O autor avalia que a ideia de Razão Universal não faria mais sentido no mundo moderno em que a natureza é "um problema de propriedade industrial" (HADOT, 2014, p.313).

Um dos registros nas artes visuais desse momento é o da pintura de William Turner (1775 – 1851), artista britânico, que representa uma locomotiva em movimento, denominada "Chuva, Vapor e Velocidade – O Grande Caminho de Ferro do Oeste" (1844). Na obra, a locomotiva é representada por uma diagonal ladeada por um rio.

²⁴ Hadot refere-se ao período a partir do século XVIII.



Figura 1 – William Turner – Chuva, Vapor e Velocidade – O Grande Caminho de Ferro do Oeste (1844). Óleo sobre tela. National Gallery, Londres. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>>.

A fumaça da máquina a vapor é representada, assim como as nuvens da paisagem, em uma profusão de massas na pintura que mistura a chuva, o vapor e o efeito da velocidade. A obra reforça essa impressão da velocidade e do movimento das máquinas, registrando o processo de modificação da paisagem.

Bergson, e, como veremos, Merleau-Ponty consideram a percepção estética do mundo como um tipo de modelo da percepção filosófica. Na verdade, J.Ritter bem mostrou, é com a eclosão da ciência moderna, desde o século XVIII, e a transformação da relação do filósofo com a natureza que dela resultou, que se vê aparecer a tomada de consciência da necessidade de uma percepção de modo "estético" para permitir à existência do homem, conservar a dimensão cósmica que é essencial à existência humana. (HADOT, 2014, p. 316).

A partir de Ritter (*apud* Hadot, 2014, p. 316), Hadot pontua que a experiência com a natureza altera-se a partir do momento que a paisagem passa a ser modificada substancialmente no século XIX pela ação humana, durante a chamada segunda Revolução Industrial ²⁵. Há a transformação da relação entre o ser humano e o cosmos com advento da industrialização. Essa alteração da paisagem virá a propiciar uma experiência moderna de mundo, marcada pelas novas invenções como o motor a combustão e a eletricidade que alteram fundamentalmente a sociedade, urbanizando-a e gerando novas relações entre o humano e a natureza.

Nessa perspectiva, a relação do filósofo com a natureza modifica-se com a arte, propiciando a conexão com a vida cósmica. Esse "modo estético" seria, portanto, a modalidade de percepção da dimensão cósmica relegada aos tempos modernos a partir do século XVIII.

Hadot menciona posteriormente uma distinção importante que Bergson faz acerca de dois tipos de percepção: "[...] a percepção habitual e utilitária, necessária para a vida, da percepção desinteressada, desapegada, do artista ou do filósofo" (HADOT, 2014, p.322). Essa distinção faz-se necessária para o entendimento das aproximações entre a contemplação realizada pelo filósofo e a do artista. Perceber o mundo desinteressadamente permite o acesso a uma experiência unitiva, que é filosófica por possibilitar por curtos instantes o entendimento da inserção do humano no cosmos, na inevitável conexão do filósofo e do artista a esse cosmos.

Segundo Hadot, pode-se dizer que a consciência de si relaciona-se profundamente à uma expansão do cosmos que configura uma transformação da percepção do mundo: "[...] a figura do sábio convida a uma transformação total da percepção do mundo" (HADOT, 2008, p.326).

Conforme Hadot apresenta, o desinteresse do espectador em relação à paisagem observada permite que ele tenha acesso ao belo. Assim, questiona-se como as experiências da pintura moderna e da atividade pictórica respondem à percepção do

²⁵ Ocorrida durante o século XIX (1850-1870) e terminando durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

mundo, bem como qual seria a precisa relação entre a observação envolvida na prática artística e o exercício espiritual da consciência cósmica tal qual elaborado pelos estoicos.

Para contextualizar a prática artística dos pintores modernos, faz-se importante comentar acerca da definição de Arte Moderna. Esse tipo de arte inicia-se final do século XIX, com movimento denominado Impressionismo. Segundo Argan (1987, p.49), tal movimento "[...] mudou radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico". É no seio desse movimento que é gerado o embrião da denominada Arte Moderna. A arte agora estaria pautada em transmitir a sensação de liberdade a partir de uma nova relação com a realidade, como define Argan:

[...] o impressionismo afirmara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo: o artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, atinge na renúncia a qualquer noção habitual um estado de liberdade total, fornece o exemplo daquela que deve ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real. (ARGAN, 1987, p.50)

A exploração pictórica da sensação toma uma grande proporção no final do século XIX. Os pintores como Claude Monet (1840–1926), Berthe Morisot (1841–1895), Camille Pissarro (1830-1903) e Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) começaram a pintar *en plein air*, registrando as sensações da luminosidade por meio da ênfase em uma pincelada livre.



Figura 2 – Claude Monet - Impressão, sol nascente (1872). Óleo sobre tela. Musée Marmottan Monet, Paris, França. Disponível em: <<https://www.marmottan.fr/notice/4014/>>

Impressão, sol nascente (1872) é um divisor de águas na pintura do século XIX, sendo a tela mais emblemática de Monet e do Impressionismo. A obra participou da exposição ocorrida no ateliê do fotógrafo Félix Nadar.

O título da pintura foi utilizado por Louis Leroy, do jornal “Le Charivari”, para, em um artigo, tecer críticas ao trabalho de Monet²⁶ e a um grupo de artistas que participava da mesma exposição a qual a obra do artista foi exposta, dando aos artistas do grupo a alcunha de impressionistas, de forma cáustica. Posteriormente, Jules Castagnary, por sua vez, adota o termo e o emprega com um valor positivo.²⁷

²⁶ (IMPRESSIONISMO, 2020).

²⁷ Claude Monet (1840-1926) Impression, Soleil Levant, 2020.

O nome da pintura consegue descrever com precisão a negação do tratamento que buscasse o desenho preciso e um tipo de representação que esmiuçasse os detalhes da paisagem apreciada. Ao fundo, veem-se chaminés e guindastes entremeados pela névoa e pelos vapores da manhã. Há a fuga de um tratamento do desenho tradicional pelo modo como as pinceladas são feitas em toda a obra, o que denota uma escolha de não realizar misturas dos tons que suavizassem a transição entre um tom e outro. O ar do quadro é nebuloso, sendo os reflexos da água muito bem marcados por meio da pincelada. O sol destaca-se pelo contraste significativo da cor laranja.

A própria prática da pintura, ao ser realizada fora do ateliê, já demonstra a proposição de uma nova relação entre os pintores e o objeto da pintura com a luz natural com modelos ao ar livre, distante do ambiente controlado do ateliê. Um dos pontos fundamentais do Impressionismo é a atenuação de contornos das figuras. Na denominada arte acadêmica²⁸ o predomínio do desenho destaca-se como característica desse tipo de arte. Acerca desse ponto, o historiador da arte Alain Besançon coloca:

O objeto de contemplação é a natureza. O respeito às regras acadêmicas nos separa dela. O desenho excessivamente preciso dos contornos nos impede de vê-la em seu coração, em seu pleno existir, em sua totalidade imediata (BESANÇON, 1997, p.403)

Besançon refere-se às inovações apresentadas pelos impressionistas em relação à arte acadêmica e seus respectivos paradigmas, que segundo ele, distanciam da contemplação da natureza. O nome do movimento informa sobre o que havia de distinto à primeira vista nas recentes proposições dos impressionistas: a representação com enfoque na textura da tela, sem um cunho ilusionista.

Sobre o registro do mundo que é visto, outra importante ruptura será a invenção da fotografia no século XIX, que terá um impacto na produção pictórica ao propiciar

²⁸ Termo que designa a arte desenvolvida nas academias de arte, cujo o pleno desenvolvimento deu-se durante o século XVIII e parte do século XIX. Esse tipo de arte é marcado pelo rigor da técnica e do desenho, uso de cor moderado, estudo com modelos-vivos e influência da arte greco-romana da Antiguidade. Alguns artistas emblemáticos desse tipo de arte são Antonio Canova (1757-1822), Jacques-Louis David (1748-1825) e Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867). (ACADEMICISMO, 2020)

questionamentos sobre as diferenças entre uma imagem de origem mecânica e outra construída a partir do labor do artista, colocando em questão os tipos e funções da imagem fotográfica e da pictórica (ARGAN, 1992, p. 79). Nessa esteira, há o surgimento das vanguardas artísticas que vão propor novas maneiras de fazer arte, levando ao desenvolvimento de novos procedimentos como as colagens cubistas em que eram incorporados à tela elementos como madeira, jornal e diversos objetos. O termo vanguarda explica a criação artística inovadora, à frente do tempo. Essa nova arte será despojada de boa parte das convenções anteriores.

Deste modo, a questão da arte se apresenta em vários planos: participando diretamente da situação histórica, abarca necessariamente problemas de ordem não especificamente estética — intelectuais, morais, sociais, religiosos e políticos. Mas dado que, enquanto arte, é um modo completo e insubstituível de experiência, ela conserva e acentua sua própria autonomia. (ARGAN, 1987, p. 50)

Muda-se o modo de pintar, os artistas escrevem manifestos vanguardistas com questionamentos intelectuais sobre a arte, apontando para uma ligação entre uma mudança no âmbito artístico, o papel da arte e questões históricas de seu tempo.

O olhar de Cézanne foi fundamental para criação de um novo paradigma para as linguagens do desenho, pintura e escultura, distinto do paradigma da arte acadêmica, dando origem à Arte Moderna. Esse novo modo de olhar centra-se em perceber o exterior para compreender o interior do artista. Nesse ponto é possível aproximar ainda mais a contemplação do artista da contemplação do filósofo²⁹, visto que o existente em ambos é a ressignificação da dimensão do sensível por meio da representação do inteligível. Entende-se que o processo criativo dos artistas modernos estudados nessa dissertação está diretamente ligado à contemplação do mundo ao redor. Esse processo criativo envolve a observação de um objeto ou modelo vivo sob determinada luz, captando suas particularidades fugidias.

²⁹ Concebido como vinculado ao "antigo modelo de sabedoria" que Hadot explora em (HADOT, 2014, pp. 311-326).

Cézanne, quase de súbito compreendeu que do Impressionismo poderia e deveria nascer um novo classicismo, não mais fundado sobre a imitação escolar dos antigos, e sim dedicado a formar uma imagem nova e concreta de mundo, a qual, porém, não mais deveria ser buscada na realidade exterior, mas na consciência. (ARGAN, 1992, p. 110).

Argan (1992) estabelece na passagem acima uma distinção muito importante para o entendimento da quebra de paradigma pictórico que aconteceu durante o final do século XIX. Esse "novo classicismo" não iria fundar-se mais na imitação da pintura dos antigos mestres da arte acadêmica, mas sim a conceberia uma nova imagem de mundo, oriunda da consciência do pintor. Cézanne realizou um movimento de representação que estava interessado no caráter da superfície pictórica e no registro das sensações.

