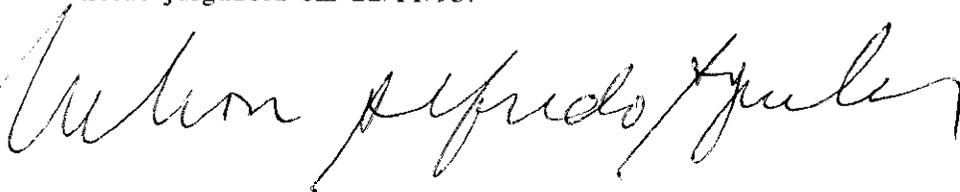


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE E DA CULTURA

CÉZANNE NO MASP

Este exemplar corresponde à redação final
da dissertação defendida e aprovada pela
comissão julgadora em 22/11/93.



Maria de Fátima Morethy Couto
Orientador: Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilari

Novembro de 1993



Para Ricardo.

"Be humble, and you will remain entire.

Be bent, and you will remain straight.

Be vacant, and you will remain full.

Be worn, and you will remain new.

He who has little will receive.

He who has much will be embarrassed.

Therefore the Sage keeps to One and

becomes the standard for the world.

He does not display himself; therefore he shines.

He does not approve himself; therefore he is noted.

He does not praise himself; therefore he has merit.

He does not glory in himself; therefore he excels.

And because he does not compete; therefore

no one in the world can compete with him."

in *Tao tê ching*, cap. 22.

AGRADECIMENTOS

Em junho de 1989, ao retornar ao Brasil após uma longa viagem de quase três anos, tinha um sonho que receava, por inúmeras razões, não poder concretizar: dedicar-me ao estudo da História da Arte. Hoje, ao olhar para trás, surpreendo-me com o caminho já percorrido. Sozinha, porém, não teria condições, nem sequer energia, de vencer o que para mim se constituía em um grande desafio. Muitas pessoas contribuíram para a realização deste meu desejo e participaram intimamente de minha trajetória. Gostaria de agradecer a algumas delas, correndo o risco de omitir nomes igualmente importantes:

Em primeiro lugar, devo mencionar Ricardo Anido, a quem dedico minha dissertação. Sem sua compreensão, auxílio e estímulo este trabalho não teria se realizado. Valéria Lima, Susana Moreira e Paulo Kühl, assim como Tânia Barbosa e Vera Villela - amigas fisicamente distantes, porém extremamente próximas - compartilharam minhas dúvidas, receios e expectativas, apoiando-me em horas decisivas. Ao lado de Flávio Moraes, Mara Goês e Isabel Gonçalo vivenciei momentos de muita intensidade e alegria, cujas recordações me são extremamente reconfortantes. Liliana Mendes e Marcelo Puppi muito me estimularam e me encorajaram ao longo de nossa convivência no mestrado. A amabilidade de Denise Bottman e Federico Carotti, assim como as valiosas dicas Renato Brollezi sobre Delacroix, facilitaram significativamente minha tarefa. Maria Helena Lisenberg me foi de inestimável auxílio em razão de sua sensível e cuidadosa revisão de meu texto. Às professoras Kay Brown e Beatriz Dokkedal devo a descoberta do mundo da música e a conseqüente revelação de um potencial até então inexplorado. Por

fim, não posso deixar de citar minha mãe, Edinéa Couto e minha madrinha, Maria de Lourdes de Sá, "torcedoras" incansáveis pelo meu sucesso.

Gostaria também de expressar todo o meu reconhecimento e admiração pelos professores Nelson Aguilar, meu orientador, Jorge Colí e Luís Marques, do programa do Mestrado em História da Arte e da Cultura da UNICAMP. De formas diferentes, eles muito me incentivaram em meu percurso, e, acima de tudo, demonstraram-me, através da qualidade e rigor de seu próprio trabalho, o valor da tarefa a qual me propunha. Expresso igualmente a minha mais sincera gratidão ao Professor Henry Maldíney, cujas valiosas intervenções, sugestões e conselhos, à medida que me desvendaram aspectos antes obscuros da arte de Cézanne, foram determinantes para a qualidade de meu trabalho.

A atenção e auxílio de Ivani Di Grazia Costa, coordenadora da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo e de Maria do Carmo Couto da Silva, sua auxiliar; assim como de Maria Alice Rebello Nascimento, bibliotecária do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP e de toda a sua equipe, foram indispensáveis para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Por fim, agradeço ao fundamental apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I: Cézanne e a crítica de arte de Zola	06
CAPÍTULO II: O Jovem Cézanne	37
ILUSTRAÇÕES CAPÍTULO II	72
CAPÍTULO III: Cézanne e o Impressionismo	101
ILUSTRAÇÕES CAPÍTULO III	139
CAPÍTULO IV: O retrato na arte de Cézanne	166
ILUSTRAÇÕES CAPÍTULO IV	187
CONCLUSÃO	199
FICHA DE INFORMAÇÕES SOBRE AS OBRAS DO MASP	202
EXPOSIÇÕES POR ANOS	216
BIBLIOGRAFIA	221
ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES	228

INTRODUÇÃO

"Toujours nous serons tentés de chercher à la forme un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme avec celle d'image, que implique la représentation d'un objet, et surtout avec celle de signe. Le signe signifie, alors que la forme se signifie."

Henri Focillon

A Europa dos primeiros decênios deste século assistiu ao surgimento de diversos movimentos artísticos que resultaram na eclosão da "arte abstrata". Em meio à diversidade de linguagens plásticas, reflexo da existência de vários conceitos de abstração, uma questão central orientou a investigação dos artistas do período: o problema da "formação da forma" e da criação do espaço pictórico sem recurso a procedimentos pré-estabelecidos. Paul Klee e Kazimir Malévitch, dois dos maiores pintores e teóricos de toda a história da arte, discorrem em seus escritos sobre a gênese interna de uma obra de arte e a relação desta com o "real". A máxima de Klee, "a arte não representa o visível, ela torna visível", talvez possa ser considerada como a sentença emblemática da arte moderna. Tais questionamentos, entretanto, tiveram sua origem na ruptura com os preceitos caros à arte acadêmica, iniciada por Manet e os impressionistas e consumada por Cézanne. A supremacia da perspectiva linear e monocular, herdada do Renascimento, foi completamente abalada pelas conquistas artísticas de Cézanne, que, em sua tentativa de "traduzir pictoricamente seu encontro com a natureza, esquecendo-se de tudo o que havia sido feito antes dele", repudiou a organização do espaço pictórico a partir de um sistema neutro de coordenadas matemáticas, vinculando-a, ao invés disto, à

dimensão do sentir. A afirmação da autonomia de cores, linhas e pinceladas em sua obra evidenciou as características bidimensionais da tela e levou à concepção de um espaço vibrante, estruturado exclusivamente a partir da tensão entre os elementos formais.

O rompimento com as convenções acadêmicas e o subsequente advento da arte moderna tiveram implicações diretas na crítica de arte. Conceitos como progresso e evolução, assim como qualquer tentativa de constituição de uma "hierarquia artística das civilizações", foram completamente rejeitados. À medida que uma pintura começou a ser considerada como um universo particular, regido por leis próprias, tornou-se necessário rediscutir não só a própria noção de arte como representação do real, como também a validade de uma análise exclusivamente relacionada ao conteúdo simbólico ou à estrutura narrativa e iconográfica de um quadro. Em lugar de buscar o sentido de uma obra fora dela mesma, procurou-se então compreendê-la analisando sua lógica interna, desvendando a relação entre seus elementos constitutivos.

Um estudo sobre a arte e o fazer artístico que desconsidere a importância do contato direto com a obra ou que a reduza a um documento histórico, capaz de confirmar suposições concebidas aprioristicamente, nega tanto a singularidade quanto a força da criação artística. Uma obra de arte não pode ser confundida com um objeto. Enquanto um objeto acomoda-se a explicações definitivas e categóricas, uma obra requer a participação sempre renovada do espectador. Para interpretá-la é imprescindível freqüentá-la. *Ver, compreender, explicar*, palavras que compõem o título de um ensaio do psiquiatra alemão Ludwig Binswanger, deveriam orientar, nesta seqüência, o trabalho de todo pesquisador no campo da história da arte. "É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem" afirma Bachelard.¹ Reflexões desta natureza motivaram a escolha do tema de

¹Gaston Bachelard, *A poética do Espaço*. Coleção Os Pensadores, vol. XXXVIII, São Paulo, 1974, p. 341.

nossa pesquisa e determinaram sua estruturação e metodologia.

* . * . * . * . * . *

Tendo dedicado sua vida à arte, Paul Cézanne deixou uma vasta obra que atualmente encontra-se distribuída pelos mais importantes museus e coleções particulares do mundo. No Brasil, o Museu de Arte de São Paulo possui cinco de suas pinturas a óleo, realizadas em momentos diferentes de uma longa carreira. Tais quadros refletem o andamento de uma trajetória artística caracterizada por incessante busca de aperfeiçoamento, ao mesmo tempo que, enquanto obras de grande qualidade artística, formam um valioso conjunto de análise para qualquer historiador da arte.

Destas cinco obras, duas foram realizadas antes da década de setenta, quando, por influência de Pissarro, Cézanne começou a pintar ao ar livre e a privilegiar o registro de suas sensações visuais. Ambas participaram da importante exposição *Cézanne, The Early years (1859-1872)*, ocorrida entre abril de 1988 e abril 1989 em Londres (Royal Academy of Art), Paris (Musée d'Orsay) e Washington (National Gallery of Art). São composições monumentais, nas quais as figuras ocupam praticamente toda a tela e onde predominam os tons escuros. Questões sobre a formação do estilo do jovem pintor colocam-se de imediato no confronto dos dois quadros. Lionello Venturi, autor do Catálogo "raisonné" da obra de Cézanne, chega mesmo a referir-se ao **Negro Scipião** como "a obra-prima de sua fase romântica."² **Paul Alexis lendo a Zola**, por sua vez, revela ao espectador a relação existente entre Cézanne, Manet e Zola já que demonstra a aproximação de Cézanne do modelado liso e uniforme de Manet, artista aclamado por Émile Zola, melhor amigo de Cézanne, como o "pintor mais original da época". Além disto, a

²apud Ettore Camesasca, org. *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*, Amsterdã, 1989, p. 102.

obra do MASP é um dos dois únicos quadros de autoria de Cézanne cujo modelo é o famoso escritor naturalista.

Rochedos em Estaque e **O grande pinheiro**, realizadas, respectivamente, entre 1882-85 e 1892-95, exemplificam o desenvolvimento da pintura de Cézanne diante da natureza. "Peindre d'après la nature," nos diz o pintor, "ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser des sensations."³ A diferença de tratamento do motivo esclarece os passos dados pelo artista em sua investigação sobre a construção do espaço pictórico a partir da modulação de tons, assim como possibilita a compreensão das divergências de Cézanne em relação à pintura impressionista.

A presença de **Senhora Cézanne em vermelho** no acervo do MASP nos oferece a oportunidade de analisar as transformações sucessivas da leitura de Cézanne da figura humana. Hortense Fiquet, esposa do pintor, foi seu modelo mais freqüente: mais de vinte retratos de Hortense foram realizados pelo artista entre 1871 e 1895. Dentre estes, a tela do MASP destaca-se, seguramente, por sua qualidade formal. A emergência da figura a partir de si mesma, a perfeita integração entre figura e fundo, assim como sua "elaborada simplicidade" compositiva, fazem deste quadro um grande exemplo da genialidade de Cézanne.

Devido às questões suscitadas pelas características de tais quadros, optou-se por dividir a presente dissertação em quatro capítulos distintos. No primeiro capítulo são discutidos alguns pontos da crítica de arte de Émile Zola, que, conforme indicamos acima, foi o melhor amigo de Cézanne em sua juventude e maturidade. Em seus escritos, Zola examina com extrema perspicácia a situação das artes plásticas na França da segunda metade do século XIX, atacando com veemência o total predomínio da pintura acadêmica e sua influência sobre a produção artística da época. É contra esta situação de submissão do artista à

³Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1988, p. 26.

Academia e contra a concepção de arte como sinônimo de *savoir faire* que tanto Cézanne como Zola se rebelam. A convergência de suas idéias sobre arte, publicamente admitida pelo próprio escritor em 1868, transparece claramente na primeira fase da obra de Cézanne. A definição de obra de arte de Zola, *une œuvre est un coin de la création vue à travers un tempérament*, encontra expressão direta no estilo vigoroso e expressivo do jovem pintor, estilo este considerado por vários críticos como uma mera consequência de sua incompetência técnica.

Os três capítulos seguintes são dedicados à análise das cinco telas de Cézanne pertencentes ao acervo do MASP. Sendo um dos principais objetivos deste trabalho relacionar tais quadros ao conjunto da produção artística do pintor, os mesmos foram comparados, ao longo de todo o texto, a diversas outras obras de sua autoria.

Ao final do quarto capítulo, com o objetivo de criar um amplo universo de referência sobre as cinco pinturas que foram o objeto privilegiado de nosso estudo, foi incluída uma relação das exposições das quais estas obras participaram e os livros em que são citadas. Dados mencionados anteriormente por outros autores, sobretudo por Ettore Camesasca em seu catálogo da coleção do Museu, *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*, publicado em 1989, foram, na medida do possível, conferidos e confirmados ou retificados.

Esta dissertação não tem a pretensão de desvendar ao leitor todas as características da arte de Cézanne. Tal tarefa, na verdade, seria impossível. Limitar a presente pesquisa aos quadros de Paul Cézanne do acervo do MASP, significou, entretanto, a abertura a um rico e instigante universo de trabalho, à medida que propiciou um contato aprofundado com a obra de um dos maiores pintores de toda a história, cujas conquistas foram de fundamental importância para o germinar da arte moderna.

CAPÍTULO I

CÉZANNE E A CRÍTICA DE ARTE DE ZOLA

*"La vérité n'est révélée qu'au génie,
et le génie est toujours seul."
Delacroix.*

Em **Paul Alexis lendo a Zola**, obra pertencente ao acervo do MASP, Cézanne assume a difícil tarefa de retratar um de seus estimados companheiros de Aix-en-Provence, Paul Alexis, ao lado de seu melhor amigo, Émile Zola. A admiração do pintor por Zola e sua certeza quanto ao futuro brilhante do amigo transparecem na pose budista, segura e impassível, em que se encontra o então jovem escritor. Devido à guerra franco-prussiana de 1870, a execução do quadro foi interrompida. Cézanne parte para o sul da França, tentando com isto evitar a convocação para uma guerra que, em meio a inúmeras perdas, acabaria com a carreira de um dos mais promissores artistas da emergente geração impressionista: Frédéric Bazille. Vinte e cinco anos após a morte de Zola, a tela do MASP foi descoberta, inacabada, no sótão da residência do escritor em Médan. Em nenhuma outra ocasião de sua carreira, Cézanne voltaria a servir-se de Zola como modelo, embora ambos continuassem grandes amigos até o final da década de oitenta.¹

Paul Alexis lendo a Zola evoca a relação entre estes dois extraordinários artistas. Sua análise demanda uma investigação mais profunda

¹A única exceção neste sentido deu-se antes de 1870. Em 1861-62, no início de sua carreira, Cézanne havia realizado um pequeno retrato de seu amigo. Em uma outra obra de título semelhante à composição do MASP, **Leitura na casa de Zola**, Cézanne não partiu da observação de modelos para criar suas figuras humanas.

sobre os reflexos desta intensa amizade no trabalho de ambos. Durante grande parte de sua carreira como escritor, Zola também aventurou-se no campo da crítica literária e da crítica de artes plásticas. Através desta última, tem-se acesso direto às suas opiniões sobre a pintura de seu tempo, assim como à sua conceituação de arte autêntica. Até que ponto a obra de Cézanne foi influenciada pela concepção do amigo? Visando elucidar tal questão, a crítica de arte de Zola será discutida neste capítulo.