Ainda acerca do contexto moderno, Argan (1987, p.50) pontua que "não tendo mais como finalidade a representação dos eternos valores religiosos ou morais, a arte só pode ser uma modalidade da vida e, como tal, interferir em todos os aspectos da vida contemporânea". Assim sendo, há uma mudança substancial no papel da arte na sociedade. A Arte Moderna traça, então, uma relação integral com os artistas, sendo um emblema do humano moderno, separando-se de uma dimensão religiosa e buscando conteúdos humanos, conectada aos acontecimentos do final do século XIX e começo do século XX.

2.1 A "ESTÉTICA REALISTA" DE MARCO AURÉLIO E O OLHAR DO PINTOR MODERNO

Hadot destaca a importância do olhar, esse olhar atento que vai tornar possível a percepção das sutilezas belas, sendo belas pois integram o Todo (HADOT, 2014, p. 147).

Para Marco Aurélio é preciso sentir o presente para conseguir viver em consonância com a natureza e integrar o Todo, observando os detalhes da obra divina.

É preciso notar também coisas desse gênero: mesmo as consequências secundárias dos fenômenos naturais têm algo de gracioso e atraente. Por exemplo, quando o pão é cozido, certas partes se rebentam na superfície; e, todavia, são precisamente essas rachaduras, que, de algum modo, parecem ter escapado às intenções que governam a confecção do pão, são essas mesmas rachaduras que, de algum modo, nos agradam e excitam nosso apetite de uma maneira muito particular. Ou ainda os figos: quando eles estão bem maduros, eles se racham. E nas azeitonas maduras é justamente a aproximação do apodrecimento que acrescenta uma beleza particular ao fruto. E as espigas se inclinam na direção da terra, e a testa enrugada do leão e a espuma que escorre do focinho do javali: essas coisas e muitas outras ainda, se consideradas somente em si mesmas, estariam longe de ser belas para ver. (Marco Aurélio, *Meditações*, III, 2)³⁰

A passagem de Marco Aurélio acima refere-se ao que será denominado por Hadot como sendo a "estética realista" ³¹ (HADOT, 2014, p. 147) de Marco Aurélio, pois o imperador filósofo recorre a explorar imagens de fenômenos naturais como as rachaduras do pão, a saliva do focinho do javali, e a observação do fenômeno das rachaduras também nas azeitonas e nos figos, por exemplo. Para ele, há graciosidade nessas imagens, pois elas remetem ao Todo.

Todavia, dado que esses aspectos secundários acompanham os processos naturais, eles acrescentam um novo ornamento à beleza desse processo e eles nos alegram o coração; de modo que, se alguém possui a experiência e o conhecimento aprofundado dos processos do universo, não haverá quase nenhum fenômeno que acompanha por concomitância os processos naturais que não lhe pareça apresentar, sob um certo aspecto, de uma maneira prazerosa. (Marco Aurélio, *Meditações*, III, 2)³²

Marco Aurélio eleva o artista e suas obras ao mesmo nível que a produção da natureza. Essas imagens comuns são para Marco Aurélio belas pois integram o Todo,

³⁰ Tradução que consta na obra *Exercícios espirituais* (HADOT, 2014, p.147).

³¹ Evidentemente que ao utilizar o termo estética, Pierre Hadot o faz ciente que a disciplina Estética foi inventada posteriormente no século XVIII, a partir do livro de Alexander Baumgarten (CARVALHO, 2010).

³² Tradução que consta na obra *Exercícios espirituais* (HADOT, 2014, p.147).

ainda que aparentemente banais. É justamente essa ligação que irá conceder aos mencionados "processos naturais" beleza, propiciando alegria aos que podem percebê-la.

Se alguém possui a experiência e o conhecimento aprofundado dos processos do mundo, não haverá quase nenhum dos fenômenos que são ligados a esses processos que não lhe pareça apresentar, sob um certo aspecto, de uma maneira prazerosa. Esse homem não terá menos prazer em contemplar, em sua realidade nua, as bocas escancaradas das feras do que todas as imitações que os pintores e escultores propõem delas. [...] Não é o recém-chegado que aí encontrará prazer, mas somente aquele que estiver verdadeiramente familiarizado com a natureza e com suas obras. (Marco Aurélio, *Meditações*, III, 2)

Tal condição pode ser explicada ao compreender que ao observar a natureza do Todo, o artista deixa o particular para unir-se ao universal. Hadot nomeia esse olhar de Marco Aurélio às coisas sensíveis, às "obras da natureza", como uma estética realista.

A arte, então, não produziria nada mais belo do que essas imagens dadas pela própria natureza. Faz-se pertinente destacar que, nesse fragmento, Marco Aurélio cita a produção da natureza, comparando-a com a produção dos artistas. Interessante notar, que, ao fazê-lo dessa maneira, ele propõe uma equiparação entre esses dois tipos de produção, sem inferiorizar a produção artística, mas colocando que a própria experiência com o fenômeno não traria menos prazer do que a contemplação das *imitações*, e, assim, os prazeres advindos dessa contemplação seriam também equivalentes. Os "processos naturais" mencionados acrescentariam ornamentalmente àquela beleza simples.

A transformação do olhar leva, portanto, a uma reconciliação entre o homem e as coisas. Ao olhar do homem familiarizado com a natureza, em tudo se encontra uma beleza nova e é uma estética realista a que Marco Aurélio desenvolve [...] (HADOT, 2014, p. 147)

Essa estética realista, assim é chamada pelo fato de valorizar as imagens cruas, reais da natureza. Toda beleza do comum aparece como expressão do Todo.

O ato de olhar terá uma dimensão essencial tanto para a atividade filosófica quanto para a atividade artística. Esse ato deve ser entendido enquanto uma atividade contemplativa de relação com o mundo. No subcapítulo acerca dos exercícios espirituais examinou-se a centralidade dessa atividade, bem como sua íntima relação com diversos exercícios espirituais, pois há vinculação entre os exercícios espirituais e uma transformação do olhar dirigido a si e às coisas do mundo.

Paul Cézanne e Paul Klee registraram seus entendimentos acerca da atividade do olhar, e, em ambos, há um ideário que compreende o artista como um ser integrado ao Todo. No capítulo 3 dessa dissertação, será demonstrado como os artistas Klee e Cézanne unem-se ao Todo na superação do eu em suas obras de arte.

Propõe-se que Cézanne e Klee podem ser chamados de "realistas" em um sentido hadotiano, mas não em um sentido do emprego do termo de acordo com o lastro acadêmico da disciplina de Artes Visuais.

Deve-se compreender o termo "estética realista", tal como adotado por Hadot, em termos de recorrer às imagens dos processos reais da Natureza sem uma perspectiva de idealização ou aperfeiçoamento.

O termo realismo é utilizado em Artes Visuais, de uma maneira geral, para "[...] designar formas de representação objetiva da realidade, o realismo como doutrina estética específica se impõe a partir de 1850 na França" (REALISMO, 2020). A partir de 1850, o termo Realismo irá nomear um movimento artístico na história da arte protagonizado pelo pintor por Gustave Courbet (1819 - 1877).

Em vista disso, convém esboçar uma aproximação com o que Hadot postulou a partir do termo "naturalismo" em Artes Visuais. Segundo o historiador da arte Ernst Gombrich (2013, p.299), o naturalismo seria precisamente a "[...] intenção de reproduzir a natureza de forma fiel, quer a consideremos feia ou bela [...]" (p.299). Assim sendo, essas imagens seriam fiéis à Natureza. Considera-se que o emprego do termo "naturalismo" possivelmente reduziria a possível ambiguidade da expressão "estética realista".

Marco Aurélio é "realista" uma vez que utiliza-se de imagens da Natureza em busca de descrevê-las de maneira fiel, o que está relacionado ao exercício espiritual de descrição física da Natureza. O que permite a comparação entre a filosofia de Marco

Aurélio e a obra e os escritos/testemunhos do artistas modernos é justamente o modo de olhar a Natureza. No entanto, o modo pictórico de representar a Natureza não será realista ou naturalista em Cézanne e Klee.

Primeiramente, o artista moderno cria participando conscientemente da vida cósmica: "o diálogo com a natureza", escreve Paul Klee, "permanece para o artista condição *sine qua non*. O artista é homem. Ele próprio é natureza, pedaço de natureza no campo da natureza". E, precisamente, esse diálogo supõe uma comunicação intensa com o mundo, que não se efetua somente pela via óptica..."O artista hoje é melhor que o mais sutil aparelho fotográfico... Ele é uma criatura sobre a terra e uma criatura no Universo: criatura sobre um astro entre os astros". É por isso, segundo Klee, que há vias diferentes daquelas dos olhos para estabelecer a relação entre o eu e seu objeto, a via de um enraizamento terrestre comum, a via de uma participação cósmica comum. (HADOT, 2014, p. 317-318)

Paul Klee concebe a ideia de integração do artista à natureza, entendido como um pedaço da própria natureza integrado ao mundo. Essa integração não seria realizada de maneira meramente visual. O trecho de Paul Klee, que faz menção ao artista ser uma "criatura sobre a terra" e simultaneamente uma "criatura do universo", deixa evidente a perspectiva do artista aterrado no universo. Outro ponto dessa passagem é a questão colocada entre as vias que não são visuais para relação do eu e o objeto representado. Esse entendimento de que existem diferentes vias possíveis na relação entre o eu e o objeto, também aproxima o fazer artístico de uma atitude que é afinal filosófica.

A partir disso, Hadot conclui em seguida que "[...] o pintor deve pintar num estado no qual experimenta a unidade com a terra e com o universo" (2014, p.318). Estado esse de "consciência cósmica" (2014, p.318), como denomina Hadot adiante. Esse estado é concebido como sendo necessário para a própria atividade pictórica nesses moldes. Compreende-se o estado unitivo como sendo a base do fazer artístico que, portanto, é eminentemente filosófico. Retira-se assim a primazia do âmbito visual para o fazer artístico. A prática da pintura, por conseguinte, é realizada a partir desse estado que, defende-se nesse texto, é um exercício espiritual praticado não por filósofos, mas por artistas.

Pintar para Klee e Cézanne é uma atividade que possibilita ver o mundo de outra forma, pois a pintura conduz o artista a uma atitude de observação. O pintar acontece a partir da observação incessante da natureza. Não convém generalizar os processos criativos de todos os pintores modernos, tampouco postular que eles mantêm a mesma percepção de mundo e as mesmas relações com a representação. Assim sendo, serão analisados os processos criativos dos artistas Paul Cézanne e Paul Klee a partir de seus escritos.

Hadot aproxima a percepção estética a uma dimensão cósmica, ao fazer referência aos escritos de artistas modernos como Paul Klee e Paul Cézanne sobre sua prática artística. No posfácio de seu livro *A Filosofia como Maneira de Viver* (2014), Hadot cita trechos que dizem respeito à noção de "sentimento da existência ou do sentimento cósmico". As frases elencadas por ele "[...] resumiam tudo o que ele quisera dizer" (HADOT, 2016, p. 217), porém por meio da arte. Uma das frases citadas é de Cézanne: "a imensidão, a torrente do mundo, num pequeno polegar de matéria" (HADOT, 2016, p. 222). Nessa frase, a percepção do instante liga o sujeito à essa torrente do mundo, a partir desse pequeno polegar de matéria. A pequena parte liga-se ao Todo, contendo o instante. Há aí também a dimensão do diminuto e da totalidade, em um curto instante. Esse fragmento coaduna o escrito de Paul Klee mencionado, em que o artista é um "pedaço da natureza" (HADOT, 2014, p. 317-318); é a ideia da parte que se conecta ao Todo.

3. A PRÁTICA PICTÓRICA EM PAUL KLEE E PAUL CÉZANNE E OS EXERCÍCIOS ESPIRITUAIS

Este capítulo tem como objetivo abordar as obras dos artistas Paul Cézanne e Paul Klee. Ao analisar os escritos que permeiam a figura de Cézanne, observa-se que o artista possui a necessidade de contemplar a Natureza, diferenciando seu processo pictórico dos demais artistas de movimentos artísticos antecessores. Com as obras de Klee, será evidenciada a criação de sistemas para registrar a contemplação da Natureza feita pelo artista. Percebe-se que, em ambos os casos, existe uma atenção ao processo artístico, que poderá ser analisado à luz dos exercícios espirituais.

Com o objeto de contemplação, esses artistas voltavam seus olhares para a Natureza. Deste modo, dedica-se um subcapítulo para elucidar essa relação, bem como aspectos particulares de suas poéticas e obras. Além disso, será mostrada a aproximação entre os escritos de artistas, os exercícios espirituais e as obras de arte.

3.1 CÉZANNE

A vida de Cézanne foi dedicada à consolidação de seu projeto artístico. Suas pesquisas originaram boa parte das vanguardas do início do século XX.

A biografia sem acontecimentos de Cézanne ajuda a entender a sua pintura, que conclui a parábola do Impressionismo e forma o tronco do qual nascem as grandes correntes da primeira metade do século XX. Cézanne renunciou a ter uma vida para realizar a sua obra, ou melhor, fez da obra a sua vida (ARGAN, 1992, p. 109).

Para alguns teóricos contemporâneos, como Argan, o entrelaçamento da prática da pintura com a ideia de modo de vida parece incompreensível. Contudo, discorda-se da colocação do teórico acerca da "biografia sem acontecimentos" de Cézanne. Busca-

se colocar a vida de Cézanne em perspectiva com suas obras: suas pinturas consistiram nos grandes acontecimentos de sua vida.

Concebeu a pintura como pesquisa pura e desinteressada, semelhante à do cientista ou do filósofo, mesmo que diferente no método – pesquisa de uma verdade, justamente, que não podia ser alcançada senão com aquela reflexão ativa frente ao verdadeiro em que, para ele, consistia o pintar (ARGAN, 1992, p. 110).

A pintura para Cézanne era uma atividade que estava amalgamada ao exercício do pensar. Para o artista, contemplar a natureza permitia acessar a verdade. Argan (1992), coadunando, em partes, à proposta desta dissertação, enfatiza que concebe a atividade de Cézanne como sendo similar a do filósofo, pois Cézanne realizava uma investigação da natureza com base na observação incessante de suas nuances.

A pintura não era literatura figurada, tampouco uma técnica capaz de transmitir a sensação visual ao vivo: era um modo insubstituível de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, uma espécie de filosofia. (ARGAN, 1992, p. 110)

A aproximação realizada por Cézanne da vida com o processo artístico permite uma conversão emblemática da pintura acadêmica para uma pintura que guarda uma dimensão ontológica, que Argan afirma consistir em uma espécie de filosofia. Cézanne olha para a paisagem e, simultaneamente, percorre um caminho de investigação interior. Para entender esse percurso serão examinadas as conversas de Cézanne com Joachim Gasquet em seu livro *Cézanne: Lo que vi y lo que me dijo* (2010), em que ele realiza uma biografia do pintor e registra as conversas que teve com Cézanne. Os temas das conversas versavam sobre o processo criativo, inspiração, método de trabalho e o entendimento de Cézanne sobre a arte.

Cézanne escreve que pintaria até a morte (CÉZANNE *apud* OLIVEIRA, 2005, p. 1), e tal afirmação alinha-se ao entendimento do filósofo como aquele que irá trilhar um caminho, "[...] um modo de vida, como uma arte de viver[...]"(HADOT, 2014, p. 266). O caminho filosófico seria a incessante prática de uma vida toda, inacabada ao fim. Dessa maneira, a figura do filósofo e do artista pode ser novamente aproximada pela dedicação extremada ao seu fazer e ao seu próprio aperfeiçoamento.

O artista, seja por meio de esboços ou diretamente na tela, estuda e contempla a natureza incessantemente para criar suas obras. No caso de Cézanne, isso vai ser particularmente verdadeiro, pois o pintor ocupava-se de observar a natureza ao seu redor, como é documentado por Gasquet (2010). Cézanne destacava com frequência as qualidades visuais e sensoriais que árvores, plantas ou mesmo o céu possuíam. Ele afirmava que queria transmitir a sensação do que via e sentia por meio de sua pintura: "la naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí"³³. Para ele, o artista deveria ser uma espécie de receptáculo de sensações, uma "placa sensível"³⁴ pronta para registrar as mais diversas sensações.

Em certo ponto, Cézanne discorre acerca do tipo de produção da arte e o tipo de produção da natureza:

El arte es una armonía paralela a la naturaleza. ¿Qué pensar de los imbéciles, que te dicen: ¡el pintor es siempre inferior a la naturaleza!? [...] Toda su voluntad debe ser de silencio. Debe hacer callar en él todas las voces de los prejuicios, olvidar, olvidar, hacer el silencio, ser un eco perfecto. Entonces se inscribirá todo el paisaje en su placa sensible. (GASQUET, 2010, p. 165-166)

A metáfora da placa sensível traduz a ideia de que os artistas irão realizar a cópia de um tipo de realidade e, nesse processo, eles podem intentar realizar essa cópia de maneira naturalista ou então fazê-la captando as sensações fugidias, por exemplo, o aspecto da cor específica da paisagem, as sutilezas de sombras e nuances visuais que estão relacionados àquele objeto, etc. O termo "placa sensível" também dá a entender um aspecto passivo, o qual recebe e registra as sensações, bem como as nuances do objeto que são inscritas na placa.

Em seu entendimento, Cézanne é enfático ao equiparar as duas produções, o que lembra Marco Aurélio em sua afirmação sobre a representação da face das feras (Marco Aurélio, *Meditações*, III, 2), já explanada no capítulo anterior. A noção dos pintores serem inferiores à produção da natureza traz à tona a discussão acerca da teoria do Belo, em Platão, e a passagem acerca da mímese (*República*, livro X).

³³ (GASQUET, 2010, p. 166).

³⁴ (GASQUET, 2010, p. 166).

Nessa passagem, para Cézanne, há também a imagem de uma placa sensível do pintor para captar as imagens da natureza. A imagem da placa em si torna evidente essa ideia de impressão. O artista, então, seria esse tradutor da natureza tal qual ela aparecesse para ele, que consegue, por meio de uma impressão em sua alma, criar as obras de arte.

Cézanne descreve o seu método de criação pictórica, afirmando que deve-se silenciar os preconceitos e esquecer para que seja feito o silêncio. Deste modo, toda a paisagem seria inscrita na placa sensível do pintor. Cézanne enfatiza o entendimento da pintura como uma prática que requer uma exigente preparação anterior. Outras passagens que serão exploradas a seguir enfatizam o método do pintor, pautado em uma dedicação completa à atividade pictórica.

Para Cézanne, o artista era "[...] un simple receptáculo de sensaciones, un cerebro, un aparato registrador [...]" (GASQUET, 2010, p.165). Nesse trecho evidencia-se que para Cézanne o artista era algo como uma máquina que registrava o mundo ao redor, realizando a tradução do que contemplava. Em seguida, ele continua seu raciocínio:

[...] el oficio respetuoso que está también listo sólo para obedecer, para traducir inconscientemente, de tan bien como sabe su lengua, el texto que descifra, los dos textos paralelos, la naturaleza vista, la naturaleza sentida, la que está ahí [...]. (GASQUET, 2010, p. 166)

A Natureza, portanto, mostra-se como sendo algo a ser decifrado, ao mesmo tempo vista e sentida. Pintar seria acessar esse texto e transpô-lo para tela. Cézanne também refere-se à tradução inconsciente do pintor equiparável a um falante que facilmente domina sua língua materna. Cézanne continua:

Antes le decía que el cerebro, libre, del artista debe ser como una placa sensible, un aparato registrador simplemente en el momento que trabaja, pero, tras diferentes baños de experiencia, esa placa sensible ha adquirido la receptividad necesaria para impregnarse de la imagen concienzuda de las cosas. Un largo trabajo, la meditación, el estudio, de los sufrimientos y las alegrías, la han preparado. Una meditación constante de los procedimientos de los maestros y, además, el medio en el que nos movemos habitualmente...ese sol, fíjese [...]. (GASQUET, 2010, p. 170)

Nesse trecho, Cézanne enfatiza o funcionamento de seu processo criativo, utilizando o termo “meditação” para fazer referência ao estado de alerta, à percepção por meio de seus sentidos, em que o artista recapitula os ensinamentos dos mestres, no caso, os pintores consagrados. Para ele, é por meio dos "banhos de experiência" que o artista – aparato registrador – realiza a criação de suas obras.

El azar de los rayos, la marcha, la infiltración, la incarnación del sol en el mundo, ¿quién pintará jamás eso? ¿Quién lo contará? Sería la historia física, la psicología de la Tierra. Todos más o menos, personas y cosas, somos simplemente un poco de calor solar almacenado, organizado, un recuerdo de sol, un poco de fósforo que arde en las meninges del mundo. Tendría usted que oír a mi amigo Marion al respecto. Yo quisiera desprender esa esencia. La moral dispersa del mundo es el esfuerzo que hace tal vez para volver a ser sol. Ésa es su idea, su sentimiento, su sueño de Dios. (GASQUET, 2010, p. 170)

Cézanne compreende um mundo ígneo. O artista realiza uma menção ao sol, imagem recorrente em seus escritos. Para ele, o sol arde no mundo e todas as coisas são um pouco de sol. Ele afirma, nesse trecho, que seu intento é o de fazer uma pintura que capture e permaneça com a essência solar do mundo. Os seres e as coisas são iguais na condição de serem uma lembrança de sol, ardendo no profundo do mundo. Portanto, essa imagem pode ser tomada como referindo-se a um estado de imersão no cosmos.

O sol, conforme aparece nos diálogos de Cézanne, pode também estar relacionado a uma interpretação da alegoria da caverna de Platão (*A República*, livro VII) aplicada ao entendimento de Cézanne acerca da prática da pintura. A alegoria da caverna constitui-se como metáfora para estabelecer uma definição, feita por oposições, criando a "[...] *antinomia entre opinião e saber, entre doxa e sophia* [...]" (PEREIRA, 2001,

p. XXX)³⁵. Nesta metáfora, as imagens que são projetadas pela sombra do fogo da caverna, são concebidas como imagens que não correspondem à realidade, mas sim à dimensão do sensível, enquanto que o "mundo superior" é iluminado amplamente pelo sol (*A REPÚBLICA*, VII, 516b).