* . * . * . * . * . * . *

Em seus últimos anos de vida, Cézanne vê seu isolamento e sua rotina serem ameaçados pela visita de vários admiradores de sua obra. Pela primeira vez ao longo de sua carreira, encontra um público interessado em conhecer suas idéias e seu método de trabalho. Porém, avesso a receitas de ateliê, reluta em formular teorias artísticas. Aos jovens que lhe assediam em busca de orientação, repete incansavelmente que "especulações intangíveis" podem levar o pintor a desviar-se de seu verdadeiro caminho: "o estudo concreto da natureza". "Pas de théories! Des œuvres... Les théories perdent les hommes", diz a Joachim Gasquet.² Profundo admirador da obra de alguns mestres do passado e freqüentador assíduo do Louvre, Cézanne reconhecia a importância de uma correta apreciação e análise da "arte dos museus" - seus cadernos de desenho nos demonstram isto claramente - mas temia o perigo de uma pintura congestionada de lembranças. Estudar os grandes mestres como se estuda a natureza, completamente indiferente à ilusão da existência de respostas universais, deveria ser, segundo ele, o procedimento de todo artista que não se contentasse em desempenhar indefinidamente o papel de discípulo. Uma única meta, portanto, deveria se fazer presente para qualquer pintor no exercício diário de sua profissão: "Pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible... en oubliant tout ce qui apparut avant nous".³

Se apenas a partir dos anos setenta, após sua experiência de trabalho ao lado de Pissarro, Cézanne descobriria no estudo da natureza o caminho a seguir para conceber uma obra singular, seu descrédito em uma pintura construída a partir de regras pré-estabelecidas ou mesmo baseada na simples imitação da obra de antecessores já é evidente na produção artística de sua juventude. Em oposição à rigidez e às convenções da arte acadêmica francesa de seu tempo, constantemente

²Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Cynara, 1988, p. 132.

³Declarações contidas em duas cartas a Émile Bernard, de 28 de maio de 1904 e de 23 de outubro de 1905, respectivamente. In Paul Cézanne, J. Rewald ed., *Correspondance*, Paris, ed. Grasset et Fasquelle, 1978, pp. 303 e 314.

premiada nos Salões Oficiais, Cézanne procura desde cedo encontrar um estilo próprio. A incompreensão do público e da maior parte da crítica não o desencorajam pois não está só em seu desprezo por uma arte tutelada pela Academia. Anos antes Delacroix já havia demonstrado, através da qualidade e vitalidade de sua obra, que a genialidade de um pintor em nada depende de sua submissão a fórmulas consagradas. Courbet, por sua vez, havia se insurgido contra a validade do ensino de belas-artes, chegando a afirmar que "cada artista deve ser seu próprio professor. Não posso ensinar nem minha arte nem aquela de qualquer escola, pois discordo que arte possa ser ensinada, ou, em outras palavras, acredito que a arte seja algo absolutamente individual, que só pode ser encontrada por cada artista em seu próprio talento, o que, por sua vez, tem origem em sua inspiração pessoal e em seu estudo particular da tradição".⁴ Na década de sessenta, enquanto Manet procurava recuperar a tradição da grande pintura interpretando de forma absolutamente original algumas das imagens do passado, os futuros impressionistas iniciavam suas carreiras à margem da arte acadêmica. Entretanto, o real alcance desta intensa busca de Cézanne por uma forma pessoal de expressão será melhor compreendido através da análise da primeira fase da atividade do escritor Émile Zola como crítico de arte na imprensa francesa, de 1865 a 1868.

A aproximação não é gratuita. Cézanne e Zola conheceram-se em 1852 no colégio onde estudavam em Aix-en-Provence, iniciando então uma amizade que perduraria por mais de trinta anos. Em 1858 Zola muda-se com sua mãe para Paris, de onde passa a se corresponder com Cézanne, procurando incentivá-lo a vencer a resistência paterna e a transformar em realidade seu desejo de tornar-se pintor. Três anos depois, quando finalmente consegue o consentimento de seu pai para

⁴Afirmção de Courbet presente no programa do breve ateliê de pintura, datada de 25/12/1861. apud K. Badt, *Cézanne and his art*, Nova York, 1985, p. 324, nota 16. Ao citar tal afirmação, Badt procura demonstrar o vínculo existente entre Cézanne e os artistas e escritores que também rejeitavam o ensinamento da Academia. "Aos olhos destes homens [Courbet, Manet, Gautier, Champfleury e Zola]", sentencia o crítico, "as escolas eram a causa da decadência da arte".

abandonar o curso de Direito e dedicar-se à pintura, Cézanne vai ao encontro de seu amigo na capital. O contato entre ambos mantém-se até 1886, ano da publicação do romance *A Obra*, de autoria de Zola. Suas trajetórias artísticas, no entanto, progrediram de forma completamente distinta. Enquanto Zola afirmava-se gradualmente como escritor, construindo uma carreira de sucesso e transformando-se no chefe do movimento naturalista na literatura, Cézanne, após participar da primeira e terceira exposições impressionistas, optou por afastar-se do público e do ambiente artístico parisiense. Realiza sua obra totalmente alheio a opiniões exteriores, buscando o reconhecimento oficial de seu talento através do envio constante de seus quadros, sempre recusados, para os Salões Oficiais. Seu trabalho, redescoberto por uma nova geração de artistas e críticos, só volta a ser discutido no final dos anos oitenta e apenas em 1895 tem lugar sua primeira exposição individual, na galeria de Ambroise Vollard em Paris. A importância das discussões sobre arte travadas pelos jovens amigos e a convergência de suas idéias foram evidenciadas por Zola em 1866 no prefácio, endereçado a Cézanne, da edição em brochura de seus artigos sobre o Salão daquele ano: "Il y a dix ans que nous parlons arts et littérature.(...) Nous avons remué des tas effroyables d'idées, nous avons examiné et rejeté tous les systèmes, et, après un si rude labeur, nous nous sommes dit qu'en dehors de la vie puissante et individuelle, il n'y avait que mensonge et sottise.(...) Nous cherchions des hommes en toutes choses, nous voulions dans chaque œuvre, tableau ou poème, trouver un accent personnel. Nous affirmions que les maîtres, les génies, sont des créateurs qui, chacun, ont créé un monde de toutes pièces, et nous refusions les disciples, les impuissants, ceux dont le métier est de voler ça et là quelques bribes d'originalités".⁵ Tais pontos, como veremos, são fundamentais na crítica de Zola e norteiam toda a produção de Cézanne.

O primeiro artigo de Zola sobre arte, um comentário da edição pela Hachette de *Don Quichotte*, com ilustrações de Gustave Doré, foi publicado em

⁵Émile Zola, *Mon Salon/Manet. Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 45 a 47.

1863 no *Journal populaire de Lille*. Sua verdadeira estréia como crítico de arte se daria, porém, dois anos depois com a publicação, em um jornal de Lyon, de sua análise do recém-lançado livro de Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*.⁶ Indo de encontro à visão teleológica do autor, que considerava que uma arte autêntica deveria promover o "aperfeiçoamento físico e moral da espécie humana", Zola apresentou aos leitores suas idéias sobre arte e sua posição enquanto crítico. Segundo ele, não se deveria sacrificar o artista em favor da humanidade, nem exigir que sua arte oferecesse lições de conduta ao público. Ambos os erros Proudhon estaria cometendo em seu livro, propondo-se a julgar a obra de Courbet a partir dos temas nela representados e a partir da função social e política dos mesmos. Enquanto para Proudhon o valor de uma pintura resumia-se apenas à escolha correta de um tema, para Zola os objetos ou a cena representada não deveriam sobrepor-se ao "homem, ao indivíduo capaz de criar um mundo pessoal e inesquecível". "Moi, je n'admets dans l'art que la vie et la personnalité", revelou Zola em seu artigo, afirmando ainda que qualquer crítica que desconhecêsse a importância do talento do artista estaria na verdade limitando-se ao aspecto exterior de um quadro, sem preocupar-se em desvendar o que o caracterizava como obra de arte. Por fim, declarando que sua admiração pelo mestre de Ornans não se devia ao possível conteúdo social de sua pintura mas sim à sua qualidade e vigor artísticos, Zola assim resumiu suas divergências em relação à análise proudhoniana: "Son art rationnel, son réalisme à lui [Proudhon], n'est à vrai dire qu'une négation de l'art, une plate illustration de lieux communs philosophiques. Mon art, à moi, au contraire, est une négation de la société, une affirmation de l'individu, en dehors de toutes règles et de toutes nécessités sociales".⁷

No ano seguinte, como crítico do jornal parisiense *L'Événement*, Zola

⁶ *Le Salut Public* publicou, sob o título de "Proudhon et Courbet", dois artigos de Zola consagrados à tal análise: o primeiro em 26 de julho e o segundo em 31 de agosto de 1865.

⁷ Émile Zola, *Le Bon Combat*, Paris, Herman, 1974, p. 46.

escreveu uma série de artigos sobre o Salão Oficial.⁸ Menos preocupado em realizar uma análise das obras expostas do que em expressar suas convicções artísticas, não poupou ataques à arte acadêmica, aos pintores consagrados e ao sistema oficial de exposições e premiações em vigência. A polêmica levantada e a forte reação desfavorável do público levaram o editor do jornal a reduzir a participação do jovem escritor a apenas sete artigos, em lugar dos dezesseis inicialmente previstos. No entanto, como o próprio Zola afirmaria no último artigo da série, seu principal objetivo havia sido alcançado: "Imaginez un médecin qui ignore où est la plaie et qui, posant çà et là ses doigts sur le corps du moribond, l'entend tout à coup crier de terreur et d'angoisse. Je m'avoue tout bas que j'ai touché juste, puisqu'on se fâche. Peu m'importe si vous ne voulez pas guérir. Je sais maintenant où est la blessure".⁹

Em tais artigos, Zola, a todo momento, procurou colocar em discussão a representatividade dos Salões Anuais e a parcialidade da eleição dos jurados, da qual somente podiam participar os artistas que já haviam obtido medalhas em Salões anteriores. Até que ponto as exposições oficiais estariam realmente refletindo a produção artística francesa do momento se a escolha das obras recaía sobre um júri conservador? Consciente de que um novo caminho vinha sendo trilhado por vários artistas, que, em sua maioria, eram sistematicamente excluídos dos Salões, Zola defendia o restabelecimento imediato do Salão dos Recusados para que o público pudesse conhecer e julgar por si próprio a pintura de jovens talentosos.¹⁰

Mas tampouco se iludia a respeito do público. Em seu artigo em defesa

⁸Neste mesmo ano, em homenagem ao jovem escritor, Cézanne executa um retrato de seu pai lendo *L'Événement*.

⁹É. Zola, op. cit., 1970, p. 86.

¹⁰Após ter sido novamente impedido de expor no Salão, Cézanne escreve, neste mesmo ano, uma carta de protesto ao Superintendente de Belas-Artes onde também se proclama favorável à reabertura do Salão dos Recusados e faz críticas semelhantes ao poder dos jurados. "Je me contente de vous dire de nouveau que je ne puis accepter le jugement illégitime de confrères auxquels je n'ai pas donné moi-même mission de m'apprécier... Je désire en appeler au public et être exposé quand même." P. Cézanne, op. cit. pp. 114 e 115.

de Manet, que havia tido duas obras recusadas pelo júri, Zola apontou a genialidade e originalidade do artista dentre as causas principais da incompreensão de sua arte, denunciando a intolerância do público em relação a qualquer obra que escapasse à mediocridade geral. Por diversas vezes voltou a condenar o apreço do público, e mesmo da maioria dos críticos, apenas pelo tema de uma obra, chegando a afirmar que a "admiração do grande público é sempre em razão indireta à genialidade de um artista". E não hesitou em criticar a arte de alguns dos pintores de maior sucesso na França, como Fromentin, Dubufe e Gérôme, e nem mesmo em expressar seu descontentamento com alguns dos quadros de autoria de artistas por ele admirados, como Courbet, Millet e Théodore Rousseau. Dos pintores admitidos no Salão, Zola destacou Monet¹¹ e sua *Camille* - "uma janela aberta para a natureza" em comparação com as telas sem vida que a cercavam - e lamentou, por falta de espaço, não poder analisar mais longamente as pinturas de Corot, Daubigny e Pissarro.

Preocupado em não ser tomado como o defensor de uma escola ou movimento artístico específicos, Zola reafirmou em diferentes momentos sua independência enquanto crítico de arte, não deixando, apesar disto, de condenar os pintores que, alheios ao desenvolvimento científico e industrial do século XIX, refugiavam-se na representação de sonhos. "Le mouvement de l'époque est certainement réaliste, ou plutôt positiviste. Je suis donc forcé d'admirer des hommes qui paraissent avoir quelque parenté entre eux, la parenté de l'heure à laquelle ils vivent." Porém, se a princípio sua terminologia parecia aproximá-lo dos "artistas realistas", Zola não permitiria maiores dúvidas a este respeito. "Je me moque du réalisme", declara o escritor, "en ce sens que ce mot ne représente rien de bien précis pour moi." (...) "...je me moque de l'observation plus ou moins exacte, lorsqu'il n'y a pas une individualité puissante qui fasse vivre le tableau."¹² Sua definição de

¹¹"Ici, il y a plus qu'un réaliste, il y a un interprète délicat et fort qui a su rendre chaque détail sans tomber dans la sécheresse" declara Zola sobre Monet. in É. Zola, op. cit., 1970, p. 75

¹²Ibid., pp. 73 e 74.

obra de arte, "*une œuvre est un coin de la création vu à travers un tempérament*", deixa claro que a realização de uma cópia fiel da realidade, objetivo maior do realismo em sua opinião, não o satisfazia como marca distintiva de uma arte verdadeira.¹³ Em contato com o real, seria o toque pessoal do artista que determinaria a veracidade de uma obra. Partindo do mesmo princípio, Zola também questionava a possibilidade de existência de uma noção de belo absoluto em matéria artística. Se uma obra de arte era fruto da combinação de dois elementos, a natureza (*coin de la création*) e o homem (*tempérament*), sendo o último sempre variável, critérios definitivos de julgamento estético não poderiam ser aplicados em momento histórico algum. Neste sentido, o artista de qualquer época não deveria seguir fórmulas de sucesso no passado pois a verdadeira arte de hoje não poderia servir de modelo à verdadeira arte de amanhã.¹⁴

Considerando portanto que todo grande pintor necessariamente conceberia um mundo novo, mundo este fruto da expressão de sua personalidade e temperamento, a crítica de Zola parece ter como principal preocupação elucidar a linguagem pessoal de cada artista. A análise de seu segundo artigo sobre Manet,

¹³Tal definição apareceu pela primeira vez na crítica de Zola em seu artigo "Proudhon et Courbet", em contraposição à definição de "arte como uma representação idealista da natureza e do homem" proposta por Proudhon. Zola retornaria constantemente à sua conceituação de obra de arte e as idéias nela presentes. A relação entre arte e temperamento, evidenciada anteriormente por Baudelaire, foi de fundamental relevância tanto na construção da estética de Zola quanto na obra de Cézanne.

¹⁴A condenação da noção de belo absoluto e do movimento realista (por sua pressuposta tentativa de realizar uma cópia objetiva do real) ocorrem igualmente na crítica de Baudelaire. Em seu célebre artigo "O pintor da vida moderna", Baudelaire discorre sobre a necessidade de se estabelecer uma "teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto". Segundo ele, o belo era composto de um elemento eterno, invariável e de um elemento circunstancial, relativo, determinado pela moda e pela moral da época. Baudelaire também era extremamente cético em relação ao realismo e aos pintores que pretendiam "representar as coisas como elas são". Se Zola parece concordar com a definição baudelairiana de arte realista como "o universo sem o homem" (presente em seu artigo sobre a obra e a vida de Delacroix), discorda totalmente de sua defesa de uma pintura imaginativa ou romântica, propondo uma terceira via: a arte naturalista. Os artigos de autoria de Baudelaire citados acima encontram-se em Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 530/542 e 546/565.

publicado em janeiro de 1867 na *Revue du XIXe. siècle*, nos dará a oportunidade de compreender um pouco melhor a aplicação e as limitações de sua proposta.

O valor da obra de Manet e seu caráter de ruptura com a pintura de sucesso junto ao público já haviam sido evidenciados pelo escritor em seu artigo anterior sobre o artista (o quarto da série sobre o Salão de 66): "On a d'un côté des succès de mode, des succès de salons et de coteries (...). D'un autre côté, au contraire, on a un homme s'attaquant directement à la nature, ayant remis en question l'art entier, cherchant à créer de lui-même et à ne rien cacher de sa personnalité".¹⁵ Zola propunha-se agora a aprofundar seu estudo sobre a posição peculiar do pintor na arte contemporânea, posição esta gerada pela incompreensão que cercava sua obra. Segundo ele, estaria desta forma não só analisando a personalidade de um artista em particular como também o movimento artístico francês em geral.

Procurando responder ao negativismo da crítica corrente, seu texto dirigia-se principalmente àqueles que consideravam os quadros de Manet como meros esboços ou que escandalizavam-se com as cenas representadas. A demonstração da irrelevância do tema na pintura de Manet e a afirmação da qualidade de sua obra se constituíam nos dois pontos centrais de seu artigo. Na tentativa de superar o impasse de uma análise apenas temática, Zola privilegiou o estudo do emprego da cor nas telas do pintor. Em seu entender, um tema era para Manet um simples pretexto de trabalho, assim como os objetos eram meras manchas coloridas.¹⁶ Suas observações sobre *Olympia* nos servem como exemplo de seu raciocínio: "Il vous fallait une femme nue, et vous avez choisi Olympia, la première venue; il vous fallait des taches claires et lumineuses, et vous avez mis un bouquet; il vous fallait des taches noires, et vous avez placé dans un coin une négresse et un chat. Qu'est-ce que tout cela veut

¹⁵É. Zola, op. cit., 1970, p. 67.

¹⁶Somente a partir 1875 Zola passaria a definir Manet como um pintor do mundo contemporâneo: "Il dessine les gens tels qu'il les voit vivre, dans la rue, à la maison, dans leur cadre habituel, vêtus selon la mode du jour, en fait il représente nos contemporains." in "Cartas de Paris", publicado no *Le Messager de l'Europe* em julho de 1875. Ibid., p. 228.

dire? vous ne le savez guère, ni moi non plus. Mais je sais, moi, que vous avez admirablement réussi à traduire énergiquement et dans un langage particulier la vérité de la lumière et de l'ombre, les réalités des objets et des créatures".¹⁷ Apesar de aparentemente voltar-se para o estudo de cada obra em particular, o contato de Zola com a pintura de Manet era apenas superficial. A concordância entre as idéias centrais de sua crítica e a "poética" de Manet parecia total para o escritor e foi a partir desta certeza que ele construiu toda a sua análise, o que o levou a menosprezar aspectos importantes da pintura que tanto admirava. Seus comentários sobre os quadros de Manet, extremamente descritivos e mesmo repetitivos, resumiam-se, na maior parte das vezes, a uma confirmação de pressupostos caros à sua proposta teórica. Sua concepção histórica perversa fica evidente em sua tentativa de fazer da arte de Manet a *tabula rasa* da pintura.

A explicação de Zola sobre a originalidade do pintor chega a ser ingênua: "Voici comment je m'explique la naissance de tout véritable artiste, celle de Édouard Manet, par exemple. Sentant qu'il n'arrivait à rien en copiant les maîtres, en peignant la nature vue au travers des individualités différentes de la sienne, il aura compris, tout naïvement, un beau matin, qu'il lui restait à essayer de voir la nature telle qu'elle est, sans la regarder dans les œuvres et dans les opinions des autres".¹⁸ Sem poder negar, entretanto, "uma certa semelhança entre as primeiras obras de Manet e a arte dos mestres espanhóis", Zola apressou-se em afirmar que desde *Almoço na Relva* o pintor havia claramente se libertado de quaisquer filiações. E ainda acrescentou: "Or, il est bon de faire savoir que, si Manet a peint des espada et des majo, c'est qu'il avait dans son atelier des vêtements espagnols et qu'il les trouvait beaux de couler!"¹⁹ Tendo eleito Manet como o representante de seu ideal artístico - um pintor analista, filho de sua própria época, que havia se rebelado contra a pintura dos museus e contra a tradição da arte francesa - Zola não poderia admitir que o

¹⁷Ibid., p. 110.

¹⁸Ibid., p. 96.

¹⁹Ibid., p. 103.

rompimento do artista com as formas vazias da arte acadêmica estava diretamente relacionado, naquele momento de sua obra, com a arte de grandes mestres. Para o jovem crítico, o reconhecimento de ascendências diretas implicava na completa negação da originalidade do artista.

Embora tenha sido capaz de reconhecer algumas características relevantes da arte de Manet - sua grande simplicidade, a elaborada relação entre os tons utilizados, a indicação de grandes conjuntos de massas plásticas e a quase ausência de detalhes, o que resultava em uma oposição radical à perfeição minuciosa dos pintores acadêmicos - Zola não conseguia atribuir uma significação ao que percebia. Preocupado em ressaltar a singularidade de Manet, definiria-o como um pintor que "pinta o que vê", negligenciando completamente o rigor construtivo característico de sua obra e chegando a afirmar que "ce qu'on appelle la composition n'existe pas pour lui...je veux dire qu'il groupe les figures devant lui, un peu au hasard, et qu'il n'a ensuite souci que de les fixer sur la toile telles qu'il les voit".²⁰ Zola deixava assim de entender a causa fundamental da modernidade da obra de Manet: o jogo entre horizontais e verticais, a simplificação das formas e dos volumes, o tratamento sumário do modelado e a ênfase nas oposições tonais levavam a um primeiro rompimento com a construção apriorística de um espaço tridimensional, indispensável à pintura acadêmica.²¹ Se Zola, ao retomar a comparação das telas de Manet às gravuras de Épinal, parecia reconhecer a bidimensionalidade da pintura do artista, não vai mais longe do que demonstrar as semelhanças do uso da cor, acrescentando achar mais pertinente compará-las às gravuras japonesas. Sem realizar uma análise formal mais adequada, que realmente se preocupasse em

²⁰Ibid., p. 102.

²¹A criação do espaço pictórico na obra de Manet é resultante da relação que o artista estabelece entre formas e cores, ocorrendo, portanto, simultaneamente ao surgimento de sua composição. Suas figuras, próximas à superfície da tela e fortalecidas pela estruturação arquitetônica adotada pelo pintor, conseguem afirmar-se com grande vigor (A Amazonas do MASP é um belo exemplo neste sentido). A verdadeira modernidade da pintura de Manet reside não na eloquência ou no esvaziamento dos temas tratados, mas sim na afirmação da tela enquanto um suporte plano.

desvendar a estrutura da pintura de Manet, Zola ficou a meio caminho de compreender o que ele mesmo havia definido como "uma nova maneira de pintar".

Ainda em 1867, no mês de julho, *La Situation* publicou um artigo de Zola sobre a Exposição Universal,²² onde ele voltou a criticar a pintura de alguns artistas consagrados. Os escolhidos desta vez foram Meissonier, Cabanel, Gérôme e Théodore Rousseau. Zola foi extremamente irônico sobre o porquê de sua escolha: ao seguir a seleção do júri presumia estar apresentando aos leitores as personalidades mais vivas e enérgicas da arte contemporânea. Entretanto, logo a seguir, suas observações a respeito de Gérôme esclareceriam sua verdadeira opinião: "Je cherche vainement en vous le créateur. Vous n'avez ni souffle, ni caractère, ni personnalité d'aucune sorte. Vous ne vivez pas vos œuvres, vous ignorez la fièvre, l'élan tout-puissant qui pousse les véritables artistes. On sent que vous êtes à votre besogne comme un manoeuvrer est à sa tâche; vous ne laissez en elle rien qui vous appartienne, et vous livrez un tableau au public comme un cordonnier livre une paire de botte fines à un client".²³ Após discorrer longamente sobre a "pintura microscópica" de Meissonier, as Vênus maquiadas de Cabanel, o tratamento banal dos temas "tocantes" de Gérôme, Zola afirmaria que, para tais pintores, ter talento equivalia a ser hábil e realizar telas bonitas e agradáveis. As razões de seu descontentamento em relação à obra de Théodore Rousseau nos interessam em especial pois foram apresentadas com uma comparação bastante significativa: "Il ne se place pas en bon enfant devant la nature, comme certains autres paysagistes qui se contentent simplement de recevoir une impression et de la traduire. Il aborde la nature en esprit despotique, en tyran dont les caprices sont des lois; il a dans chaque main une bonne petite théorie et il regarde ses horizons à travers des verres préparés qui les lui montrent tels qu'il les désire. La raison seule travaille".²⁴ Zola percebia claramente que a ruptura com a tradição acadêmica já vinha ocorrendo entre os pintores paisagistas, até então constantemente relegados

²²"Nos peintres au Champ-de-Mars" in E. Zola, op. cit., 1970, pp. 121 a 131.

²³Ibid., pp. 128 e 129.

²⁴Ibid., pp. 129 e 130.

pela Academia em suas premiações, e, ao defender a importância de um olhar inocente em relação à natureza, parece filiar-se à causa dos futuros impressionistas.

Em 1868, tendo aceito pela segunda vez a tarefa de analisar o Salão Oficial, Zola teve sete artigos publicados nos meses de maio e junho no *L'Événement illustré*. A comparação com seus escritos sobre o Salão de 1866 revela seu amadurecimento enquanto crítico. Apesar de reiterar as mesmas observações quanto à mediocridade do Salão, Zola preocupou-se, desta vez, em dedicar a maior parte de seu texto aos pintores que julgava originais, destacando algumas de suas obras em exposição. E, se em seus artigos precedentes havia recusado para si o papel de porta-voz de grupos ou escolas, procura agora demonstrar a unidade do movimento de renovação, agrupando os artistas inovadores sob a definição de naturalistas: "ils forment un groupe que s'accroît chaque jour. Ils sont à la tête du mouvement artistique et demain il faudra compter avec eux".²⁵ Tal fato coincide com a afirmação do naturalismo na literatura, cujos princípios haviam sido expostos por Zola neste mesmo ano, no prefácio da segunda edição de seu romance *Thérèse Raquin*.

No primeiro artigo da série Zola tentou explicar as razões da inferioridade da arte francesa do momento, distinguindo quatro causas principais: 1. a própria natureza do talento francês - sua facilidade de imitação, sua atração pelo banal e superficial; 2. a "crise nervosa dos tempos modernos", que levava vários pintores a procurar igualar-se a poetas e a "pintar pensamentos ao invés de corpos"; 3. a falência do ensino da Academia, onde primeiro se ensinava o ideal de beleza antigo e só depois a técnica; e, por último, o interesse exclusivo do público pelo tema de uma obra, o que fazia com que pintores menores obtivessem sucesso com quadros de temática agradável ou sedutora.

Criticando desta forma não só o classicismo desprovido de vida da arte

²⁵*Ibid.*, p. 146.

acadêmica como também o romantismo e seu apego a temas literários, Zola examinou ao longo dos outros seis artigos as características principais da nova pintura. Segundo ele, apenas um pintor em harmonia com o espírito de sua própria época seria capaz de produzir obras vivas. Uma arte adequada ao tempo em que viviam, tempo de ciência e verdade, deveria necessariamente romper com o idealismo romântico através do retorno a uma observação minuciosa do real e a uma análise exata do presente. Pela primeira vez em sua crítica, Zola explorou a importância de temas modernos, causa, segundo ele, já há muito tempo vitoriosa. Fiel a seu conceito de obra de arte, porém, acreditava somente no valor de uma obra onde houvesse uma aliança entre verdade e personalidade. Um pintor original e de talento, com seu "temperamento de artista e instinto de homem moderno", certamente interpretaria a realidade de forma pessoal.

Seu segundo artigo foi novamente dedicado a Manet e ao relativo sucesso de sua pintura "clara e luminosa". Com duas obras expostas no Salão, sendo uma delas o retrato de Zola, Manet começava a conquistar a admiração de vários colegas e mesmo do público. Sua descrição da atitude do pintor nas sessões referentes à realização de seu retrato, elucida sua definição de artista naturalista: "Souvent, quand il traitait un détail secondaire je voulais quitter la pose, je lui donnais le mauvais conseil d'inventer. - Non, me répondait-il, je ne puis rien faire sans la nature. Je ne sais pas inventer. Tant que j'ai voulu peindre d'après les leçons apprises, je n'ai produit rien qui vaille. Si je vaux quelque chose aujourd'hui, c'est à l'interpretation exacte, à l'analyse fidèle que je le dois...."²⁶

Em "Os Naturalistas", terceiro artigo da série, Zola deteve-se na análise da pintura de Pissarro, "um dos talentos mais profundos e graves da época". Com o propósito de delinear os interesses e objetivos do naturalismo e demonstrar o valor da obra de Pissarro, o escritor mais uma vez contrapôs a habilidade da arte acadêmica à "pesquisa amarga do real" (na qual não havia lugar para astúcias técnicas). Os dois artigos seguintes discutiram a participação dos Atualistas e de

²⁶Ibid., p. 142.

alguns dos Paisagistas no Salão, também representantes da "grande escola naturalista". A denominação de pintores atualistas coube àqueles que se interessavam por temas modernos. Entre estes, Zola ressaltou Monet, citando igualmente Bazille e Renoir. Em relação aos paisagistas observou que, se a "paisagem clássica estava morta, assassinada pela vida e pela verdade", poucos eram os artistas que se colocavam diante da natureza sem idéias pré-concebidas. As obras em exposição de Pissarro, Jongkind, das irmãs Morrisot e do mestre Corot (mesmo com seus tons vaporosos), comprovavam que a qualidade de seu trabalho resultava sobretudo do fato de possuírem um "sentimento verdadeiro da natureza".

Em seu penúltimo artigo, "Alguns bons quadros", Zola procurou dar destaque ao trabalho de outros pintores de talento, ainda menosprezados pelo público, preocupando-se, ao mesmo tempo, em condenar a atitude negativa da maioria dos críticos em relação à pintura de Courbet.²⁷ Ao invés de se comprazer em "julgar mesquinamente, de lupa na mão", cada quadro de um pintor, uma crítica consciente deveria, segundo Zola, considerar acima de tudo a personalidade e vitalidade criativa do artista em relação ao conjunto de sua obra. "Il m'importe peu qu'une toile soit moins complète, il me suffit de retrouver, dans cette toile, l'accent particulier d'un esprit puissant et souple."²⁸ Baseado em tais argumentos, e mesmo reconhecendo a qualidade mediana de *Esmola a um mendigo em Ornans*, decorrente, segundo ele, da influência da paleta clara da nova escola sobre a "visão ampla e severa" de Courbet, Zola partiu novamente em defesa da arte do 'mestre de Ornans'. Em sua opinião, "uma pincelada de Courbet, por mais rude e falsa que ela fosse, valia mais do que todos os quadros de pintores de sucesso empilhados".²⁹

A confiança do jovem crítico em relação à força do naturalismo na arte de sua época tornou-se ainda mais evidente em seu último artigo sobre o Salão de

²⁷Zola nomeia Boudin, Bonvin, Degas e Evariste de Valernes, analisando brevemente suas pinturas.

²⁸É. Zola, op. cit., 1970, p. 163.

²⁹Ibid., p. 164.

1868. Ao analisar as dificuldades vivenciadas pelos escultores do século XIX para desembaraçar-se de referências clássicas e "reconciliar-se com os tempos modernos", Zola demonstrava sua certeza de que o movimento de retorno à observação, já vencedor na pintura, fatalmente predominaria sobre a escultura num futuro bem próximo. Um exemplo desta gradual e irreversível conquista, segundo ele, era dado naquele momento por Philippe Solari e sua obra, *O negro Adormecido*.³⁰

Neste mesmo ano, mais dois artigos de Zola sobre a situação das artes plásticas na França foram publicados na imprensa parisiense. Ambos discutiam a relação do Estado com os artistas, seu sistema de encomendas e premiações e enfatizavam o total desinteresse do Ministério de Belas-Artes na implementação de uma política de apoio e valorização artistas de talento.³¹ "La vérité, sentenciou o escritor no primeiro dos dois artigos, est que le second Empire ne comptera ni un grand peintre, ni un grand sculpteur, ni un grand écrivain. Les seuls artistes que l'on encourage réellement, ce sont les maçons de M. Haussmann..."³² Baseando-se na má qualidade das obras enviadas pelos artistas que outrora haviam ganhado os 'Prêmios de Roma', Zola questionou a validade de tais premiações, defendendo a reformulação imediata da educação artística oferecida pela Academia aos jovens pintores. Esta deveria voltar-se para a realidade atual e desvencilhar-se por completo dos ideais gregos de beleza e composição, já sem sentido para a sociedade francesa.