O trecho seguinte é bastante elucidativo acerca da metáfora do sol tal qual será interpretada por Cézanne. O artista constrói uma visão platônica à sua própria maneira, pois pretendia criar uma pintura que não mais representasse a Natureza por meio da imitação das aparências, mas que conseguisse captar a natureza como ela aparecia para ele mesmo. "Portanto, relativamente à alma, reflete assim: quando ela se fixa num objeto iluminado pela verdade e pelo Ser, compreende-o, conhece-o [...]" (*A REPÚBLICA*, VII, 508d). Na metáfora platônica há uma antinomia entre o fogo da caverna e o sol do mundo visível. Essa imagem do sol irá aparecer em algumas passagens dos diálogos entre Cézanne e Gasquet (2010).

Mire Sainte-Victorie³⁶. Qué impulso, qué sed imperiosa del sol y qué melancolía, por la noche, cuanto toda esa pesadez vuelve a caer... Esos bloques eran de fuego. Aún hay fuego en ellos. La sombra, el día, parece retroceder estremeciéndose, tener miedo de ellos, ahí arriba está la caverna de Platón: observe que, cuando pasan grandes nubes, la sombra que cae de ellas se estremece sobre las rocas, como quemada, bebida al instante por una boca de fuego. (GASQUET, 2010, p. 170)

Cézanne recorre à alegoria da caverna de Platão realizando uma analogia com a vista do monte. Ele discorre acerca da sombra projetada a partir da nuvem e afirma que na parte superior está a caverna de Platão. As suas sombras estão queimadas e possuem um aspecto fugidio.

³⁵ Introdução à obra *A República* de Platão.

³⁶ Refere-se ao nome do monte que foi motivo de diversas pinturas do artista que se situa no sul da França.

Por mucho tiempo carecí del poder y del saber para pintar la Sainte-Victoire, porque imaginaba la sombra cóncava, como los otros, que no miran, mientras que, fíjese, es conexas, verdad, huye de su centro. En lugar de adensarse, se evapora, se fluidifica. Participa, toda azulada, en la vibración ambiente del aire. Como allí, a la derecha, en el Pilon du Roi, ve usted, al contrario, que la claridad se mece, húmeda, espejeante. Es el mar...Eso es lo que hay que expresar. Eso es lo que hay que saber. Ése es el baño de ciencia, podríamos decir, en el que hay que sumergir la placa sensible propia. (GASQUET, 2010, p. 171)

Cézanne descreve o modo como percebe a sombra do monte Sainte-Victoire. O artista via a sombra como sendo côncava e começa a observar que ela adquire uma qualidade fluida. Ele continua adjetivando a claridade e as nuances visuais que observa nessa paisagem. Segundo o artista, esse é o "banho da ciência". O banho nada mais é do que a entrada em um estado de contemplação profunda da paisagem ao seu redor. Esse tipo de banho é concebido por Cézanne como sendo um tipo de experiência científica na qual essa placa sensível imerge.

[...] que deben amalgamar-se las dos, para durar, para vivir con una vida medio humana, medio divina, la vida del arte, mire usted... la vida de Dios. El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí. Yo lo objetivo, lo proyecto, lo fijo en mi tela. (GASQUET, 2010, p. 166)

Na passagem acima, o artista equipara a dimensão artística com a dimensão espiritualista. A paisagem seria pensada no próprio artista em que há uma espécie de relação de reflexo, e a partir dessa relação é que é realizada a pintura. Esse entendimento novamente aproxima o estado do artista, no ato de pintar, ao estado de imersão no Todo, de comunhão com o Universal.

Quando la sensación está en su plenitud, se armoniza con todo el ser. El torbellino del mundo en el fondo de un cerebro se resuelve en el mismo movimiento que perciben, cada cual con su propio lirismo, los ojos, los oídos, la boca, la nariz...Y el arte nos coloca – me parece a mí – en ese estado de gracia en el que la emoción universal se plasma como religiosamente, pero muy naturalmente, en nosotros. Como en el caso de los colores, debemos encontrar la armonía general por doquier. (GASQUET, 2010, p. 168)

Nessa passagem, fica evidente que o artista coloca a experiência do corpo que percebe por meio dos olhos, por meio da boca e por dentro dos ouvidos. O corpo faz-se presente: o ser percebe com os olhos, ouvidos, boca, enfim, com todo o corpo, até atingir esse mencionado estado de graça ao qual ele atribui um sentido religioso. Para Cézanne a sensação harmoniza-se com o ser e desperta uma "emoção universal". Não existe um entendimento dicotômico acerca do pensamento e da sensação. Cézanne toma a dimensão da sensação como uma dimensão da completude do ser.

Lo que intento plasmar es más misterioso, se enmaraña en las raíces mismas del ser, en la fuente impalpable de las sensaciones, pero eso miso es – creo yo – lo que constituye el temperamento y sólo la fuerza inicial, *id est*, el temperamento, puede llevar a alguien hasta el objetivo que debe alcanzar. (GASQUET, 2010, p. 169)

Cézanne entendia a prática pictórica como uma atividade que está relacionada à existência e com essa "fonte impalpável de sensações"³⁷. Como consta no trecho, é com todo o seu ser que ele pinta, e a sua prática está "emaranhada" nas "raízes dele mesmo". Esse trecho coaduna com o trecho imediatamente anterior, pois Cézanne novamente atribui a prática da pintura à uma dimensão que engaja todo o ser.

As imagens do fogo e do sol dão uma dimensão estoica ao discurso de Cézanne no que dizem respeito à uma profunda imersão no Todo, integrando o humano ao divino. Não é fortuita a comparação que Cézanne faz dos pintores aos pagãos. Essa frase deve ser examinada como sendo um atestado da importância da dimensão cósmica para prática do pintor. O estado de si é alcançado a partir da observação intensa da Natureza, bem como dos efeitos do tempo e da luminosidade. Tal tarefa apenas pode ser executada a partir de dedicação e exercícios contínuos.

Cézanne chegou a criticar o trabalho de alguns pintores como Jean-François Millet (1814 – 1875), precursor do Realismo, que para ele compunham uma paisagem como se fosse uma pintura histórica (GASQUET, 2010, p. 176). A Cézanne não interessava

³⁷ É acerca dessa ideia que Merleau-Ponty irá escrever seu ensaio denominado "A Dúvida de Cézanne", publicado no livro "O olho e o espírito" (2013).

compor uma paisagem de tal maneira planejada e idealizada, criada no interior do ateliê do artista. Cézanne almejava alcançar uma paisagem viva: a verdade. E para atingir tal fim, podia-se consertar e adornar o que estava sendo visto (GASQUET, 2010, p. 176), porém, desse modo, não se poderia "[...] tocar la profundidad sin afectar a la verdad" (GASQUET, 2010, p. 176).

Cézanne nunca poderá dispensar o modelo ou o tema, isto é, a sensação visual (a que chamava de "*petite sensation*"), nunca colocará o mínimo toque na tela senão em presença do verdadeiro; tampouco proporá abstrair, mas sempre e unicamente "compreender". Seus esforços são inteiramente dedicados a manter a sensação viva durante um processo analítico de pesquisa estrutural, que certamente é um processo do pensamento; durante o processo, a sensação não só se mantém, como ainda torna-se mais precisa, organiza-se, revela toda a coerência e a complexidade de sua estrutura. A operação pictórica não reproduz, e sim produz a sensação: não como um dado para uma reflexão posterior, mas como pensamento, consciência em ação. (ARGAN, 1992, p. 110)

As passagens selecionadas neste capítulo tornam perceptível que Cézanne compreendia o seu pensamento sobre o seu fazer artístico como contendo uma dimensão intelectual. A análise que Argan (1992) propõe na passagem acima dialoga com as descrições de Cézanne sobre a sua motivação de captar a "sensação". Desse modo, a pintura teria capacidade de suscitar essa mesma sensação, mas não de reproduzi-la. Não se pode deixar de marcar a distinção entre essa concepção e o paradigma da arte acadêmica: a obra não mais reproduziria a sensação, mas sim seria documento vivo da consciência, o registro dessa consciência. A obra é então compreendida como ação e pensamento.

O pintor, portanto, representa não a realidade *como ela é*, nem como a vemos sob o variado impulso dos sentimentos, mas a realidade *na consciência* ou o equilíbrio absoluto, finalmente alcançado, entre a totalidade do mundo e a totalidade do eu, entre a infinita variedade das aparências e a unidade formal do espaço-consciência. (ARGAN, 1992, p. 113)

Essa passagem situa o trabalho de Cézanne entre um ponto que corresponde, segundo o autor, à totalidade do mundo, que poderia ser compreendida como estando relacionada a um tipo de arte voltada para o exterior, e uma arte completamente voltada para a totalidade do eu, centrada extremamente na subjetividade do artista. Cézanne constituiria, então, para Argan, uma espécie de caminho do meio entre essas duas polaridades.

3.2. KLEE

Paul Klee foi pintor e teórico de Artes Visuais. Lecionou na escola de arte, design e arquitetura Bauhaus (Alemanha), escola de arte emblemática. Ao todo, sua obra é estimada em mais de 3.000 páginas (CASTRO, 2010, p. 9). A obra teórica é considerada um dos marcos das artes abstratas geométricas (CASTRO, 2010, p. 9).

Escreveu o livro *Théorie de l'art moderne* (1985), no qual discorre em diferentes ensaios sobre a prática artistas, processo criativo e história da arte. Aborda também a relação do artista com a Natureza, e a partir disso, formula diagramas que ilustram o seu pensamento. Nomeados como *esquisses pédagogiques* (esboços pedagógicos), nesses diagramas Klee sintetizou suas principais ideias. Seus desenhos possuem um caráter esquemático que permitem acessar de maneira simples o seu pensamento acerca do processo criativo. Segundo Castro (2010, p.9), Klee, em seu processo criativo, seguia "[...] iniciando pelos alicerces filosóficos dos quais emergiram os pressupostos formais teórico-metodológicos".

Para Klee, a Natureza poderia ser considerada uma motivação para o próprio pintar, assim como a música (ARANTES, 2018, p. 30). Para Arantes,

O movimento é assim, mais do que uma força cósmica que se apossa do artista, o impulso lhe permite agir por sua própria conta, o vento que o conduz a outras paragens, onde ele, por sua vez, passa a mover mundos próprios (ARANTES, 2018, p. 25).

Assim, o movimento estaria para o artista atrelado à ideia de força cósmica que permitiria realizar o ato criador de seu próprio mundo. Arantes também comenta sobre a

ideia do Todo estoico presente no trabalho de Klee, conectada à questão do movimento, conceito central para Klee.

Paul Klee transmite o seu entendimento sobre arte, concepção definitiva quanto à interpretação da intencionalidade de seu trabalho: "[...] a arte não reproduz o visível, ela torna visível" (KLEE, 1985, p.34)³⁸. Compreende-se essa frase como um marco na história da arte em relação ao modo de observar a Natureza. Enquanto pode-se pensar que temos diversos movimentos da arte ou períodos que se dedicaram a reproduzir o visível de uma maneira que, em linhas gerais, costuma ser colocada como "realista", Klee ainda se nutre da Natureza, mas não imita o visível.