³⁰Philippe Solari, também nascido em Aix-en-Provence, foi um dos companheiros de juventude de Cézanne e Zola. Sua amizade com o pintor manteve-se até sua morte, ocorrida em 1906, pouco meses antes da morte de Cézanne. Solari realizou dois bustos de Zola, um dos quais foi exposto no Salão de 1873, e dois bustos de Cézanne, datados de 1904, que hoje pertencem ao Museu Granet, localizado em Aix-en-Provence. Segundo Joachim Gasquet, o modelo utilizado por Solari para sua escultura *Negro Adormecido* é o mesmo que posou para Cézanne, nesta mesma época, em seu quadro *Negro Scipião*, do acervo do MASP. in J. Gasquet, op. cit., p. 47/48. O personagem do escultor Mahoudeau, do romance *A Obra*, foi inspirado em Solari.

³¹Tratam-se de duas "Causeries", publicadas em *La Tribune* em 30 de agosto e 20 de dezembro de 1868. in *Ibid.*, pp. 179 a 190.

³²*Ibid.*, p. 181.

No segundo artigo Zola criticou a então recente mudança na regulamentação da eleição dos jurados - a partir do ano seguinte todos os artistas que já haviam expostos em Salões anteriores teriam direito a voto - denunciando a continuidade da não participação dos verdadeiros interessados, os artistas iniciantes. O Ministério, com medidas eternamente paliativas, esquivava-se de atacar diretamente o problema da discriminação sempre presente nos Salões. Se anteriormente o despotismo do júri acadêmico determinava antecipadamente a escolha de obras completamente de acordo com as normas impostas pela Academia, a inexistência de qualquer padrão de julgamento dos júris eletivos, seus constantes "caprichos" e sua falta de método, por sua vez, também desacreditavam a seleção por eles realizada. "Centenas de medalhas não farão nascer um só artista", afirmou Zola ao propor a única alternativa, segundo ele, possível: a eliminação do caráter de concurso dos Salões e sua transformação em um "bazar do belo", uma exposição livre que oferecesse uma real oportunidade a todos os artistas de mostrarem suas obras ao público, sem o estabelecimento de quaisquer "recompensas" ou medalhas.

Em 1869 dois outros pequenos artigos de Zola foram também publicados em *La Tribune*, um sobre Gustave Doré e o seguinte contra a proibição da publicação de uma litografia de Manet, *A execução de Maximiliano*. Com o início da guerra franco-prussiana e o desenrolar dos acontecimentos políticos, Zola só retomaria sua crítica na imprensa francesa em 1872, desta vez nos jornais *La Cloche* e *Le Corsaire*. Suas considerações sobre a política de artes plásticas desenvolvida pelo Segundo Império estenderam-se à administração da Terceira República, já que nada havia se alterado. Zola alertou para a necessidade premente de mudança, para que os mesmos erros do governo anterior não se repetissem. A época democrática em que entravam, em sua opinião, exigia uma "arte viril" e o Estado não poderia continuar encorajando a trivialidade da arte

acadêmica.

Nos anos subseqüentes, após a interdição de *Le Corsaire* e o fechamento de *La Cloche*, sem espaço para sua crítica de arte nos demais jornais parisienses, Zola contentou-se em escrever pequenos artigos sobre os Salões, que ele próprio denominava de "crônicas", para um jornal de Marselha, *Le Sémaphore de Marseille*. Em 1875 iniciou sua colaboração mensal em uma revista literária de São Petersburgo, *Le Messenger de l'Europe*, que perdurou até 1880. O tom polêmico e agressivo de seus escritos, tão familiar a seus leitores franceses, foi substituído por uma apresentação mais descritiva e menos enfática dos diferentes movimentos artísticos presentes na França e por uma reflexão mais geral sobre a sociedade de seu país. Em 1879 e 1880 Zola voltou a analisar os Salões para um jornal parisiense, *Le Voltaire*, e em 1881, com o artigo "Um passeio pelo Salão", publicado no *Le Figaro*, despediu-se da crítica jornalística. A morte de Manet, dois anos depois, levou-o a romper seu silêncio e a responsabilizar-se pelo prefácio do catálogo da exposição póstuma das obras do pintor. Uma segunda exceção neste sentido - além da publicação de *A Obra* em 1886 - deu-se em 1896, quando Zola escreveu mais um artigo sobre o Salão, "Pintura", também publicado no *Le Figaro*, e onde ficou evidente seu descontentamento em relação aos rumos tomados pela arte francesa, incluindo aí tanto a pintura impressionista quanto a obra de Cézanne.

A importância maior da crítica de arte de Zola nos anos que precederam a eclosão do Impressionismo está em sua análise acurada do quadro geral das artes plásticas na França e em sua denúncia da estagnação da arte acadêmica francesa. Apesar do tom doutrinário de seus primeiros escritos e da repetição constante das mesmas idéias ao longo de sua carreira como crítico, Zola destacou-se por seu combate veemente à mediocridade e "perfeição banal" da pintura acadêmica e por sua tentativa de resgatar o valor da personalidade do artista na

criação de uma obra de arte.

Suas observações a respeito da dificuldade encontrada pelos pintores rebeldes à tradição vigente para expor suas obras foram extremamente pertinentes. Os influentes marchands e as exposições independentes, tão comuns nas décadas que se seguiriam, ainda não haviam conquistado Paris, ao passo que os Salões Oficiais e seus jurados já haviam se transformado em propagandistas da arte acadêmica, selecionando e premiando artistas por sua habilidade técnica e por sua submissão aos cânones consagrados pela Academia de Belas-Artes. Zola evidenciou a falência deste sistema "pseudo-liberal" de exposições, que na verdade excluía metodicamente de suas salas obras originais. Seu convívio com os jovens pintores que se reuniam no Café Guerbois e sobretudo sua estreita ligação com Cézanne favoreciam sua certeza de que se fazia necessária uma modificação radical da estrutura dos Salões para que se pudesse estabelecer uma nova relação entre governo, artistas e público. Se a princípio Zola pleiteou o restabelecimento do Salão dos Recusados, posteriormente, como vimos, passaria a questionar a validade de quaisquer "concursos oficiais" e a postular a criação de exposições livres, sem seleção prévia das obras e sem premiações.

Ao romper com a noção de belo absoluto, ao condenar a atenção exagerada da crítica e do público ao tema de uma obra e ao definir a arte como a expressão de um talento individual, Zola insurgia-se contra uma das maiores conseqüências do predomínio da pintura acadêmica: a difusão do conceito de arte como sinônimo de *savoir faire*. A destreza de um estudante aplicado não se constituía, segundo ele, em pré-requisito indispensável para a construção de uma arte autêntica. "Regardez de près les tableaux à succès, advertiu o jovem crítico ao tentar provar a qualidade da obra de Pissarro, vous serez profondément étonné par l'étrange travail auquel l'artiste s'est livré. Certains tableaux, d'aspect brutal, sont le comble de l'habilité. Mais on voit bientôt que tout est mensonge, que l'œuvre est vide de force et d'originalité, qu'elle est simplement

l'ouvrage d'un fabricant impuissant qui a eu recours à l'adresse et qui est parvenu à falsifier la bonne, la vraie peinture".³³

Zola não tinha dúvidas a respeito do perfil ideal de um artista verdadeiro. "Il faut être de son âge, si l'on veut créer des œuvres viables", declarou em 1868. O pintor da segunda metade do século XIX que se preocupasse em criar obras imortais deveria, por conseguinte, participar do crescente envolvimento de sua sociedade com a pesquisa e a análise científicas. Neste sentido, era-lhe clara a relevância de uma arte vinculada ao real e não a sonhos ou temas literários. O romantismo, em sua opinião, "não havia sido senão uma revolta necessária para romper com a tradição", enquanto o simbolismo, com seus enigmas, era apenas uma reação natural ao naturalismo. Não obstante, Zola tampouco se aliou aos princípios do movimento realista ou almejou uma pintura que reproduzisse objetivamente a realidade, procurando, acima de tudo, privilegiar em sua crítica obras nas quais transparecesse o temperamento de seu autor.³⁴ Em diversas ocasiões, por exemplo, chegou a manifestar sua admiração tanto por Courbet como por Delacroix, homens que haviam conseguido superar a vulgaridade da produção artística de seu tempo. Entretanto, se sua aproximação de Courbet foi facilitada pelas próprias características da arte do pintor, Delacroix seria por ele considerado como o grande gênio da escola romântica e por isto mesmo temível. Sem jamais menosprezar seu talento, Zola não deixaria de censurá-lo por exprimir em seus quadros todo o nervosismo de sua época e por "pintar como se escreve".

Em seus artigos da década de sessenta, além de enaltecer Manet - o primeiro pintor a preocupar-se em adotar na representação de seres humanos a mesma abordagem inovadora, isenta de idéias pré-concebidas, que prevalecia na obra de vários paisagistas franceses - Zola também elogiou a arte de Monet,

³³A comparação entre a pintura acadêmica e a obra de Pissarro ocorre em "Les Naturalistes", terceiro artigo da série sobre o Salão de 1868. in *Ibid.*, p. 146.

³⁴Mesmo ao passar a defender o naturalismo no mundo das artes Zola continuaria a proclamar a autonomia absoluta do artista em relação a regras.

Pissarro, Renoir, Bazille e Jongkind, e, ao dar início à sua "campanha" em favor do naturalismo na pintura, definiria tais artistas como genuínos representantes da nova tendência. No entanto, à medida que as exposições impressionistas (organizadas basicamente por este mesmo grupo de pintores) começaram a ocorrer, possibilitando um maior conhecimento da proposta de trabalho de cada um de seus membros, Zola percebeu a contradição existente entre os reais interesses deste grupo e sua concepção de arte naturalista.³⁵ Sua insatisfação em relação à pintura impressionista passou a ficar cada vez mais clara em seus escritos. Já em 1875, no ano seguinte à primeira exposição impressionista, Zola afirmou - o que voltaria insistentemente a repetir a partir de então - que a arte francesa encontrava-se orfã após a morte de Delacroix e Ingres e o exílio de Courbet. E, apesar de entrever na "anarquia completa da arte" daquele momento um sinal positivo de transformação, não julgava que qualquer dos pintores atuantes estivesse à altura dos grandes mestres há pouco desaparecidos. Quatro anos depois seria ainda mais severo ao reportar-se aos impressionistas, criticando o permanente caráter de esboço de suas obras, fruto de imperícia técnica e de um total desinteresse por um tratamento mais cuidadoso das formas plásticas. Seus autores contentavam-se facilmente com os efeitos de uma execução rápida e aproximativa, esquecendo-se de "estudar a natureza com a paixão dos verdadeiros criadores".³⁶ Neste mesmo período, Zola também começou a mostrar-se reticente a respeito da pintura de Manet, apontando

³⁵A primeira exposição da "Sociedade anônima de artistas pintores, escultores e gravuristas" aconteceu em abril de 1874, semanas antes da inauguração do Salão. A exposição ficou conhecida pela denominação de impressionista em razão do título de um artigo irônico do crítico Louis Leroy, publicado no *Le Charivari* dez dias após a abertura da exposição. No ano anterior Paul Alexis, amigo de Zola, havia preconizado que alguns artistas - "que pertencem ao grupo de naturalistas" - tencionavam fundar uma corporação artística com o objetivo de organizar exposições independentes. in John Rewald, *Histoire de l'Impressionisme*, Paris, Albin Michel, 1976, pp. 323 a 376. A afirmação de Paul Alexis encontra-se na p. 350.

³⁶"Lettres de Paris. Nouvelles littéraires et artistiques", publicado no *Le Messager de l'Europe* em junho de 1879. in É. Zola, op. cit., 1970, pp. 322/323. A citação seguinte, a respeito de Manet, também ocorre neste mesmo artigo.

como principal motivo da "longa duração de sua luta com o público" o fato de "sua mão não corresponder à acuidade de sua visão". Em 1880, em consonância com a posição de Cézanne, reprovou a atitude majoritária dentro do grupo impressionista de abster-se do combate nos Salões Oficiais e de somente participar de exposições particulares e, em 1896, em artigo nostálgico e melancólico, o último de sua autoria publicado na imprensa, queixou-se da disseminação da pintura ao ar livre e do conseqüente "abuso de tons claros, o que fazia com que certas telas se assemelhassem a peças de roupa desbotadas por repetidas lavagens".³⁷

Na verdade, em momento algum de sua carreira Zola desempenhou o papel de defensor convicto do Impressionismo. Se a princípio considerava tal movimento como "capaz de num futuro bem próximo modificar a escola francesa e influir nos Salões", jamais avaliou com precisão a profunda renovação que estava sendo promovida por estes artistas. Em sua opinião, o legítimo intérprete da fórmula naturalista ainda não havia surgido e tanto os impressionistas como Manet não eram senão os precursores, os pioneiros da revolução por ele propagada. Para exemplificar seu modelo de pintor naturalista Zola aludia a artistas do passado, como Michelangelo e o próprio Courbet, criadores de uma obra sólida e vigorosa, chegando a salientar que o "espírito moderno já se apoderava de alguns dos melhores discípulos da Academia e recrutava-os para o naturalismo".

Um exemplo claro de sua atitude em relação ao Impressionismo é *Uma página de amor*, romance de sua autoria publicado em 1878.³⁸ Nele, ao longo de todo o texto, Zola procura estabelecer uma correlação entre o comportamento

³⁷O artigo de 1880 e 1896 aos quais me refiro são "Le Naturalisme au Salon" e "Peinture". in *Ibid.*, pp. 325/352 e 371/377, respectivamente. A afirmação de Zola aqui reproduzida encontra-se na p. 373.