Segundo Arantes, em comentário acerca dessa frase, Klee "[...] descarta da arte toda referencialidade, define-a como uma forma de conhecimento, do qual a visão é um modelo" (2018, p.23).

Pode-se pensar essa frase de Klee também a partir da ligação com sentido cósmico do fazer artístico, pois existe o entendimento comum de que a visão não abarca a intencionalidade do artista. A frase indica que, para o pintor, a arte estaria ligada ao Todo que não é visto, porém, é sentido. Arantes comenta sobre a dimensão cósmica e o trabalho de Klee:

[...] Mas poder-se-ia perguntar se justamente ele não está buscando, por uma imersão no Cosmos (uma fusão no "Grande Todo"), atingir uma totalidade englobante, descobrir o repouso no ser infinito. (ARANTES, 2018, p.29)

A autora destaca em Klee o sentido de fusão à dimensão cósmica. Entende-se que o ato criativo para Klee estava inserido dentro de uma totalidade maior. E justamente desse ponto advém a não vinculação com o visível para Klee: a inserção no Todo cósmico descarta a necessidade do visível, como será explanado a seguir.

³⁸ Tradução nossa.

O artista, hoje, é melhor do que uma câmera mais sutil, ele tem mais complexidade, mais riqueza e tem mais latitude. Ele é uma criatura na Terra e uma criatura no Universo: uma criatura em uma estrela entre as estrelas. Esses fatos se refletem aos poucos em uma nova concepção do objeto natural - planta, animal ou ser humano, considerado na área da casa, da paisagem ou do universo - que tende a se totalizar. (KLEE, 1985, p.44)

Nessa passagem, observa-se como Klee percebe a figura do artista como uma criatura dentro do universo, aludindo ao sentido de totalidade. Reitera ainda o caráter diferencial das representações que os artistas podem fazer das ditas imagens técnicas, como a fotografia.

Para Pierre Braun, o que o artista busca em seus *éssquisses pédagogiques* é "[...] explicar as fontes da criação por meio de um jogo de correspondências entre as energias da natureza e suas transposições simbólicas nos poderes fundamentais da linha, espaço, forma ou cor" (BRAUN, 2017, p. 3)³⁹.

Klee realiza, ao final do seu livro *Teoria da Arte Moderna* (1985), alguns temas pedagógicos que vão versar sobre algumas propriedades da linha quanto a respeito de formas geométricas e formas da natureza como as montanhas, a terra, as plantas e as propriedades da água. São esquemas que possuem um caráter poético imaginativo acerca do entendimento do movimento da linha e dos chamados por ele de entidades estáticas.

Klee aborda em seus esboços pedagógicos as noções de equilíbrio, repouso e movimento, descrevendo o movimento dos meteoros, o movimento da água e diversos elementos da Natureza. Os "esquisses pédagogiques" são esquemas que buscam condensar que o movimento tem uma forma bidimensional e que convidam para uma espécie de conversão desses fenômenos em um resultado gráfico. Em alguns momentos, esses esquemas lembram uma preocupação com a matemática, assim como uma perspectiva da disciplina física.

³⁹ Tradução nossa.

Um meteoro descrevendo sua trajetória é atraído ao redor da terra, desviado, forçado a dividir a atmosfera; ele quase não escapa como uma estrela cadente em chamas do perigo de ter que permanecer preso à terra para sempre e, resfriando-se e se extinguindo no vazio aéreo, continua seu caminho para o espaço. (Arranjo fluido) (KLEE, 1985, p.121)

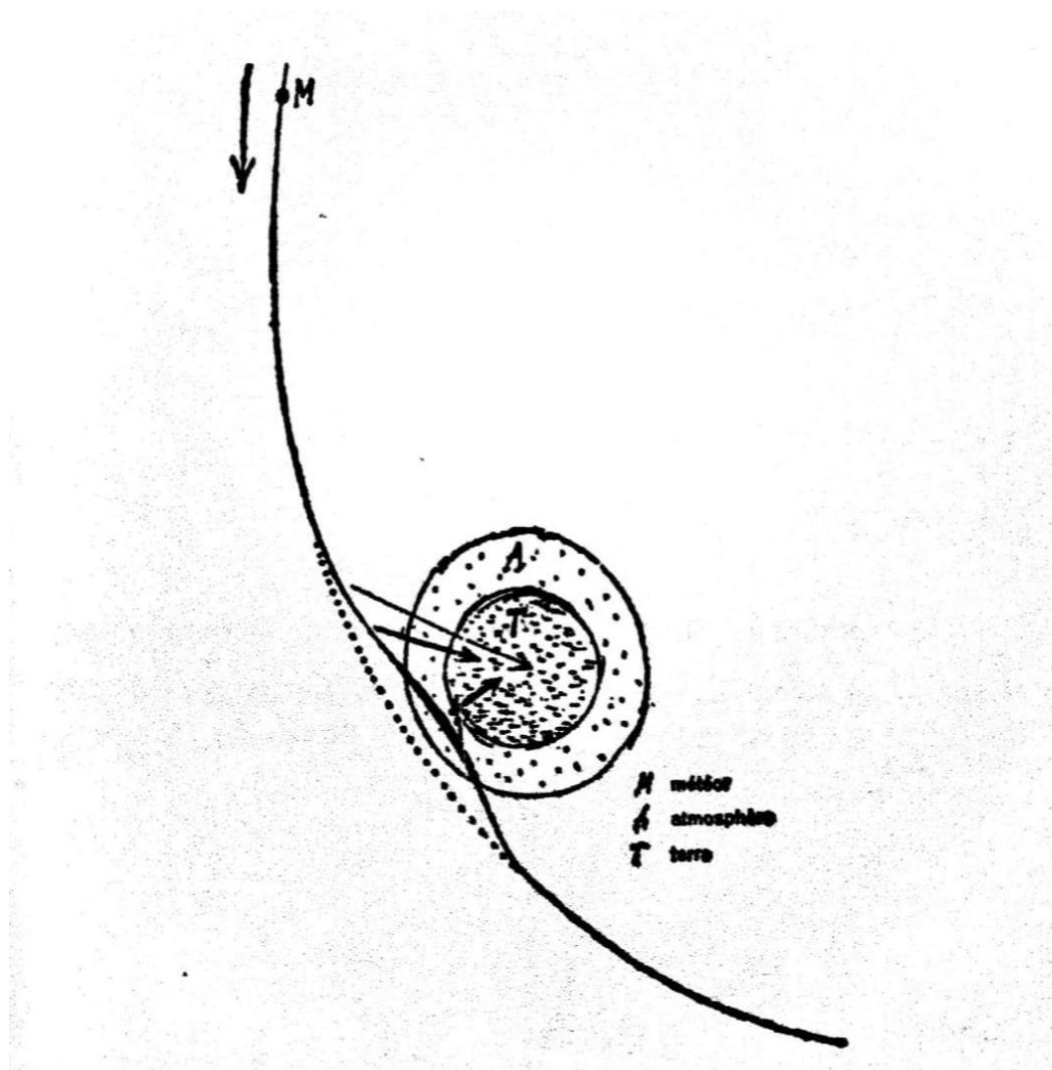


Figura 3 – Paul Klee – Cósmico e atmosférico combinados.⁴⁰

No *esquisse pédagogique*, denominado "Cósmico e atmosférico combinados", descreve-se a trajetória de um meteoro, sendo que "M" corresponde a meteoro, "A"

⁴⁰ KLEE (1985, p. 121).

corresponde a "atmosfera" e "T" a "Terra". Neste esboço, percebe-se a integração entre um elemento menor e o Todo a partir da combinação do cósmico e do ar atmosférico a partir do meteoro, que opera como um impulsionador. A imagem realiza a abordagem do movimento do meteoro, com o esboço representando a sua trajetória percorrida. O esboço, ao contrário do que poderia sugerir, assemelha-se ao desenho de um mapa um gráfico técnico.

Para Otila Arantes (2018), a questão do movimento é fundamental para pintura de Klee. É importante entender que o esboço não se refere à representação do movimento dos corpos, mas sim à ideia de movimento com os próprios elementos constituintes da pintura, tudo a partir do uso da linha e da cor (ARANTES, 2018, p. 23). Entende-se que a preocupação com o movimento também é questão essencial nos esboços pedagógicos do artista. Ainda que eles tenham um aspecto de desenho técnico, esses esboços irão transmitir o entendimento poético do artista acerca dos fundamentos da própria criação artística. A integração com o Todo será novamente uma questão perceptível, pois o artista mantém a ideia de representar a parte de um Todo, assim como elementos da Natureza que articulam-se de maneira íntima.

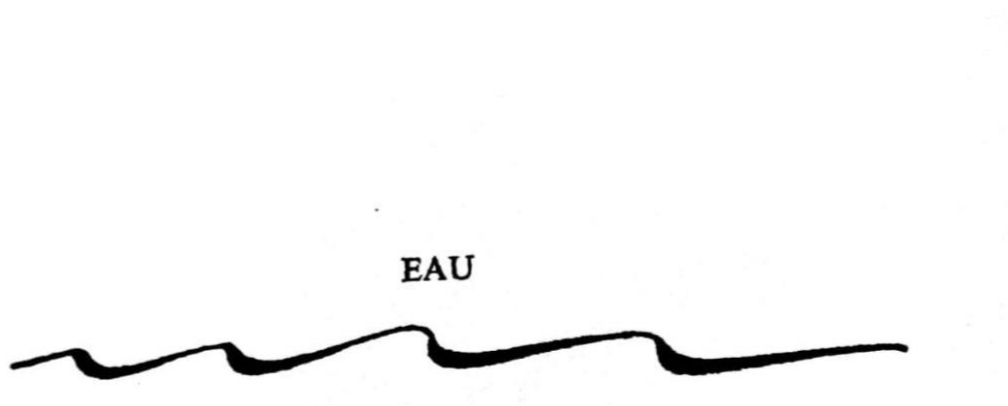


Figura 5 – Água. Descrição: Chutes de um nadador. (Ritmo em um arranjo sutil)⁴¹

No esboço pedagógico chamado *Água*, o artista representa a característica principal desse elemento da natureza: a sinuosidade. A água é mostrada em seu aspecto fluido e em sua capacidade de movimento. A composição realizada pelo esboço é

⁴¹(KLEE, 1985, p.118).

bastante simples e constitui-se como uma linha que nas partes curvas inferiores é especialmente acentuada. A linha descreve uma trajetória de ondulação, representando o movimento ocasionado pelo movimento de um nadador.