³⁸*Uma página de amor* é o oitavo volume da série dos Rougon-Macquart, ciclo de romances onde Zola descreve a "história natural e social de uma família sob o Segundo Império". O primeiro volume da série, *A fortuna dos Rougon*, foi parcialmente publicado, sob a forma de folhetim, no jornal *Le Siècle*, em 1870. Este projeto grandioso, no qual Zola se propõe a analisar a sociedade de seu próprio tempo, revela o desejo do escritor de rivalizar com Honoré de Balzac e sua *Comédia Humana*.

humano e a natureza, associando os sentimentos e as ações dos protagonistas ao "clima" de Paris. A cidade, vista da janela da residência de Hélène Grandjean e sua filha Jeanne, na elevação de Passy, transforma-se em uma paisagem, contemplada por ambas em inúmeras ocasiões. As minuciosas descrições de Zola permitem ao leitor visualizar esta original paisagem em diferentes momentos do dia ou do ano - sob a influência da luz matinal ou crepuscular, sob a chuva e sob a neve... Tais descrições poderiam ser consideradas como um contraponto literário à tentativa de Monet e seus companheiros de captar as variações luminosas em um motivo, segundo a hora do dia ou a estação do ano? *Uma página de amor*, na verdade, comprova o antagonismo de Zola à proposta impressionista, já que revela o quanto sua interpretação da natureza é carregada de intenção dramática. A ênfase descritiva nas transformações momentâneas da natureza visa intensificar o ritmo da trama, reforçando a monotonia ou a dramaticidade da narrativa. Uma passagem que demonstra a estratégia do autor é o capítulo no qual Hélène, após muita hesitação, cede ao amor proibido do médico Henri Deberle. Uma tempestade assola impiedosamente a cidade no dia em que os dois amantes finalmente entregam-se um ao outro. Em virtude desta mesma tempestade, Hélène acaba por perder sua filha, que, com ciúmes da mãe, expõe-se conscientemente à chuva implacável e contrai uma pneumonia que causa sua morte. Ao final do romance, em uma de suas visitas ao túmulo da Jeanne, Hélène contempla Paris e conclui que assim como nada conheceu da cidade onde residiu por um breve período de sua vida, tampouco chegou a verdadeiramente conhecer Henri, seu amante por um dia.³⁹

As razões do progressivo distanciamento de Zola em relação ao

³⁹Em março de 1878, Cézanne escreve a Zola informando ao amigo que havia iniciado a leitura de *Uma página de amor*. Suas observações a respeito do romance são extremamente pertinentes: "(...) si je ne commets une hérésie - la marche de la passion chez les héros est d'une gradation très suivie. Cette observation que j'ai faite, me semble juste aussi, que les lieux par leur peinture sont imprégnés de la passion qui agite les personnages, et, par là, font plus corps ensemble avec les acteurs, et sont moins désintéressés dans le tout. Ils semblent s'animer pour ainsi dire et participer aux souffrances des êtres vivants." No mês seguinte, ao terminar a leitura do romance, Cézanne observa que "il y a dedans un grand sentiment dramatique." in P. Cézanne, op. cit., pp. 162/163 e 166/167.

impressionismo favorecem a compreensão das limitações de sua crítica. Enquanto os impressionistas procuravam romper com o aspecto descritivo da pintura, substituindo a noção de tema pela de motivo, Zola, ao contrário, insistia em apregoar a necessidade de se representar artisticamente a civilização moderna por meio de questões contemporâneas.⁴⁰ O sucesso da nova arte, segundo ele, dependeria de uma interpretação enérgica e segura de temas referentes ao real - em nada relacionada ao estudo da decomposição dos reflexos luminosos que tanto interessava aos impressionistas. E, embora ainda acreditasse que todo artista de talento devesse oferecer ao público uma tradução pessoal da realidade, esperava, porém, que todos os espectadores pudessem reconhecer e ter fácil acesso a este "universo particular". Em seu modo de ver, uma obra original evocaria ao observador um pedaço qualquer do mundo; uma grande paisagem, por exemplo, faria "a natureza reviver com seus ruídos, odores e seus reflexos de luz e sombra".⁴¹ Também em relação às figuras humanas o pintor deveria "preservar a lógica de sua anatomia e a proporção sadia de suas formas" se pretendesse dar vida a seu trabalho.⁴² Podemos concluir, portanto, que apesar da condenação inicial de Zola de uma análise atrelada ao tema de uma composição, sua crítica permaneceu vinculada ao domínio representativo de uma obra, sem jamais entrar em contato com sua dimensão formal, resultando daí a incompreensão do escritor quanto ao valor das primeiras manifestações de uma arte verdadeiramente nova.⁴³

Apesar de todo o espaço conquistado na imprensa, Zola pouco manifestou-se a respeito da pintura de Cézanne. Nos anos sessenta, uma das raras

⁴⁰Em conformidade com suas convicções, Zola privilegiava a narração de tramas urbanas em seus romances.

⁴¹É. Zola, op. cit, 1970, p. 291.

⁴²Ibid., p. 375.

⁴³Talvez sua maior tentativa neste sentido tenha sido seu estudo sobre Manet, publicado em 1867.

exceções neste sentido é uma pequena carta, publicada no *Le Figaro*, em resposta a um artigo irônico sobre os dois quadros de Cézanne que haviam sido rejeitados pelo júri do Salão de 1867. Contudo, nem mesmo aqui Zola tomou para si a defesa incondicional da obra do amigo - como havia feito meses antes em relação a Manet - limitando-se a observar que o pintor ao qual o artigo jocoso se referia "tratava-se de um de seus amigos de infância, um jovem artista de quem estimava singularmente o talento vigoroso e pessoal".⁴⁴

Nas décadas seguintes, voltaria a referir-se brevemente a Cézanne em meio a seus comentários sobre os pintores impressionistas. Em 1877, em sua análise da terceira exposição impressionista, definiu o amigo como "o maior colorista do grupo. Suas telas fortes e vivas", continuaria o crítico, "apesar de servirem de motivo de riso para os burgueses, indicam claramente os elementos de um grande pintor. O dia em que Paul Cézanne se possuir inteiramente, ele fatalmente produzirá obras superiores".⁴⁵ Ao que podemos deduzir por suas afirmações posteriores, Zola jamais reconheceu que tal momento houvesse ocorrido.⁴⁶ Em 1881, a despeito de observar que a arte de Cézanne permanecia de fato mais próxima das propostas de Courbet e Delacroix do que da pintura impressionista, Zola ainda o considerava como um artista incompleto, "um temperamento de grande pintor que ainda se debate em pesquisas de fatura".⁴⁷ E quinze anos depois, um ano após a primeira exposição individual de Cézanne, denomina-o de "grande pintor abortado".⁴⁸

Mas o testemunho maior do julgamento depreciativo de Zola sobre a

⁴⁴Artigo publicado no *Le Figaro* em 12 de abril de 1867. in *Ibid.*, pp.119/120. No ano anterior, porém, Zola havia ressaltado a concordância de suas opiniões sobre arte. (ver p. 3 do texto)

⁴⁵"Une exposition: Les peintres impressionnistes" artigo publicado no *Le Sémaphore de Marseille* em 19 de abril de 1877. in *Ibid.*, p. 282.

⁴⁶Em 1861, em uma carta a Baille, outro grande amigo de Aix, Zola profetizou: "Paul peut avoir le génie d'un grand peintre, il n'aura jamais le génie de le devenir. Le moindre obstacle le désespère." in P. Cézanne, op. cit., p. 102.

⁴⁷"Le Naturalisme au Salon", publicado no *Le Voltaire* de 18 a 22 de junho de 1880. in *Ibid.*, p.337.

⁴⁸"Peinture", publicado no *Le Figaro* em 2 de maio de 1896. in *Ibid.*, p. 372.

arte e a capacidade de seu amigo é certamente seu romance *A Obra*, publicado em 1886. Neste livro, Zola procurou retratar o movimento artístico parisiense do final do Segundo Império e do início da Terceira República a partir da descrição do percurso de um pintor, Claude Lantier, e seu círculo de amigos, todos ligados ao mundo das artes.⁴⁹ As alusões autobiográficas são evidentes. Sandoz, Claude e Dubuche, "os três inseparáveis", conheceram-se no colégio em Plassans, pequena cidade do sul da França, reencontrando-se anos depois na capital.⁵⁰ Assim como Zola, Sandoz tenta a carreira de escritor em Paris. Prudente e sensato, tendo que sustentar sua mãe enferma, afirma-se gradualmente em seu ofício. É o melhor amigo de Claude e acompanha toda a sua trajetória. Dubuche, por sua vez, forma-se em arquitetura pela Escola de Belas-Artes mas, após alguns projetos mal-sucedidos na companhia do sogro, renuncia à sua profissão e acaba por distanciar-se completamente de seus amigos.

Os três jovens acreditavam que "conquistariam Paris" com sua genialidade e talento. Apesar de sua declarada admiração pela arte de Delacroix e Courbet, Claude percebia que era chegada a hora de uma pintura nova, diferente da dos velhos mestres. "Mais ce que je sens, diz a Sandoz, c'est que le grand décor romantique de Delacroix craque et s'effondre; et c'est encore que la peinture noire de Courbet

⁴⁹A *Obra* é o décimo-quarto romance dos vinte volumes do ciclo dos Rougon-Macquart. O personagem de Claude Lantier, filho de Gervaise Macquart e Auguste Lantier, aparece em romances anteriores da série, como *A fortuna dos Rougon* e *A taverna*. Mas é em *O ventre de Paris* que Zola dedica maior tempo à sua descrição. "Claude est peintre; c'est un garçon maigre, avec de gros os, une grosse tête, barbu, le nez très fin, les yeux minces et clairs. Il porte un chapeau de feutre noir, roussi, déformé, et il se boutonne au fond d'un immense paletot déteint. Ayant la haine du romantisme et de la peinture à idées, il se plaît aux Halles, qu'il admire en artiste, cherchant des natures mortes colossales; c'est un moderne qui aime son époque..." in Zola, *Le ventre de Paris*. apud F. C. Ramond, org. *Les personnages des Rougon-Macquart*, Paris, 1901, pp. 235/240. Claude pôde consagrar-se à pintura, sem maiores preocupações financeiras, devido ao fato de seu protetor, um senhor de sua cidade natal que o havia enviado ao colégio e custeado suas despesas, ter lhe deixado, ao morrer, mil francos de renda. Na árvore genealógica dos Rougon-Macquart, publicada em *Uma página de amor*, Zola assim descreve Claude Lantier: "Mélange fusion. Prépondérance morale et ressemblance physique de la mère. Hérité d'une névrose se tournant en génie. Peintre".

⁵⁰Baptiste Baille, futuro professor da Escola politécnica de Paris, era o terceiro integrante do trio de amigos inseparáveis na vida real.

empoisonne déjà le renfermé, le moisi de l'atelier où le soleil n'entre jamais".⁵¹ Em 1863 participa do Salão dos Recusados com um quadro cuja descrição evoca claramente o *Almoço na relva* de Manet. Massacrado pela crítica e pelo público, seu talento e a força de sua pintura são porém reconhecidos por vários artistas, alguns deles já consagrados, e ele chega a ser considerado como o chefe de uma nova escola: a pintura "ao ar livre". No entanto, no decorrer do romance assistimos apenas à falência de sua carreira e ao desmoronamento de sua vida particular. O sucesso esperado nunca chegaria; sua total exclusão dos Salões Oficiais transforma-o em um pintor marginal, completamente desconhecido do público. Seu nível de exigência em relação à sua obra leva-o a destruir vários de seus quadros ou a retrabalhar incessantemente algumas partes de suas pinturas. "C'était sa continuelle histoire", relata o narrador, "il se dépensait d'un coup, en un élan magnifique; puis il n'arrivait pas à faire sortir le reste, il ne savait pas finir."⁵² Ao mesmo tempo que vivenciamos a derrota de um pintor de talento, presenciamos a ascensão de Fagerolles, artista medíocre mas astuto o suficiente para adequar ao gosto do júri e da crítica algumas das inovações pictóricas de seu amigo, obtendo assim constantes premiações oficiais e um enorme sucesso junto ao público. A única vez em que Claude consegue expor no Salão - um quadro de seu filho no leito de morte - é, ironicamente, devido à intervenção de Fagerolles, já então membro do júri e como tal tendo direito ao recurso de fazer com que fosse aceita, "por caridade", uma obra qualquer de sua escolha.⁵³ Diante de sua frustração em relação à sua capacidade criativa e de sua crescente insatisfação quanto ao quadro que vinha realizando, Claude termina por se suicidar. As palavras de Sandoz no enterro do pintor resumem de forma clara

⁵¹Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 101.

⁵²*Ibid.*, pp. 292/293.

⁵³Zola, mais uma vez, reportou-se à própria experiência para construir a trama de seu romance: em toda sua carreira Cézanne apenas conseguiu participar de um único Salão Oficial. Em 1862, Antoine Guillemet, amigo de longa data do pintor e um dos jurados do Salão, recorreu ao artifício de reconhecê-lo como seu aluno para que um de seus quadros pudesse ser admitido na exposição daquele ano.

sua opinião desfavorável a respeito a arte do amigo e denunciavam sua certeza de que o esforço travado por Claude ao longo de sua carreira estava acima de suas forças: "Au moins, en voilà un qui a été logique et brave... Il a avoué son impuissance et il s'est tué".⁵⁴

Em *A Obra*, Zola retoma e atualiza questões anteriormente analisadas por Balzac em seu curto ensaio sobre o drama da criação artística, *A obra-prima ignorada*.⁵⁵ A desesperada tentativa de "realização", a busca de um modelo ideal, a íntima relação entre genialidade e impotência e a tênue divisão entre certeza e dúvida na vida de um artista são pontos fundamentais em ambos os escritos. Frenhofer e Claude, dois pintores obcecados pela idéia de perfeição absoluta, morrem devido ao fato de compreenderem seus limites pessoais. Entretanto, se no conto de Balzac a discussão estética prevalece sobre os elementos narrativos ou descritivos, no romance de Zola, ao contrário, a tragédia pessoal de Claude e a trajetória desigual de seus amigos ocupam o lugar central da trama. Visando enquadrar *A Obra* no ciclo dos Rougon-Macquart, Zola situa a ação na época em

⁵⁴E. Zola, op. cit., 1974, p. 420.

⁵⁵O conto de Balzac, publicado pela primeira vez em 1831, se passa no ano de 1612 e narra dois encontros distintos entre três pintores. Recém-chegado a Paris, Nicolas Poussin, jovem e completamente desconhecido, decide procurar François Porbus, artista que muito admirava. Sua entrada no ateliê de Porbus coincide com a de um estranho personagem, recebido como um verdadeiro mestre pelo outro pintor. Este enigmático senhor, que só mais tarde o leitor descobre tratar-se de Frenhofer, apresenta suas idéias sobre arte com tamanha desenvoltura que não deixa dúvidas a respeito de sua genialidade. Sua segurança permite-lhe, inclusive, criticar sem piedade uma das telas de Porbus e corrigir alguns de seus "defeitos". Entretanto, apesar de toda a admiração e insistência de Porbus e Poussin, Frenhofer recusa-se terminantemente a mostrar-lhes a pintura de sua autoria que ele próprio considera, embora ainda inacabada, como a obra-prima de sua carreira, *La Belle Noiseuse*. Necessitando encontrar um modelo perfeito para terminar sua tela e surpreendido pela beleza de Gillete, amante de Poussin, Frenhofer finalmente consente, mediante uma sessão de pose da jovem, em revelar sua "criação perfeita" aos dois ansiosos artistas. Contudo, diante da tão esperada obra, Porbus e Poussin percebem apenas "cores confusamente agrupadas e contidas por uma multitude de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura". A custo de muito esforço, conseguem decifrar fragmentos de uma forma humana embaixo de todo o "caos de cores". Ao dar-se conta de sua tentativa frustrada, Frenhofer, profundamente abatido, solicita aos amigos que se retirem de seu ateliê. Morre nesta mesma noite, após destruir todas as suas obras.

que vive, valendo-se de todos questionamentos presentes em seus artigos publicados na imprensa para a construção do enredo.⁵⁶ A contextualização histórica e as claras referências auto-biográficas possibilitam estabelecer uma relação direta entre os elementos da ficção e as opiniões de Zola a respeito do movimento artístico de seu tempo. Apesar da manifestação de desprezo por uma arte presa a regras e convenções, *A Obra*, acima de tudo, revela a incredulidade de seu autor em relação ao vigor e qualidade da pintura que havia triunfado sobre o classicismo acadêmico. Além disto, a evidente analogia entre as personalidades de Claude Lantier e Cézanne, que não passaria despercebida ao pintor e levaria-o a romper definitivamente com Zola, deixa claro que o escritor tampouco apreciava a obra de seu amigo de infância ou acreditava em sua genialidade. A constante insatisfação de Cézanne e Claude Lantier com o resultado obtido em seus quadros era considerada por Zola como um sinal de impotência e insegurança, e indicada como a principal razão do fracasso do protagonista de seu romance.⁵⁷

Todavia, apesar da total independência de suas propostas de trabalho,

⁵⁶Como vimos, Zola, em *A Obra*, reitera suas críticas anteriores à Academia e aos Salões devido ao poder de ambas as instituições de formar o gosto do público de então e de destruir a carreira de um artista talentoso e original.