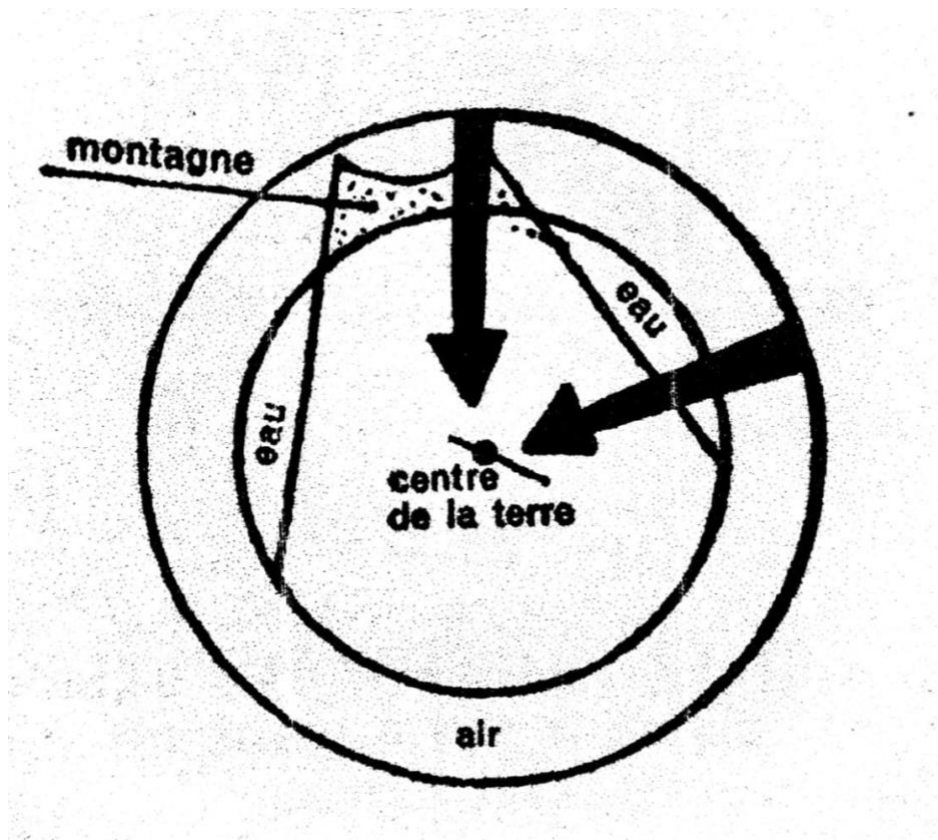


Figura 6 – 26. Terra, água, ar⁴².

O esboço pedagógico denominado *Terra, água, ar* também apresenta um caráter de desenho técnico bastante evidente nas linhas retas que integram o centro da Terra. As duas setas que percorrem a trajetória da atmosfera (ar) direcionam-se ao centro da Terra e unificam a imagem. A água e a montanha também encontram-se conectadas por linhas. Os dois círculos concêntricos existentes na imagem evidenciam ainda mais o caráter de integração entre todos os elementos representados.

⁴² (KLEE, 1985, p.114).

Parece que Klee buscou transmitir a sua experiência unitiva a partir desses diagramas, ilustrando os elementos da Terra e os elementos cósmicos conectados por linhas.

Um homem do passado em um barco, encantado por velejar e desfrutar das engenhosas comodidades a bordo. Daí a forma de representar nossos pais. Agora, o que um homem de hoje que anda no convés de um transatlântico percebe: 1. seu próprio movimento, 2. O curso do navio, que pode ir na direção oposta. 3. A direção e velocidade da corrente, 4. A rotação da Terra. 5. Sua revolução. 6. Por toda parte, as revoluções da lua e dos planetas. Resultado: um complexo de movimentos no universo centrado no ego no vapor. O florescimento de uma macieira, suas raízes, o surgimento da seiva, o tronco, uma seção que mostra os anéis de crescimento, a flor, sua estrutura, suas funções sexuais, o fruto, o envelope que abriga as sementes. Um complexo de estados de crescimento. Um homem adormecido, a circulação do seu sangue, a respiração controlada dos pulmões, o delicado funcionamento dos rins, na sua cabeça um mundo de sonhos relacionados com os poderes do destino. Um complexo de funções unidas para propiciar o descanso. VII. (KLEE, 1985, p.40)

Primeiramente, Klee recorre à imagem de um homem no convés de um transatlântico. Esse homem percebe primeiramente a si mesmo, depois o curso do meio de transporte no qual ele está. Logo depois, percebe o mar e em seguida a rotação da Terra. Posteriormente, ele cita o movimento de translação da Terra e em seguida o dos planetas. De maneira similar, Klee explora em seguida outra imagem na qual ele parte do florescimento da macieira para enumerar uma série de elementos conectados à essa forma vegetal: abarca primeiramente as raízes da árvore, depois a seiva, o tronco, em seguida uma seção do tronco e ainda o detalhe dos anéis de crescimento do tronco. E continua enumerando a flor e a sua estrutura reprodutiva para posteriormente citar o fruto e as sementes. A outra imagem explorada na passagem acima é a de um homem adormecido. Klee salienta o sangue para depois citar a respiração desse homem abordando posteriormente os sonhos desse homem hipotético.

O que Paul Klee propõe é um exercício imaginativo que está aliado à observar um objeto desde o que é mais evidente até o detalhe mínimo, do particular para o Todo. O movimento será a expressão do Todo. Estas imagens exploradas na passagem acima

podem ser comparadas com as passagens de Marco Aurélio, analisadas no subcapítulo *Estética Realista*.

O que Klee propõe é olhar com atenção ao mundo por meio da contemplação. É uma tentativa de sistematização do mundo, de teorizar o que o artista contempla. É uma produção intelectual a partir da contemplação. “A arte é a imagem da criação. É um símbolo, assim como o mundo terrestre é um símbolo do cosmos” (KLEE, 1985, p.40). Paul Klee identifica arte e criação. Realiza uma analogia com o mundo e o Cosmos. A arte está para a criação, assim como o mundo terrestre está para o cosmos. Novamente toma-se a parte pela sua vinculação ao Todo. A parte é expressão do Todo em si.

3.3. A NATUREZA EM CÉZANNE, KLEE E MARCO AURÉLIO

Tanto os artistas Klee e Cézanne, quanto o filósofo Marco Aurélio, situam a Natureza como partícipe de seus processos artísticos e filosóficos. Desse modo, este subcapítulo evidencia o ponto de conexão entre a teoria e a prática de cada um, com a ideia de Natureza.

O diálogo com a natureza continua sendo uma condição *sine qua non* para o artista. O artista é um homem; ele mesmo é a natureza, um pedaço da natureza na área da natureza. (KLEE, 1985, p. 43).

Para Klee, o diálogo do artista com a natureza é uma condição fundamental. Isso acontece pelo fato dele perceber o artista como um pedaço na Natureza, como uma existência indissociável do Todo. Os escritos de Klee estabelecem uma relação do fazer artístico com a ideia de movimento na Natureza. "O credo artístico de ontem e o estudo da Natureza a ele associado consistiam no que pode ser chamado de um estudo ardentemente detalhado das aparências" (KLEE, 1985, p. 43)⁴³.

⁴³ Tradução nossa.

Klee também realiza uma menção à história da arte e às concepções que marcam essa disciplina no acidente ao afirmar que o credo artístico historicamente estabelecido e o estudo da Natureza estavam profundamente relacionados ao estudo detalhado das aparências. Evidentemente que ao fazer essas considerações, Klee está fazendo referência a alguns períodos da história da arte, notadamente o Renascimento e o Neoclássico, mas também ao Romantismo, excetuando, claro, a Idade Média por exemplo. Assim, os artistas realizavam estudos em desenho para entender o funcionamento da Natureza, da composição das partes com todo dos corpos. A própria criação da perspectiva é uma convenção que simula a aparência da visão.

O artista visa pesquisar leis universais a partir de elementos gráficos retirados do funcionamento visível ou invisível da natureza. Essa pesquisa do elementar na forma em movimento deve possibilitar suas transposições para outros meios artísticos, a fim de ampliar o escopo teórico dos enigmas da criação. (BRAUN, 2017, p. 4).

Pierre Braun explica que Klee utilizava a natureza como objeto, pois ao compreender o seu funcionamento, poderia dividir em visível ou em uma abstração o processo que ele estava observando. Desse modo, ele realizava uma transposição para o meio do desenho, que possibilitava desenvolver algumas pinturas.

Klee interpreta de maneira livre os processos naturais. O artista desenha e esquematiza esses processos da natureza de modo que permite desenhar o processo em seu aspecto que não é visível. Alguns dos processos que Klee aborda têm uma grande duração no tempo, como o crescimento das plantas, a título de exemplo. Assim, a ideia de movimento surge como algo unificador dos processos da Natureza, habitando todos os processos naturais.

A relação dos exercícios espirituais com a prática artística da pintura acontece primeiramente devido à ideia de processo. O processo artístico tem um viés teórico como o estudo de referências de obras de arte e estudo de poéticas dos artistas. Além disso, esse processo assume um caráter prático, quando realiza investigações sobre obras de arte em museus ou catálogos privados. Outra característica de uma investigação prática é o olhar sistemático para a natureza.

Se a arte é natureza, se a natureza é arte, o artista e o filósofo poderão, pela experiência estética, conhecer a natureza, isto é, tomar consciência de todas as dimensões do mundo da percepção, mas de duas maneiras diferentes. De início a observação atenta das formas naturais lhes permitirá entrever o método segundo o qual a natureza parece trabalhar [...] Imersos no elã criador da natureza, terão a impressão de se identificar com ela. Aí eles ultrapassarão a pesquisa dos segredos da natureza, para ter acesso à admiração do mistério do mundo. (HADOT, 2006, p.240)

Hadot indica a aproximação existente entre a figura do artista e a do filósofo por meio da experiência estética. Para ele, ambos poderiam conhecer a Natureza por meio de duas maneiras distintas conectadas à experiência estética. A primeira delas seria por meio do conhecimento das leis da aparição das formas, os segredos da natureza. A segunda decorreria da primeira: a progressiva aproximação com a Natureza levaria a uma forma de conhecimento a partir da identificação com a própria Natureza.

Por meio do viés prático da atividade pictórica, é possível realizar uma aproximação do estoicismo com a criação desses artistas. Evidentemente, ao analisar o trabalho de Cézanne, pode-se discorrer acerca do quanto ele tinha um caráter disruptivo em relação aos paradigmas da época e do quanto deixou um legado que foi explorado nas décadas seguintes, como é o caso dos artistas cubistas e pelas vanguardas modernas de maneira geral.

Os exercícios espirituais e as obras de arte descrevem e/ou elucidam aspectos do processo do artista. Eles possibilitam o entendimento mais detalhista do processo do artista e permitem que sejam compartilhadas as suas fundamentações para o fazer artístico. Sanda Rey (1996, p.84) formula de maneira precisa como acontece a relação entre o pensamento e a obra de arte:

[...] poderíamos afirmar que, em se tratando das artes visuais, a forma, a plasticidade e a visualidade é o suporte visível do pensamento e conceitos veiculados pela obra. Se faz importante também que a dimensão invisível da obra, seja de alguma forma revelada, e, neste caso, o artista, parece, tem um papel importante a desempenhar. Um duplo papel: como autor e testemunho. Temos presenciado como na arte contemporânea tem crescido a importância atribuída aos escritos dos artistas para a decodificação das obras (REY, 1996, p.84).

Entende-se os escritos de artistas como janelas abertas que permitem perceber as inquietações que moviam a produção desses artistas, bem como processos relacionados à obra que não são evidentes. A arte não deve ser pensada apenas a partir da ideia de resultado final – a obra – visto que ela integra um processo contínuo que envolve os estudos de esboços (se for o caso), o estudo de referências literárias e intelectuais etc.