⁵⁷Se Cézanne renega suas semelhanças com Claude Lantier, identifica-se profundamente com Frenhofer, conforme atestam os relatos de Émile Bernard e Joachim Gasquet. Embora Balzac tenha se inspirado nos problemas que afligiam os pintores românticos de seu tempo, sobretudo Delacroix, as falas de seu personagem tocam em questões fundamentais da arte de Cézanne. Frenhofer coloca em discussão a validade de uma arte puramente representativa, escrava da natureza, ao mesmo tempo que defende a supremacia absoluta da cor sobre o desenho e a importância de se expressar a plasticidade de corpos sólidos e a integração destes com a atmosfera circundante. O teor de uma de suas afirmações antecipa declarações posteriores de Cézanne: "La ligne est le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets; mais il n'y pas de lignes dans la nature où tout est plein: c'est en modelant qu'on dessine, c'est-à-dire qu'on détache les choses du milieu où elles sont, la distribution du jour donne seul l'apparence au corps!" Merleau-Ponty, em seu ensaio sobre Cézanne, desvenda as razões desta forte identificação. "O esforço de Balzac, obcecado também ele pela realização", afirma o filósofo, "faz compreender o de Cézanne. (...) O artista segundo Balzac ou Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, assume a cultura desde o começo e a funda de novo, fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca houvesse pintado." As citações reproduzidas encontram-se, respectivamente, em Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, 1981, p. 55 e Maurice Merleau-Ponty, "A dúvida de Cézanne" in *Coleção Os Pensadores*, vol. XLI, São Paulo, 1975, p.310.

uma comparação entre a crítica de arte de Zola e a obra de Cézanne comprova que ambos compartilhavam as mesmas opiniões sobre arte (o próprio escritor, como vimos, havia ressaltado este fato em 1866). Cézanne jamais se deixaria seduzir por regras ou fórmulas pré-estabelecidas ou conceberia a perfeição e habilidade artísticas como ideais a serem atingidos. A tentativa de concretizar a proposta de arte verdadeira veiculada por Zola, como veremos no capítulo seguinte, é patente em seus primeiros quadros, em sua incessante tentativa de encontrar a expressão autêntica de seu temperamento artístico. E, apesar de a complexidade da trajetória de Cézanne invalidar quaisquer esquematizações, pode-se mesmo perceber por uma análise de suas obras que ele continuaria a perseguir ao longo de sua carreira os mesmos objetivos traçados em sua juventude juntamente com o amigo. Vários trechos de sua correspondência e dos depoimentos deixados por alguns de seus visitantes são igualmente reveladores neste sentido. Em 1903, por exemplo, três anos antes de sua morte, Cézanne ainda afirmaria que "*en art il n'y a que la force initiale id est, le tempérament, qui puisse porter quelqu'un au but qu'il doit atteindre*".⁵⁸ Zola, ao contrário, após 1868, empenhado em legitimar o naturalismo nas artes plásticas e cada vez mais convicto da validade de suas idéias, distanciaria-se gradualmente do movimento artístico de seu próprio tempo, preocupando-se exclusivamente em encontrar os artistas que correspondessem à sua concepção de grande mestre.

E, enquanto Zola continuaria a ansiar pelo aparecimento de um novo gênio na pintura, capaz de representar com vigor a sociedade francesa contemporânea, Cézanne, silenciosamente, enfrentando suas dúvidas com a única certeza de que o olho se educa a partir de um trabalho constante, transporia a virada do século XIX começando a ser reconhecido como um dos maiores pintores de toda a história da arte.

⁵⁸Carta a Charles Camoin datada de 22 de fevereiro de 1903. in P. Cézanne, op. cit., p. 293.

CAPÍTULO II

O JOVEM CÉZANNE

NEGRO SCIPIÃO e PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA

"Voir comme celui qui vient de naître!..."

Cézanne a Jules Borely.

Ao se entrar em contato com a obra de Cézanne uma questão se coloca de imediato: a da existência ou não de unidade em seu trabalho. As características extremamente particulares da primeira fase de sua pintura parecem contrapô-la radicalmente ao restante de sua produção artística. A maioria dos críticos, inclusive, estabelece uma forte oposição entre a arte do jovem Cézanne, subjetiva e carregada de emotividade, e seu desenvolvimento posterior, completamente dependente de um modelo externo. De acordo com tal interpretação, o temperamento impetuoso do artista e seus projetos grandiosos cederam lugar, após Cézanne ter reconhecido suas limitações pessoais, a uma total submissão à natureza. Roger Fry, um dos primeiros críticos a analisar seriamente a arte de Cézanne, chegou a proclamar que o insucesso inicial do pintor junto ao público e à crítica de sua época foram importantes para que ele admitisse sua incapacidade de "representar de maneira verossímil as figuras de sua imaginação" e começasse a explorar "sua extraordinária sensibilidade de reação aos estímulos visuais."¹ De forma semelhante, Lionello Venturi, autor do catálogo "raisonné" das pinturas e aquarelas de Cézanne, considerava que "pour avoir trop regardé les musées et pas assez la nature, le jeune peintre manquait de cette objectivité qui signifie en art: équilibre. Son ambition avait été

¹ Roger Fry, *Cézanne, a Study of His Development*, Nova York, 1927.

trop grande; il lui fallait se limiter, se faire humble devant la nature, ne pas aller à elle en conquérant, mais en dévot".² Porém, uma atenção maior às afirmações do próprio Cézanne demonstra a impossibilidade de se aplicar antíteses deste tipo à sua obra. Sua descrença na passividade do olhar de um pintor e seu descontentamento com a arte puramente analítica dos impressionistas são evidentes em várias de suas declarações. Em 1904, escreve a Émile Bernard: "On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression".³ "Em contato com a natureza", explicaria em outro momento a Charles Camoin, "devemos procurar dar vida aos instintos e sensações de arte que residem em nós mesmos".⁴ A reprodução fiel de um motivo qualquer ou o registro exclusivo dos reflexos luminosos, portanto, jamais se constituiriam para ele em objetivos artísticos a serem alcançados.

Se a especificidade da obra de juventude de Cézanne não pode ser negada, devemos, contudo, relativizar o seu isolamento e procurar desvendar tanto as transformações quanto a continuidade de certas preocupações em sua arte. Conforme discutimos no capítulo precedente, a veemência de seu primeiro estilo não se relaciona exclusivamente à conformação de sua personalidade. No início de sua carreira, Cézanne parece crer que a realização de uma obra grandiosa e original estava necessariamente vinculada a uma execução vigorosa, absolutamente divergente da concepção disciplinada da maioria dos artistas de sua época e tão ao gosto do público de então. Comparadas à "perfeição banal" das telas dos pintores acadêmicos, as composições de autoria do jovem Cézanne parecem inacabadas e inseguras. Sua proclamada "incompetência técnica",

²Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*. Paris, 1936, p. 25.

³Carta datada de 26 de maio de 1904. in Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, 1978, p. 303.

⁴"Couture disait à ses élèves: *Ayez de bonnes fréquentations, soit: Allez au Louvre*. Mais après avoir vu les grands maîtres qui y reposent, il faut se hâter d'en sortir et vivifier en soi, au contact de la nature, les instincts, les sensations d'art qui résident en nous." Carta a Charles Camoin de 13 de setembro de 1903. in *Ibid.*, p. 296.

todavia, era na verdade uma conseqüência direta e inevitável de sua tentativa de responder energicamente à padronização imposta pela Academia. *Une œuvre est un coin de la création vue à travers un tempérament*, afirma Zola em sua crítica de arte e procura demonstrar Cézanne em seu trabalho.

Suas pinturas anteriores a seu contato com o Impressionismo, mesmo quando descrevem cenas ao ar livre, recriam ambientes fechados, onde figuras e objetos são concebidos individualmente e integram-se com dificuldade. A luminosidade deriva da utilização da cor branca ou do estabelecimento de fortes contrastes cromáticos. É evidente a inquietação do pintor quanto à expressão volumétrica de suas formas. Cézanne recusa-se, entretanto, a empregar a perspectiva linear e monocular para definir o espaço onde elas se encontram, hesitando entre dois procedimentos distintos para delimitar a espacialidade de suas composições: ou recorre aos efeitos obtidos pelo uso da espátula e por um modelado acentuado, que porém o fazem defrontar-se com o problema de uma grande rigidez formal, ou, ao contrário, procura proporcionar a ilusão de tridimensionalidade através do movimento e da ação de seus personagens. Nada ainda prenuncia a polifonia cromática de suas obras-primas posteriores ou a construção do espaço pictórico a partir da tensão entre as cores utilizadas.

Para que possamos efetivamente compreender o caminho percorrido pelo artista e avaliar com segurança a qualidade de sua arte, várias de suas obras serão aqui analisadas. Suas primeiras composições, realizadas no final dos anos cinqüenta, são, em sua maioria, cópias de ilustrações de revistas ou de quadros pertencentes ao Museu de Aix. A partir de 1857, Cézanne começa a freqüentar um dos cursos da Escola Municipal de desenho de Aix. Em 1859, sem renunciar às aulas de desenho, submete-se à vontade paterna e inscreve-se na Faculdade de Direito de sua cidade. Louis-Auguste Cézanne, um comerciante de chapéus que havia se tornado proprietário de um dos bancos de Aix-en-Provence, desejava para

o filho uma carreira tão sólida e bem-sucedida quanto a sua e relutava em consentir que Paul se dedicasse inteiramente à arte. Já em março de 1860, entretanto, Cézanne escreve para Zola (que encontrava-se em Paris desde 1858) informando-lhe que em breve partiria para a capital. Tal viagem, porém, só vem a ocorrer em abril de 1861. Entre estas duas datas, Louis-Auguste permite que o filho realize algumas pinturas com o objetivo de decorar uma pequena reentrância do grande salão do *Jas de Bouffan*, propriedade comprada pela família em 1859. É o primeiro sinal da futura condescendência do banqueiro.

Alegorias das quatro estações (V. 4 a 7)⁵ foram provavelmente iniciadas nos últimos meses de 1860 [figs. 01 a 03] e constituem-se em peças de persuasão para que o pai permita ao filho consagrar-se à pintura. Assinadas como Ingres, estão porém distantes do estilo do velho mestre, já nestes anos pouco admirado pelo jovem pintor. Enfatizando a irônica tentativa de atribuição, Cézanne inscreve na margem inferior de **Inverno** a data de 1811, ano de realização do mais famoso quadro do Museu de Aix, *Jupiter et Thétis*, de autoria de Ingres. O esquema compositivo de todo o conjunto é bastante simples: em cada painel uma figura feminina, cujos atributos designam uma estação do ano, é representada em meio a uma paisagem pouco definida. Não existe uma relação de proporcionalidade entre figura e fundo, o que dificulta a integração entre ambos. A singeleza e monumentalidade das personagens, assim como a simplicidade do desenho e seu caráter decorativo, nos remetem, em um primeiro momento, às obras de Puvis de Chavannes. No entanto, se na pintura deste artista as figuras parecem pertencer, sem qualquer dificuldade de adaptação, ao domínio do sonho e da mitologia, aqui elas assemelham-se a camponesas constrangidas em desempenhar o papel de

⁵Poucos foram os quadros datados, ou mesmo assinados, pelo pintor. O primeiro *Catálogo Raisonné* da obra de Cézanne, de autoria de Lionello Venturi, foi publicado em 1936 e ainda hoje é a sua proposta de datação que prevalece. A numeração entre parênteses ao lado de cada obra analisada refere-se à catalogação de Venturi.

alegorias. A posição dos painéis (na seqüência da série **Inverno** precede **Outono**) e o tratamento formal diferenciado denotam duas fases distintas da realização das obras. **Verão** e **Inverno** parecem ter sido realizadas primeiramente. A paleta utilizada nos dois casos é bastante próxima e a execução é ainda vacilante. Já em **Primavera** e **Outono** o desenho é mais seguro, assim como o emprego da cor, o que permitiu uma maior desenvoltura e imposição das supostas alegorias dentro da composição.

Flanqueado pelas **Quatro Estações** encontrava-se o primeiro dos três retratos que o artista pintou de seu pai (**V. 25**) [fig. 04]. Não conseguindo adaptar-se à vida parisiense, Cézanne havia retornado a Aix em setembro de 1861. Desencorajado, aceita trabalhar no banco paterno, mas em novembro deste mesmo ano retoma o curso de desenho na escola municipal. O **Retrato de Louis-Auguste Cézanne**, executado pouco antes da segunda viagem de Cézanne a Paris,⁶ ocupava o lugar de honra do salão do *Jas de Bouffan*. Sua realização representa o "pagamento simbólico" pelo consentimento final de Louis-Auguste, que, a partir do final de 1862, compromete-se a custear as despesas do filho na capital. Esta obra, além disso, revela de forma inequívoca as características iniciais da arte de Cézanne. O estilo em que foi concebida difere completamente da linearidade e suavidade predominantes na série analisada acima, embora a figura ainda seja concebida de maneira monumental. De paleta bem mais escura, a pintura é agora sólida e vigorosa. Destacando-se de um fundo escuro, Louis-Auguste Cézanne nos é apresentado em perfil absoluto. A dissimetria provocada pelo deslocamento da cadeira em relação ao perfil da figura, entretanto, introduz a noção de volume na obra de Cézanne, noção esta ausente nos painéis das **Quatro Estações**. É interessante ressaltar que Cézanne não se vale de regras

⁶Cézanne parte novamente para Paris em novembro de 1862 e, aparentemente, aí permanece durante todo o ano de 1863. Nos anos seguintes, alterna residência entre o sul da França e a capital. A exceção deste breve período em que concordou em trabalhar ao lado do pai, Cézanne jamais voltaria a desviar-se de sua verdadeira vocação, dedicando-se à pintura até o final de sua vida.

matemáticas de perspectiva para construir o espaço desta composição. O recurso à segmentação de pisos ou tetos, muito utilizado anteriormente à supremacia da perspectiva renascentista, é aqui retomado pelo artista para criar a ilusão de profundidade. O uso da cor também auxilia na definição espacial: o vermelho do chão, que reaparece em pequena quantidade na figura, contrasta fortemente com o predomínio dos tons mais escuros e frios e fortalece a implantação do personagem na tela. Durante alguns anos do primeiro período de sua carreira, Cézanne exploraria ao máximo os efeitos obtidos pelo contraste entre figura e fundo e, em algumas de suas obras, a fatura demasiadamente carregada não permitiria uma maior movimentação às formas. Neste retrato, por exemplo, a imobilidade e rigidez do modelo são totais. O jornal e as mãos do personagem são pouco detalhados, ao passo que o rosto, construído a partir de pinceladas espessas de tonalidades claras, destaca-se na composição. Nele podemos acompanhar com segurança todo o traçado do pincel.

Duas outras paisagens de autoria duvidosa decoravam as paredes do grande salão do *Jas de Bouffan*. Em uma delas Cézanne insere uma figura decalcada de um dos mais famosos quadros de Courbet, *A banhista*, inteiramente estranha ao clima sereno e pitoresco da pintura original [fig. 05]. Neste início dos anos sessenta, a obra do "mestre de Ornans" já havia se afirmado como uma resposta consistente às convenções da arte acadêmica e Cézanne cedo interessou-se pelo estilo austero e monumental de suas composições e pelo "realismo" de sua concepção formal, mas, ao mesmo tempo, mostrou-se insensível à "revolução temática" desenvolvida por Courbet. A proposta de elevar à dimensão da pintura histórica temas até então considerados menores, pertencentes à pintura de gênero, tais como a representação do mundo camponês do interior da França, não seduzia o jovem pintor.⁷ No entanto, a solidez e densidade das formas plásticas de

⁷A grande exceção neste sentido será a sua série de **Jogadores de cartas**, realizada nos anos

Courbet o impressionavam fortemente e os reflexos desta impressão logo se manifestariam em sua obra.

Nos anos seguintes, como veremos, Cézanne investigaria diferentes possibilidades de construção e consolidação de suas figuras na tela e levaria ao extremo a utilização da espátula, instrumento caro a Courbet. Na verdade, sua admiração pelo "mestre realista" transparece ao longo de toda a sua carreira e podemos vislumbrá-la até mesmo no primeiro retrato de Louis-Auguste Cézanne. Posteriormente, quando em sua própria obra o contato direto com a natureza havia se tornado imprescindível, Cézanne, exaltando a visão arguta de Courbet, diria a Joachim Gasquet: "Rappelez-vous de Courbet et son histoire de fagots. Il posait son ton sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait, là. On alla voir. Et c'était des fagots. Ainsi du monde, du vaste monde. Il faut, pour le peindre dans son essence, avoir ces yeux de peintre qui, dans la seule couleur, voient l'objet, s'en emparent, le lient en soi aux autres objets".⁸

Natureza-morta: pão e ovos (V. 59), assinada e datada de 1865, possivelmente enviada ao Salão do mesmo ano, é uma das obras mais bem sucedidas desta primeira fase do jovem Cézanne [fig. 06]. Pinceladas cuidadosamente orientadas constroem tanto os objetos do primeiro plano como o fundo. As formas são modeladas através do trabalho com o pincel: as pinceladas são circulares para os ovos, diagonais no caso do pão. Os violentos contrastes cromáticos são aqui os maiores responsáveis pela diferenciação dos planos. Cézanne trabalha com cores locais que se contrapõem e explora a força da oposição entre branco e negro. A disposição das formas, por sua vez, também não é aleatória. A toalha branca, que cai na frente da mesa e ressurgue atrás do pão, juntamente com a faca representada transversalmente, delimitam a profundidade da composição. Esta tela demonstra o conhecimento e a admiração do jovem Cézanne pela pintura dos mestres espanhóis do século XVII, em especial pela obra de

noventa.

⁸Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1988, p. 146.

Zurbáran e Velázquez. O uso preciso do contraste claro/escuro e a interpretação severa e vigorosa do mundo visível, criam, na arte destes grandes mestres, uma dramaticidade que transcende o anedótico. Zurbáran, pintor de clientela essencialmente eclesiástica, consegue realizar uma síntese eficaz entre o espiritual e o material, concebendo personagens e objetos com igual intensidade e revelando a eloquência da vida silenciosa de todas as formas. Em suas composições de temas religiosos, as naturezas-mortas assumem tanta importância quanto as figuras humanas, protagonistas da cena principal. Um dos grandes exemplos do trabalho de Zurbáran é *Limões, laranjas e rosas* [fig. 07], composição que podemos relacionar a **Pão e ovos** devido a presença inabalável dos objetos, construídos enquanto fragmentos tangíveis da realidade em um espaço sem atmosfera. A sugestão plástica dos volumes e a integração formal dão-se plenamente na pintura de autoria de Zurbáran através do delicado arranjo entre luz e sombra. Já Cézanne rejeita o modelado tradicional, optando, como vimos, por estabelecer abruptas oposições tonais. Entretanto, assim como Zurbáran, Cézanne consegue conferir um sentido inteiramente novo a simples objetos cotidianos. A influência da pintura espanhola do século XVII encontra-se presente em toda a primeira fase do trabalho de Cézanne, favorecendo sua proximidade da arte de Manet e dificultando sua participação nas pesquisas dos futuros impressionistas.

Também realizadas em 1865 temos duas **Paisagens (V. 37 e V. 1510)** que prenunciam o desenvolvimento subsequente do estilo do jovem artista [fig. 08 e 09]. Suas pinceladas são agora livres e enérgicas e não mais comedidas e elaboradas como no exemplo anterior. Cézanne opta, em ambas as obras, por indicar grandes massas cromáticas ao invés de tecer uma descrição detalhista da natureza. Sem nenhum desenho ou traçado definido aparente, formas e planos surgem a partir da combinação de cores distintas e de pinceladas direcionadas diversamente. Na segunda paisagem (**V. 1510**), a exploração matérica é ainda

mais acentuada. No entanto, ao adotar um estilo veemente e mesmo agressivo, sem conseguir com isto criar uma unidade formal, Cézanne acaba por fragmentar suas paisagens, tornando-as pouco convidativas a um olhar prolongado. Os diversos planos não se integram, o que implica em uma visão de conjunto confusa. A *grande árvore* de Soutine, pertencente ao acervo do MASP, é, ao contrário, um exemplo de um quadro onde a valorização absoluta do gestual foi determinante para a concepção de uma obra de arte. Nas duas telas em questão, apesar do sentimento de grande energia dispendida pelo pintor, a fragilidade compositiva é evidente. Em paisagens posteriores, como em algumas **Montanhas Santa-Vitórias**, Cézanne seria capaz de imprimir um ritmo dinâmico à obra sem qualquer prejuízo à sua unidade e sem precisar entrar em conflito com a matéria pictórica.

Em 1866, porém, Cézanne dá continuidade a uma interpretação formal contundente, na qual objetos e figuras humanas estão em conflito com o plano da tela. Anos mais tarde, o próprio pintor denominaria o estilo destas composições de "manière couillarde".⁹ As características de tal estilo são facilmente perceptíveis em todas as pinturas realizadas pelo artista no período citado, sejam elas naturezas mortas, retratos ou paisagens. A construção de suas imagens pictóricas, "feitas de massa"¹⁰, ocorre a partir da utilização de grandes quantidades de tinta, aplicadas ora com pinceladas enérgicas, ora com a espátula, mas com uma ênfase e vigor ausentes da obra de Courbet (em alguns de seus quadros, com o objetivo de atenuar o empastamento excessivo de suas formas e conferir-lhes maior vitalidade, Cézanne associa o uso da espátula ao emprego de pinceladas movimentadas). Este procedimento resulta em uma "pintura de relevo", onde as formas são modeladas "escultoricamente", em uma concepção plástica próxima da arte de Daumier, outro grande pintor e gravurista da época.¹¹ O espaço das composições

⁹Não existe uma tradução exata para este termo, que talvez pudéssemos definir, de forma aproximada, como "maneira viril".

¹⁰A expressão é de Venturi. in L. Venturi, op. cit., p 22.

"couillardes" se estrutura através de fortes contrastes de cores ou de tratamento matérico entre o primeiro plano e o fundo, tons claros e escuros se opõem sem qualquer transição cromática, de maneira absolutamente divergente das obras realizadas por Cézanne perto do final do século, quando o artista conceberia o contraste entre luz e sombra por meio de uma ampla gama de tons - sua célebre afirmação sobre a necessidade de substituir o modelar pelo modular estaria então sendo plenamente desenvolvida em seu trabalho. A intensidade do ato de pintar, a conjugação da expressão à emoção nas telas desta fase, remetem à futura pintura expressionista e, em última análise, à exploração da textura do suporte pictórico presente na obra de Dubuffet e Fautrier.

A série de retratos do tio Dominique, realizada em apenas alguns meses de 1866, representa o ponto máximo deste estilo. Uma carta de Valabrègue a Zola revela a atração do jovem Cézanne por uma execução enérgica e ágil e seu desinteresse em dedicar-se a uma análise mais elaborada do modelo: "Felizmente eu tive que posar apenas um dia, mas seu tio lhe serve de modelo com freqüência. Cada tarde um outro retrato dele [tio] aparece, o que provoca piadas atroztes da parte de Guillemet."¹² Como poderíamos prever as inúmeras e torturantes sessões de pose que Cézanne infligiria a seus futuros modelos? Dezoito meses, por exemplo, seriam necessários para a realização de **Velha com Rosário**, enquanto Vollard se submeteria a cem sessões de pose para seu retrato.

Nove retratos do 'tio Dominique' sobreviveram aos constantes acessos de fúria do pintor em relação a seus quadros. Em seis deles, de dimensões reduzidas, Cézanne retrata apenas o rosto de seu tio, como é o caso de **Tio Dominique de turbante (V. 82)** [fig. 10]. Liliane Brion-Guerry desvendou com

¹¹Um exemplo claro do estilo de Daumier e do reflexo de seu trabalho com a escultura em sua concepção pictural são as duas obras de sua autoria que pertencem ao Masp: uma pintura a óleo intitulada *Dois cabeças* e um relevo denominado *Emigrantes*.

¹²Carta datada de Novembro de 1866. in Sandra Orienti, *The Complete Paintings of Paul Cézanne*, Londres, 1985, p. 88.

grande clareza a organização compositiva dos retratos executados por Cézanne no período e sua análise pode ser diretamente aplicada à pintura mencionada acima: "Pour faire jaillir le personnage hors du fond, Cézanne empâte fouguesément. Les têtes finissent presque par être modelées dans la pâte comme des demi-reliefs. Le nez, les pommettes, le menton deviennent de véritables monticules de couleurs. Et les touches épaisses coulent, serpentent, tournoient, se dénouent, se tordent, s'étirent, comme si elles étaient douées d'une vie autonome et d'une agitation sans fin."¹³ Em **V. 82** o emprego de cores frias e contrastantes, aliado ao uso enérgico da espátula, vitaliza a composição. O preto é tratado como cor autônoma, sem o propósito de indicar regiões de sombra ou modelar a forma. A súbita passagem do negro ao tons mais claros da pele, tendo como intermediário apenas o branco do colarinho, realça ainda mais o rosto do personagem, já fortemente acentuado pela espátula. O branco é encontrado em toda a composição, a exceção da veste e da barba de Dominique, inteiramente negras. Os efeitos espacializantes do contraste claro/escuro são visíveis nesta tela. O ponto branco no nariz do modelo, por exemplo, transforma-se em um centro luminoso que evidencia a parte mais saliente do rosto e cria a sensação de espaço. O poder expressivo dos retratos de tio Dominique reenvia a Velázquez e sua impiedosa e penetrante "representação" do ser humano. A cópia do *Retrato do Papa Inocêncio X* [fig. 11], de autoria do próprio Velázquez, confirma a eficácia formal de sua pintura, ao mesmo tempo que revela o alcance de sua absorção do "classicismo cromático" dos mestres venezianos.¹⁴ A figura, construída através da interação e do contraste entre cores quentes e frias, emerge de um fundo negro, indefinido, e irradia luz a partir de si própria. A tonalidade incandescente da roupa do personagem só não se

¹³Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1966, pp. 39/40.

¹⁴Em sua segunda viagem a Itália, Velázquez realiza o célebre *Retrato de Inocêncio X*, hoje na Galeria Doria-Pamphili, em Roma. Segundo Antonio Palomino, historiador espanhol que publica um livro sobre o pintor ainda em 1724, Velázquez leva consigo para a Espanha uma cópia deste retrato, cópia esta que pertence atualmente ao acervo da National Gallery de Washington. [fig. 11].

embrenha no tom gélido da gola. O rosto do Papa, de modo semelhante ao de tio Dominique, é modelado pelo resfriamento provocado pelo branco em contato com o vermelho. Na obra de Velázquez, contudo, as pinceladas não possuem a materialidade característica do "estilo couillard" de Cézanne. A fina observação psicológica do artista espanhol tampouco repercute na arte do jovem pintor francês. Com raras exceções, Cézanne nada nos revela sobre a personalidade ou o caráter de seus modelos, assim como não nos permite ter acesso aos sentimentos dos personagens retratados à medida que expressões momentâneas estão completamente ausentes de sua pintura. Dificultando ainda mais qualquer possibilidade de contato, o olhar constantemente vago e perdido dos modelos esquiva-se ao diálogo com o espectador. Roger Fry observou com justeza que, "in spite of his youthful ambition to excell in expressive dramatic design, Cézanne was always more plastic than psychological".¹⁵

Um exemplo da afirmação acima é o **Retrato de Valabrègue (V. 126)**, um dos três quadros nos quais o pintor tem seu amigo de juventude - futuro escritor e crítico de arte - como modelo [fig. 12].¹⁶ Valabrègue é retratado em pose bastante semelhante à de Hortense Fiquet em **Senhora Cézanne em vermelho**, obra pertencente ao Museu de Arte de São Paulo.¹⁷ A paleta é bem próxima da que foi utilizada em **V. 82**, porém ocorre aqui o predomínio de tons mais escuros, presentes tanto no fundo como na roupa do personagem. O grande vazio formado pelo fundo interage com a figura, esculpindo-a e propiciando sua sólida colocação na tela. O paletó assemelha-se a uma mancha negra impenetrável e em expansão, limitada apenas pela ação do espaço entorno.¹⁸ Pequenas pinceladas de amarelo na camisa e na barba, juntamente com a utilização do vermelho na pele,

¹⁵R. Fry, op. cit., pp. 21/22.

¹⁶Esta tela foi recusada pelo júri do Salão de 1866.

¹⁷As diferenças entre o estilo destas duas obras ficarão mais claras ao longo do texto.

¹⁸Esta relação tensa entre o contorno vibrante de uma figura e o espaço vazio que a cerca seria posteriormente recriada por Giacometti em sua obra.

são responsáveis pelo aquecimento da composição. As mãos e o rosto destacam-se com especial vigor devido a um maior empastamento e à contigüidade da cor branca. Em seus retratos, Cézanne constantemente procura quebrar a imobilidade dos modelos através do recurso a sutis instabilidades formais. Aqui, por exemplo, a leve assimetria das mãos propõe um tímido rompimento com a rigidez da pose.

Tem-se conhecimento de poucas naturezas-mortas realizadas pelo jovem artista. **Crânio e castiçal (V.61)** pertence claramente ao estilo "couillard", uma vez que os mesmos princípios discutidos acima presidiram sua concepção [fig. 13]. Embora Cézanne se utilize de objetos carregados de sentido dentro da tradição da pintura de naturezas-mortas, o vigor de sua execução imprime um novo ânimo a uma temática já codificada.¹⁹ A solidez dos objetos representados sobrepõe-se à significação habitualmente atribuída aos mesmos. A compacidade do crânio, reforçada ainda mais pela existência do contorno que o envolve, contradiz sua identificação enquanto símbolo da transitoriedade da vida. Também a flor afirma-se por completo; iluminada interiormente pelo branco, destaca-se como o ponto mais quente da composição. Cézanne preocupa-se, igualmente, em contrapor suas formas de modo construtivo: o crânio, cujo vértice é arredondado e a base menor, opõe-se ao castiçal, de estrutura inversa. Lionello Venturi, ao analisar esta obra, chama a atenção para sua "figuração enfática". "En dépit de l'intention romantique," afirma o historiador, "on voit paraître dans cette toile une solidité et une assurance inconnues aux représentations humaines de la même époque, par exemple aux portraits de l'Oncle Dominique."²⁰ Através de um tratamento formal incisivo, portanto, Cézanne foi capaz de criar em **V. 61** um simbolismo que independe de quaisquer referências pré-estabelecidas.

¹⁹Em **Crânio e castiçal**, em um arranjo aparentemente convencional, Cézanne reúne objetos que se referem à transitoriedade da vida (como o crânio e a flor), ao livro, que representa o saber e o conhecimento.

²⁰L. Venturi, op. cit., p. 23. Na opinião de Venturi, a presença do crânio, a densidade da fatura, o uso da espátula e o caráter fúnebre da paleta empregada, transformam **V. 61** em um "motivo romântico".

Rua dos Salgueiros em Montmartre (V. 45) é uma de suas paisagens mais elaboradas deste período [fig. 14]. Apesar das pinceladas ainda espessas e aparentemente desordenadas, podemos perceber uma maior preocupação do pintor em realizar uma obra bem arquitetada. A organização espacial, mais refletida, foi facilitada pela escolha de um motivo que propicia a sensação de profundidade: uma estrada que sobe, ladeada por casas. Cézanne recorre mais ao desenho - ainda que de maneira sumária - e à criação de um esquema compositivo do que ao contraste cromático para definir o espaço pictórico. O jovem artista parece, a princípio, sujeitar-se às regras perspectivas de construção de um espaço cênico, claramente delimitado. No entanto, a utilização de um ponto de fuga único não se dá de forma plena. Em lugar de evidenciar a tridimensionalidade de sua pintura, Cézanne bloqueia a visão da linha do horizonte e dificulta o total acesso à composição através da estratégica posição da casa ao fundo, que encontra-se praticamente paralela ao plano da tela. Com isto, estabelece uma forte tensão que limita a evasão do olhar do espectador.