Desprezando os espetáculos da actualidade e os dados imediatos dos sentidos, foi com o olhar interior que se pôs a perscrutar a Natureza. Como recompensa de sua corajosa tenacidade viria a adquirir o poder de ler através das aparências. Os objectos tornam-se, desde então, transparentes e revelam-lhe a sua vida oculta. (ELGAR, 1987, p. 126).

Para Frank Elgar, o olhar interior de Cézanne dirige-se à Natureza. Cézanne contempla a Natureza por meio de um olhar interior. Assim, a percepção do artista depende da compreensão interior da imagem que ele observa.



Figura 7 –Paul Cézanne - Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley (1882–1885). Óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435877>>

Cézanne pintou aproximadamente 70 pinturas à óleo e aquarelas com o tema da montanha Sainte-Victoire⁴⁴, na região de Aix-en-Provence. A série iniciou-se na década de 1870 e foi pintada até aproximadamente 1906. Nessa série, as pinturas são extremamente diferentes entre si, ainda que inspiradas pelo mesmo tema.

A pintura acima é a mais detalhista do conjunto de pinturas da série do Mont Sainte-Victoire, sendo realizada no início da série. As árvores estão em primeiro plano e obliteram parcialmente a vista da montanha. Também é representado o viaduto ao fundo. Na imagem há uma predominância de cores frias. O primeiro plano destaca-se, sendo o

⁴⁴ Cf. Metropolitan Museum of Art (2020).

segundo e o terceiro planos menos chamativos. As pinceladas são bem marcadas e deixam evidentes uma geometrização ainda discreta no tratamento dos volumes e das formas, que é perceptível no tratamento das casas que ladeiam o viaduto.



Figura 8 – Paul Cézanne - Mont Sainte-Victoire and Château Noir (1904 - c.1906). Óleo sobre tela. Artizon Museum, Ishibashi Foundation. Disponível em: <https://www.artizon.museum/collection/category/detail/160>.

Em *Mont Sainte-Victoire and Chatéau Noir* (1904-1906), Cézanne cria uma composição que é centrada na ênfase da montanha, que tende ao centro geométrico da obra.

Essa pintura diferencia-se bastante da *Mont Sainte-Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley* (1882-1885). A ênfase em um tratamento da superfície pictórica com texturas e sobreposições de tons contrasta bastante com a abordagem detalhista realizada na primeira pintura.

A vegetação que aparece na parte superior e na parte lateral esquerda realiza a integração entre a montanha, as casas e todos os elementos da tela. Somado à isso, cria-se uma cena em que o modo de aplicar a textura da pincelada promove uma unificação da pintura. As pinceladas são largas e dão uma certa homogeneidade ao tratamento do tema. Mesclam-se verdes, azuis e amarelos. Assim, os detalhes não possuem importância. As cores vão começar a permear-se, assim como a expressão da linha irá ser suavizada, exprimindo a ênfase em formas e os volumes. O artista foca-se na montanha, que se torna imensa.

Quanto mais Cézanne avança na série menos considera o ponto de fuga tão caro aos Italianos, os longes adquirem mais importância que os primeiros planos, a famosa montanha aproxima-se, cresce, ocupa a maior parte da tela, enquanto os elementos topográficos da planície, casas, caminhos, arcos do viaduto, desaparecem progressivamente. Por fim, a paisagem é só uma orquestração de manchas febris e de volumes em movimento, que conduz o espectador, em lentas etapas, até o coração do drama geológico, até ao centro indeterminado onde o real e o real imaginado se confundem. (ELGAR, 1987, p. 140-141).

Elgar aponta as mudanças que são feitas na representação de Sainte-Victoire feitas por Cézanne ao longo da série. Para ele, conforme há o desenvolvimento da mesma, Cézanne lentamente desconstrói a imagem. Não é mais interessante utilizar-se do recurso da perspectiva – convenção que busca simular a visão –, mas sim focar-se na montanha. Cézanne, assim, adentra mais profundamente em sua pintura até realizar composições nas quais a mancha é o elemento que se destaca, aplicada em pinceladas marcantes que formam uma montanha volumosa e ampla.

O olhar de Cézanne para a criação de suas obras aproxima-se do processo de análise da Natureza descrito por Marco Aurélio. O imperador-filósofo explica que é preciso separar as partes e compreendê-las separadamente, para, então, perceber o movimento do tempo sobre as coisas.

Examine a qualidade da forma de um objeto, separe-o completamente de sua parte material e então contemple-o; então determine o tempo, o mais longo que uma coisa com essa forma peculiar é naturalmente feita para durar. (Marco Aurélio, IX, 25)⁴⁵

Entende-se que é preciso separar a forma do objeto de sua materialidade para poder perceber seus elementos fora do tempo da matéria que lhe é natural, permitindo ao observador aproveitar a intensidade e a permanência da contemplação. Além disso, fica evidente no trecho acima, o exercício espiritual que o filósofo realiza ao observar o tempo. Marco Aurélio indica que é preciso analisar o funcionamento do tempo e a relação dele com a matéria. Esse estudo também indica outros movimentos necessários para um olhar aguçado sobre a Natureza.

Quantas coisas sem estudar a Natureza você imagina e quantas você negligencia? Mas é teu dever olhar e fazer tudo assim, para que ao mesmo tempo o poder de lidar com as circunstâncias seja aperfeiçoado e a faculdade contemplativa seja exercida, e a confiança que vem do conhecimento de cada coisa seja mantida. (Marco Aurélio, X, 9)⁴⁶

Nesse trecho, Marco Aurélio explicita o exercício da contemplação. Uma vinculação entre a contemplação e o conhecimento. Ele dirige-se à ideia de que a contemplação permite chegar ao conhecimento das coisas. Assim, a contemplação é exercitada e garante-nos o conhecimento já obtido sobre os objetos do mundo.

Hadot realiza uma distinção entre dois tipos de contemplação, sendo dois os exercícios espirituais: a contemplação do mundo e contemplação de toda a figura do sábio. Em ambos exercícios é preciso "[...] fazer-se o nosso olhar". Esse olhar para Hadot é o de perceber a preciosidade do momento, por sabê-lo efêmero, assim como olhá-lo a partir de um lugar de maravilhamento, como se fosse olhado pela primeira vez (HADOT, 2008, p.327). Ambos os exercícios são marcados pela experiência da "presença do sagrado" (HADOT, 2008, p.327).

⁴⁵ Tradução nossa a partir de *The Meditations of Marcus Aurelius Antoninus*, tradução de George Long.

⁴⁶ *Idem*.

Contemplar o mundo e contemplar a sabedoria é, finalmente, filosofar, é, com efeito, operar uma transformação interior, mutação da visão, permite reconhecer ao mesmo tempo duas coisas as quais raramente presta atenção, o esplendor do mundo e o esplendor da norma que é o sábio. (HADOT, 2008, p.327)

Quando Cézanne alcança a união com a Natureza, ele inicia um processo de abstração da paisagem, contudo, é importante ressaltar que o artista não tem como objetivo uma representação abstrata, como é feito nas décadas seguintes por algumas vanguardas modernas. Deste modo, o que ele representa é progressivamente descaracterizado, resultado do processo de união ao Todo.

Destaca-se que Cézanne, por meio de sua pintura, possibilitou aos artistas seguintes que intensificassem o processo de desconstrução da figura que originou o Cubismo e o Abstracionismo. O que há no pensamento pictórico de Cézanne é o que se pode chamar de um processo abstrato, não sendo exclusivo da arte ocidental apenas, mas que existe em diferentes sociedades não-circunscritas ao que se denomina de Arte Moderna. Deste modo, ter um pensamento e processo pictórico abstrato não garante que o artista identifique sua própria obra como sendo abstrata ou pertencente a alguma vertente artística da história da arte.

Entre as diferenças do processo artístico de Klee e Cézanne, pode-se destacar o papel da escrita. Para Klee, a escrita tem um fundamento muito diferente do que para Cézanne. Klee interessava-se em aspectos acerca do seu fazer artístico. Dentre eles, a sua concepção de arte, a sua concepção da arte em relação à Natureza e entendimento acerca do movimento como sendo o caráter fundamental do seu fazer artístico. A própria preocupação de realizar os esboços pedagógicos permite entender a necessidade de elaboração teórica e pedagógica para seus alunos. Enquanto que Cézanne recusava explicitamente o papel de intelectual e não tinha uma preocupação teórica em analisar o seu fazer artístico ou guiar a prática a partir de uma fundamentação teórica. Ainda sim, isso não implica que não se possa analisar o seu trabalho à luz de uma perspectiva teórica e filosófica. Cézanne não tomava essa preocupação para si mesmo.

Nicolas Bourriaud realizou um estudo muito importante da arte moderna e contemporânea e sua ligação com a vida em seu livro *Formas de vida: a arte moderna a invenção de si* (2011) realiza uma investigação sobre alguns artistas modernos. O autor

coloca que "ao concretizar em sua obra uma relação com o mundo, o artista moderno altera o curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido." (BOURRIAUD, 2011, p.17). Neste trecho, Bourriaud também aponta que a obra é concretizada em uma relação com o mundo. Esse modelo de ação abarca determinado modo de viver, assim como a obra de arte, mas compreende a inteireza da vida do artista. Bourriaud versa sobre diversos artistas e suas respectivas obras, que elencam uma dimensão de comportamento às obras de arte.

Então, coloca-se que esse aspecto caracterizaria, de maneira geral, a Arte Moderna. Bourriaud menciona a denominada "pequena sensação", de Cézanne, bem como artistas como Marcel Duchamp e Andy Warhol, pois, para ele, essas obras demonstram como "[...] o pensamento moderno se enuncia no presente" (BOURRIAUD, 2011, p.25).

Em diálogo com as mudanças ocorridas no século XX, Bourriaud faz uma menção ao dandismo, utilizando a imagem de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. O filósofo utiliza a imagem de Gray de uma maneira metafórica, pois para ele,

"O estranho sortilégio que atinge Dorian anuncia a imagem do artista total da modernidade: criador de uma obra cuja textura se compõe do templo do tempo vivido, desses demiurgos instantâneos, de Duchamp a Beuys."(BOURRIAUD, 2011, p.59).

A metáfora de Dorian Gray é oportuna, o quadro que representa o personagem principal sofre alterações que modificam e deformam a sua imagem representada enquanto que o próprio Dorian para de envelhecer. A pintura – representação de Dorian – está conectada à própria vida do personagem principal de uma maneira inexplicável. Para Bourriaud (2011, p.59), essa é a imagem da obra de arte moderna.

O trabalho de Bourriaud visa elaborar uma espécie de genealogia de obras, vidas e atitudes dos artistas rumo à uma invenção de si mesmos.

Bourriaud, assim, resume a ideia da obra como um processo de si:

A arte moderna começa com o nascimento desse espaço mental, suporte a partir do qual o indivíduo é capaz de dar sentido à forma mais banal, ao signo mais insignificante, a mais reles imagem; no momento em que o mínimo gesto, conformado por uma ética cotidiana e inserido num dispositivo formal global, adquire o poder de significar (BOURRIAUD, 2011, p.62-63).

Assim sendo, a arte surgiria a partir de um trabalho do artista sobre si mesmo que englobaria também as obras. As obras de arte fariam parte de algo maior que é o trabalho sobre si mesmo. Devido a isso, Bourriaud aponta que o artista iria ater-se mais a esses sentidos de transformação de si mesmo do que à produção de obras resultantes desse processo (2011, p. 63).

É importante mencionar que Nicolas Bourriaud realiza uma menção aos estoicos Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio (BOURRIAUD, 2011, p. 119), pois para ele, "no projeto filosófico desses pensadores-artistas, a ação exemplar, longe de ser o desprezível do pensamento, constitui sua confirmação e sua conclusão" (BOURRIAUD, 2011, p. 119). Bourriaud os denomina "pensadores-artistas", pois reconhece também a dimensão estética desse trabalho sobre si mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa proposta fez-se relevante por buscar fornecer uma nova perspectiva aos escritos de artistas, assim como a reinterpretar a obra dos pintores Paul Cézanne e Paul Klee. Porém, tal abordagem não buscou estabelecer uma primazia sobre a intencionalidade do artista para com a criação de sua obra, mas ampliar as possibilidades de leitura a partir da análise dos escritos.

No terceiro capítulo, analisaram-se obras de Paul Cézanne e Paul Klee com o propósito de elucidar o processo criativo relacionado à criação das obras de arte. Esse processo criativo é particularmente interessante, pois é nele que se pode observar, de modo mais evidente, quais as vinculações entre a filosofia como modo de vida e a pintura. Os textos, sejam o testemunho sobre conversas com Cézanne, sejam os textos autorais de Klee, permitem que seja elucidado o entendimento tanto de Klee quanto de Cézanne acerca do fazer artístico.

Por múltiplas vezes, Pierre Hadot recorre à literatura e às Artes Visuais para evidenciar aspectos do seu entendimento sobre a filosofia como modo de vida. Para Hadot (2006, p. 233-234), a diferença crucial funda dois tipos de percepção: primeiramente uma percepção cotidiana do mundo e secundamente uma percepção que seria propriamente estética. Os artistas estão situados nessa segunda opção. Assim, o ponto de aproximação entre a figura do filósofo e a figura do artista é o da transformação do olhar direcionado à Natureza. Em *O véu de Ísis* (2006), Hadot explica minuciosamente sobre o entendimento da obra de arte como um tipo de obra da natureza.

Exploraram-se comentadores contemporâneos como Argan (1992, p.110) que equipara a atividade do artista Cézanne com a de um filósofo, devido ao seu caráter contemplativo e imersivo, assim como Nicolau Bourriaud (2011), que analisou as condutas de diversos artistas modernos, evidenciando a aproximação com a própria atividade filosófica. Bourriaud aponta que essa aproximação aconteceria a partir da Arte Moderna por meio da vida do artista como parte de sua própria obra de arte. A partir disso, Bourriaud cita artistas e escritores para

fundamentar o ponto de que a feitura da obra de arte estava aliada de maneira muito íntima à própria substância de suas vidas.

Bourriaud atribui importância ao próprio comportamento do artista, chegando a formular a seguinte frase sobre o pintor Yves Klein (1928-1962): "ele é um filósofo em atos, um criador de atos exemplares mais do que um fabricante de objetos ou imagens" (BOURRIAUD, 2011, p.125). O artístico, então, residiria na conduta cotidiana das vidas dos artistas. É dedutivo que o seu comentário dirige-se ao artista Yves Klein, mas no sentido de reforçar o argumento desenvolvido durante todo o livro *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si* (2011). Assim sendo, que é necessário compreender o processo do artista como algo que integra a obra, assim como a própria conduta do artista, que permite observar o ato de pintar em uma dimensão integral, conectada com as práticas cotidianas dos artistas.

O desafio que se colocou para a escrita dessa dissertação é o de uma abordagem que necessita ser transdisciplinar, para que não seja realizado um descredenciamento filosófico da obra de arte⁴⁷, nem tampouco uma secundarização da filosofia, pela teoria produzida em arte que não possua uma perspectiva filosófica.

No âmbito do presente trabalho, não foi possível analisar todos os testemunhos sobre Paul Cézanne ou ainda suas cartas, assim como também não foi possível analisar toda a amplitude dos escritos teóricos de Paul Klee, buscando mostrar todos os trechos dos escritos que dialogassem com o propósito desta dissertação.

Entende-se que futuras pesquisas devam explorar mais profundamente os escritos de Pierre Hadot em Artes Visuais e a Literatura de maneira geral nas áreas da Literatura, Filosofia em Artes Visuais, de modo a realizar acercamentos por meio de uma abordagem que integre a filosofia como modo de vida para além da Filosofia.

⁴⁷ Danto menciona o "estado de guerra" (DANTO, 2019, p. 39) entre a arte e a filosofia a partir do que ele menciona como sendo um "ataque platônico" (DANTO, 2019, p. 41), que marcaria historicamente a abordagem ocidental à arte e à história da arte.

Em suma, outro horizonte de pesquisa em aberto é o do entendimento da pintura contemporânea⁴⁸ como exercício espiritual para que os processos criativos de pintores contemporâneos possam ser enxergados à luz das contribuições de Pierre Hadot, pois, como dito, o presente trabalho restringiu-se a analisar e comentar apenas artistas modernos.

Procurou-se nesta dissertação demonstrar a aproximação entre a atividade pictórica em Paul Klee e Paul Cézanne e a filosofia como modo de vida – tal como proposta por Pierre Hadot – a partir das *Meditações* de Marco Aurélio. Estudaram-se os textos autorais de Paul Klee, bem como sobre o testemunho de Gasquet (2010) sobre Cézanne e buscou-se evidenciar a aproximação existente entre a prática da pintura e a filosofia como modo de vida. Os exercícios espirituais delimitados para essa aproximação foram dois: a consciência cósmica e a contemplação.

Concebe-se que, ambos os artistas demonstraram ter condutas que aproximavam a pintura de uma dimensão ética e estética. Além disso, demonstrou-se a menção ao cósmico em Klee e o seu entendimento sobre o que é a arte. Deste modo, a prática artística da pintura moderna é entendida como sendo ela mesma um exercício espiritual específico, que pode conectar-se com o exercício espiritual da contemplação e com exercício espiritual da consciência cósmica.

⁴⁸ A pintura designada como *arte contemporânea*, realizada a partir dos anos 60.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMICISMO. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo349/academicismo>>. Acesso em: 14 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ALMEIDA, Fábio Ferreira de. “Pierre Hadot e os exercícios espirituais: a filosofia entre a ação e o discurso”. In: *Revista de Filosofia Aurora*, v. 23, n. 32, p. 99 - 111, 2011.

ALMEIDA Júnior, G. M. *Atopia* em Pierre Hadot. *Revista Archai*, n. 18, p. 347-386, set.- dez., 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. As fontes da Arte Moderna. *CEBRAP – Novos Estudos* n.18, setembro 1987. pp. 49-56.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BRAUN, Pierre. *Les esquisses pédagogiques de Paul Klee*. (1925) Une reméditation. (2017), HAL - archives ouvertes. 2017. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02518579/>> Acesso em: 15/09.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARVALHO, Patrick Martins de. *A tripartição da máscara de Sócrates e os exercícios espirituais em Pierre Hadot*. Dissertação (Mestrado em Metafísica), Universidade de Brasília, 2018.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008.

COLARES, Lorryne Bezerra Vasconcelos. *Filosofia como arte de viver: uma análise da crítica de Pierre Hadot à estética da existência foucaultiana*. 2016. 127 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

DINUCCI, Aldo. *Introdução ao Manual de Epicteto*. São Cristóvão: EdiUFS, 2012.

ELGAR, Frank. *Cézanne*. São Paulo: Editora Verbo, 1987.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *História da Sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

GASQUET, Joachim. *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*. Tradução de Carlos Manzano. Editora: Gadir editorial, 2010.

GAZOLLA, Rachel. *O ofício do filósofo estoico: o duplo registro do discurso da Stoa*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOURINAT, Jean-Baptiste. *Le stoïcisme*. France: Presses Universitaires de France, 2014.

HADOT, Pierre. *Elogio da Filosofia Antiga*. Tradução de Flavio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

_____. *Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga*. Tradução de Flavio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. *La Citadelle Intérieure: introduction aux Pensées de Marc Aurèle*. Paris: Fayard, 1997.

_____. *O que é a filosofia antiga?* Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. *Não se esqueça de viver: Goethe e a tradição dos exercícios espirituais*. Tradução de Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: É Realizações, 2019.

_____. *O Véu de Ísis: Ensaio sobre a história da idéia de natureza*. Tradução de Mariana Sérvulo. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HOFFMANN, Philippe. Pierre Hadot (1922-2010), *In memoriam*. *Archai*, n. 18, p. 291-316, set.-dez. 2016.

IMPRESSIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3638/impressionismo>>. Acesso em: 07 de Mai. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Gallimard, 1985.

LI, William. Introdução. In: Marco Aurélio. *Meditações*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

MARCUS AURELIUS ANTONINUS. *The Meditations of Marcus Aurelius Antoninus*. Translated by George Long. New York: The F.M. Lupton Publishing Company, 1862.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOSS, Anne Eakin. *Cinema as Spiritual Exercise: Tarkovsky and Hadot*. Disponível em: <<https://johnshopkins.academia.edu/AnneEakinMoss>>. Acesso em: 02 de Fev. 2020.

OLIVEIRA, Loraine. A figura de Sócrates segundo Pierre Hadot. *Revista Archaï: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*, v. 18, p. 317-346, 2016.

MARTINS, Paulo. Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis – uma leitura da pintura grega clássica. *Revista PhaoS*, n. 8, p. 75-98, 2008.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. "Introdução" In: PLATÃO, A República. Tradução Maria Helena a Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PUENTE, Fernando Rey. Pode-se pensar a filosofia aristotélica como modo de vida? Diógenes Laércio e sua posteridade na obra de Pierre Hadot. In: LEÃO, Delfim; CORNELLI, Gabriele; PEIXOTO, Miriam C. (coords.). *Dos homens e suas ideias. Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio*. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, p.177-197, 2013.

REALISMO. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3639/realismo>>. Acesso em: 04 de Nov. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte, Porto Alegre*, v. 7, n.13, p.81-95, nov. 1996.

ROSSETTO, Miguel da Silva. A formação do si mesmo e a mestria socrática em Pierre Hadot. *Revista Conjectura: Filo. Educ., Caxias do Sul, RS*, v. 24, p. 1-18, 2019.

SEDLEY, David. The School, from Zeno to Arius Didymus. In B. Inwood (Ed.), *The Cambridge Companion to the Stoics* (Cambridge Companions to Philosophy, pp. 7-32). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CCOL052177005X.002, 2003.

WHITE, Michael J. Filosofia natural estóica (Física e Cosmologia) In: WOOD, B (Org.). *Os Estoicos*. Tradução de Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2006, pp.285-327.