Em 1866, Louis-Auguste Cézanne novamente aquiesce posar para o filho em um de seus momentos de lazer [fig. 15]. Realizando uma clara homenagem ao amigo Zola, em **Louis-Auguste Cézanne lendo *L'Événement* (V. 91)** Cézanne nos expõe seu pai em uma atmosfera intimista, concentrado na leitura do jornal no qual haviam sido recém-publicadas as famosas críticas do jovem escritor ao Salão daquele ano. O título do jornal, escrito em letras garrafais, é realçado por uma pincelada vermelha no dedo do personagem. Se compararmos **V. 91** ao retrato de 1862, de dimensões um pouco menores, perceberemos com facilidade o gradual desenvolvimento do pintor em sua profissão. Cézanne parece agora estar mais interessado em estabelecer uma harmonia tonal do que em recorrer aos efeitos produzidos por contrastes, que tanto o seduziam. O marrom é a cor predominante, utilizada em várias tonalidades diferentes, escolhidas em

consonância com as cores ao redor. O azul-acinzentado da calça integra-se perfeitamente à paleta pouco vibrante. Cézanne serve-se do negro para figurar a sombra, ao mesmo tempo que utiliza o branco em larga escala. Não provoca, entretanto, um forte contraste entre ambos, as zonas de claro e escuro interagem, como no caso da poltrona, e auxiliam na obtenção da unidade formal. Também faz uso da espátula com menos furor; a concepção do espaço interior não se deu via uma execução vigorosa. A postura mais descontraída e relaxada do personagem e o descentramento do eixo principal da composição (a poltrona e o modelo encontram-se em diagonais opostas) diferenciam-se da rigidez do primeiro retrato de Louis-Auguste. Na parede, atrás da poltrona, encontra-se afixada uma natureza-morta de autoria do próprio Cézanne, executada dentro do estilo "couillard". A comparação de **Louis-Auguste Cézanne lendo L'Événement** com o **Retrato de Achille Empereire (V.88)**, [fig. 16], é inevitável. Por ter sido submetido ao júri do Salão de 1870, admite-se geralmente que este último quadro tenha sido realizado entre 1868 e 1870, ou seja, ao menos dois anos após **V. 91**. A monumentalidade do modelo é ainda mais acentuada do que na obra precedente. A simplificação construtiva, contudo, é também maior. Cézanne não mais recorre a complexos "malabarismos" para definir a espacialidade da composição. Sem empregar a espátula, volta a contrapor figura e fundo, valendo-se do enquadramento oferecido pela poltrona para destacar o personagem. Uma inscrição na margem superior do quadro revela ao espectador a identidade e profissão do retratado.²¹ A utilização de letras em caixa alta, assim como a visão frontal do

²¹Achille Empereire, igualmente pintor, era amigo e conterrâneo de Cézanne. Na ocasião da realização do retrato em análise, ambos vivenciavam grandes dificuldades para integrar-se ao meio artístico parisiense. A precária situação financeira de Empereire, contudo, tornava sua sistemática exclusão dos Salões e do mercado de arte ainda mais dramática do que a de Cézanne, sempre amparado por uma pensão paterna. Esta obra, portanto, deve ser considerada como uma manifestação da admiração e estima de Cézanne pelo amigo e não como uma "brutal caricatura" de Achille Empereire e sua deformidade, como afirmaram alguns críticos. Seu envio ao Salão apenas reitera a hipótese acima.

modelo, evidenciam a planeidade da tela. Pequenas oscilações formais vencem o perigo de uma pintura extremamente estática e influenciam decisivamente na gênese do espaço pictórico. A leve torção do rosto de Achille sugere a tridimensionalidade compositiva. Cézanne concebe **V. 88** a partir de poucas cores, explorando com grande segurança os contrastes de saturação entre azul e vermelho e não mais necessitando de grandes quantidades de branco para sobressair ou iluminar partes específicas do esquema formal. Na camisa o vermelho nos é revelado em seu grau de maior intensidade, contrapondo-se à grande extensão do azul do casaco. Vermelho e azul aliam-se para criar o violeta do padrão floral da poltrona. É claramente visível que *Empereire* e *Louis-Auguste Cézanne* posaram sentados na mesma poltrona. Seu tratamento, todavia, é bastante diferenciado nos dois quadros: enquanto na pintura anterior a definição do motivo do tecido da poltrona apenas sobrecarregaria a composição, aqui, ao contrário, ele auxilia fortemente a implantação da figura, ao mesmo tempo que infunde mobilidade à obra. As semelhanças entre o retrato em questão e a tela de autoria de Velázquez, *O anão Sebastian de Morra*, [fig. 17] reafirmam as afinidades entre a arte do jovem Cézanne e a pintura espanhola do "século de ouro". Dois belos desenhos do rosto de *Empereire* [figs. 18 e 19], estudos preliminares à execução de **V. 88**, comprovam a precedência da linha sobre a cor. É importante ressaltar, entretanto, que o contorno vibrante da figura em nenhum momento a limita drasticamente.

Entre os anos que separam a realização dos dois últimos quadros analisados, várias outras pinturas de Cézanne demonstram seu gradual afastamento da "manière couillarde". A maioria de suas obras deste período, como vimos, adquiria vida em decorrência da violência dos contrastes cromáticos e da maneira enérgica com que o pintor empregava a espátula ou aplicava suas pinceladas. Havia ainda mais agressividade do que ritmo em seu pincel. Em pouco

tempo, porém, Cézanne abandonaria por completo o uso da espátula e diminuiria a densidade de sua fatura. Nos próximos anos, preocupado em imprimir uma maior movimentação às suas formas, realizaria diversas composições com várias figuras - o que lhe oferecia a oportunidade de conceber o espaço pictórico a partir do desdobramento das ações de seus personagens. Para tanto, buscaria inspiração na pintura dos mestres venezianos e na obra de Rubens e Delacroix. Seu repúdio à organização matemática e geométrica do espaço, essencial para a arte acadêmica, apenas se fortaleceria no decorrer de sua carreira. As modificações na concepção plástica de Cézanne ficarão mais evidentes a partir das próximas análises.

O Rapto (V. 101) é um de seus poucos quadros assinados e datados, tendo pertencido a Zola até sua morte [fig. 20]. Alguns críticos procuram demonstrar a continuidade da tradição romântica na obra do jovem Cézanne indicando sua preferência por temas de violência e paixão e exaltando a ascendência de Delacroix sobre ele. **V. 101** é um dos exemplos mais citados para confirmar tal hipótese. Cézanne, contudo, certamente não considerava este quadro como uma obra romântica ou não o teria presenteado a Zola, que, como vimos, excedia-se nesta mesma época no combate à pintura acadêmica e ao romantismo. No entanto, é clara a relação desta pintura com o estilo de Delacroix.

Uma rápida comparação com *Diana e Acteon*, uma das telas da série das Estações Hartmann, de autoria de Delacroix, pertencente ao acervo do MASP, nos permitirá confirmar a validade desta afirmação [fig. 21].²² Algumas semelhanças figurativas despertam de imediato a atenção de qualquer observador, como, por exemplo, as ninfas ao fundo, também presentes no quadro de Delacroix, ou mesmo a postura e o tratamento do corpo de Acteon e do personagem masculino de

²²Realizarei o caminho inverso da pertinente análise do professor Nelson Aguilar em seu catálogo da Exposição *Pintura francesa, da origem à atualidade na coleção do Masp*, onde ele afirma que "A série [das Estações Hartman] marca o momento em que Delacroix mais se aproxima de Cézanne, em que mais pertence ao século XX pois a criação do espaço sobrepuja a figuração".

Cézanne.²³ Uma análise das similaridades e diferenças formais torna-se mais importante pois possibilitará avaliar com maior segurança a analogia existente entre o trabalho dos dois artistas. A animação das pinceladas em **O Rapto** é ainda tímida se comparada à efusão criativa de Delacroix e tampouco possui a mesma função construtiva que desempenhava na obra deste último. Cézanne tende a empastar seu pincel em demasia, embora já procure dotar sua composição de uma atmosfera vibrante, enfatizando a gestualidade de seus personagens e optando por uma representação curvilínea dos corpos humanos. Os contornos não estáticos tentam conferir a suas formas o mesmo movimento expansivo inerente às figuras de Delacroix. A paleta predominantemente escura - apesar da cena se dar ao ar livre - confere uma ambientação sombria à pintura, condizente com o tema, ao mesmo tempo que realça os corpos nus, por sua vez fortemente contrastantes entre si.²⁴ Vários planos se superpõem, mas é a diagonalidade dos protagonistas da ação que conduz o olhar do espectador para o interior da obra. Certas dificuldades formais, entretanto, denunciam a tentativa do pintor de adaptar-se a um novo estilo. A desproporcionalidade entre as figuras é flagrante, o braço da mulher raptada é extremamente longo em relação ao restante de seu corpo, ao qual o ombro protuberante integra-se com grande esforço. Cézanne não consegue igualar aqui a vitalidade expressiva de Delacroix e nem tampouco criar uma unidade compositiva a partir do movimento e da ação, como ocorre em *Diana e Acteon*. Todavia, apesar das últimas considerações, **O Rapto** distingue-se por sua qualidade em meio às obras de juventude de seu autor.

Em momento algum de sua carreira Cézanne esconderia sua grande admiração pela pintura de Delacroix. Zola evidenciou tal sentimento através de

²³Segundo Mary Tompkins Lewis, a cena refere-se ao rapto de Proserpina por Plutão. apud. Mary Anne Stevens, ed., *Cézanne: The Early Years*, Londres, 1988, p. 132.

²⁴Cézanne estabelece o mesmo contraste que existe entre os corpos de Diana e de Acteon, além de reproduzir em seu quadro, tombando do corpo da personagem feminina, o pano com o qual Diana tenta se cobrir.

diversas falas de Claude Lantier em seu romance *A Obra*. O próprio Cézanne, além de ter confidenciado a Émile Bernard o desejo de criar uma composição com o título de **Apoteose de Delacroix**, chegou a afirmar a Joachim Gasquet: "Nous y sommes tous dans ce Delacroix. Il reste la plus belle palette de France, et personne, sous notre ciel, n'a eu plus que lui le calme et le pathétique à la fois, la vibration de la couleur. Nous peignons tous en lui."²⁵ Sarah Lichtenstein aplicou-se em comprovar com numerosos exemplos a influência do "mestre do romantismo" sobre o artista mais jovem. De acordo com a historiadora, Cézanne teria realizado vinte e sete cópias ou variações de diferentes obras de Delacroix, dentre as quais **A Barca de Dante** (c. 1864) seria a cópia mais antiga e **A Toalete** (c. 1900) uma das últimas. Apesar de reconhecer que grandes diferenças separam o estilo dos dois pintores e que tanto Cézanne como os artistas mais progressivos de seu tempo interessavam-se especialmente pela inovação técnica e pelas questões pictóricas desenvolvidas por Delacroix, Lichtenstein considera que as cópias executadas por Cézanne revelam aspectos românticos de sua arte, tão negligenciados por vários críticos.²⁶

Um dos críticos a quem Lichtenstein refere-se é certamente Kurt Badt (a historiadora chega inclusive a nomeá-lo em seu artigo). A análise de Badt sobre a relação entre a obra dos dois artistas é, contudo, extremamente perspicaz e não deve ser negligenciada pois questiona a propagada vinculação entre os temas do jovem Cézanne e o romantismo de Delacroix. Segundo ele, Delacroix, através dos temas que escolhia, procurava dar expressão a conceitos românticos e revolucionários, tais como liberdade, progresso, humanidade... Cézanne, a seu ver, jamais compartilhou do entusiasmo do outro pintor por tais conceitos, e, portanto,

²⁵Existe uma pintura inacabada, provavelmente apenas um esboço, com este título. A citação reproduzida encontra-se in J. Gasquet, op. cit., pp. 179/181.

²⁶Sarah Lichtenstein escreveu dois artigos distintos sobre a influência da arte de Delacroix na obra de Cézanne: "Cézanne and Delacroix" in *The Art Bulletin*, março de 1964 e "Cézanne's copies and variants after Delacroix" in *Apollo*, 1975. Em seu segundo artigo a historiadora enfatizou ainda mais a relevância do estudo dos aspectos românticos da obra de Cézanne.

jamais fez uso de temas românticos em sua obra (e nem tampouco pintou *como* os românticos). Sua discussão iria ainda além: "Em contraste com o intelectualismo e emocionalismo cultural do romântico típico, não há nada senão realismo nos temas de Cézanne. Mesmo quando os temas de sua pintura são imaginários, Cézanne se mostra como uma natureza inteiramente centrada e confinada em si mesmo".²⁷ Em sua concepção, embora a arte do jovem Cézanne estivesse diretamente relacionada ao realismo predominante em sua época, ela na verdade apresentava-se como uma alternativa tanto ao "realismo social" de Courbet quanto ao realismo contemporâneo, urbano, proposto por Zola. Os temas de suas composições de juventude não nos remetem a questões políticas ou sociais mas sim a questões de caráter pessoal, que apenas possuíam significado para o próprio pintor. A admiração de Cézanne por Delacroix, ainda segundo Badt, originava-se da convergência de suas idéias sobre arte: Delacroix havia acreditado na importância do talento e da liberdade do artista e, a partir desta certeza, indo de encontro a regras e fórmulas consagradas, havia conseguido criar verdadeiras obras-primas.

Negro Scipião (V. 100), uma das cinco obras de Cézanne que pertencem ao acervo do MASP, é um dos grandes destaques de seu trabalho deste período [figs. 22 e 24 a 30]. Os anos de 1866/68 são dados como data provável de sua realização partindo-se da comparação com outras duas pinturas de estilo bastante semelhante: **O Rapto**, discutida acima, e **A Dor**, que analisaremos a seguir. Monet se referia a este quadro, que por muito tempo pertenceu à sua coleção, como "un morceau de première force". Lawrence Gowing, autor do catálogo da primeira exposição exclusivamente dedicada às obras do jovem Cézanne, o considera como "the high point of a rhythmical handling of paint which reversed the slab-like solidity of 1866".²⁸ Já Venturi ressalta a sensibilidade do artista em sua leitura da figura humana, leitura esta na qual "on voit paraître l'expression d'une sympathie humaine".²⁹

²⁷Kurt Badt, *The Art of Cézanne*, Nova York, 1985, p. 289.

²⁸Ambas as citações encontram-se in M. A. Stevens, op. cit., pp. 12 e 130.

O personagem retratado era um dos numerosos modelos da *Académie Suisse*, na verdade uma escola livre que levava o nome de seu dono (Suisse) e onde os artistas podiam trabalhar livremente, sem qualquer tipo de supervisão. Cézanne freqüentou este ateliê - a conselho de Zola - desde sua primeira estadia em Paris, em 1861, até cerca de 1869. Aí conheceu Guillaumin, Pissarro, e outros futuros impressionistas, como Renoir e Bazille, que ocasionalmente vinham à escola para realizar alguns estudos.

Em **Negro Scipião** os tons escuros continuam a prevalecer e o contraste cromático é mais uma vez largamente utilizado. O corpo do modelo é construído a partir de uma profusão de pinceladas de tonalidades diversas. Marrom e cinza predominam e sua interação com os pequenos toques de vermelho que percorrem e aquecem todo o corpo dá vida ao personagem. As pinceladas brancas estrategicamente presentes no braço, de modo semelhante ao ponto luminoso do nariz de "tio Dominique" em **V. 82**, dão relevo à forma e fazem o cotovelo avançar na direção do espectador. O contorno ondulante, esculpido pelo espaço entorno, acompanha o dinamismo das pinceladas e participa da vibração da composição. Cézanne consegue aliar o ritmo frenético do pincel, claramente visível na calça, a uma fatura consistente (porém não excessiva), o que foi de fundamental importância para o equilíbrio e o sucesso da obra. A visão do conjunto predomina sobre os detalhes. A difícil colocação da perna esquerda do modelo no quadro, assim como a fluidez de um dos apoios da cadeira, não prejudicam o resultado final. A postura de Scipião, sustentada apenas pela mão que segura a cadeira, é extremamente tensa. A torção do rosto e das costas gera um movimento espiralar, responsável pela afirmação plena da figura humana. O personagem, com isto, tende a habitar o espaço pictórico e não a simplesmente ocupar uma porção restrita e bem delimitada da tela, como fazem as formas inertes e sem vida da arte acadêmica. Através da

²⁹Lionello Venturi, op. cit., p. 23.

interpretação vigorosa e monumental do corpo de **Negro Scipião**, Cézanne atualiza a concepção plástica de Michelangelo, artista capaz de representar o corpo humano em seu limite máximo de expressão.³⁰ Outra obra passível de ser comparada com a pintura do MASP, embora a princípio esta aproximação possa parecer surpreendente, é *A Odalisca deitada*, [fig. 23], de autoria de Ingres. Em ambas as composições, as proporções da figura são alteradas com o intuito de obter um efeito grandioso. A ascensão das costas do negro, apesar de construída de modo distinto, reenvia à curva interminável da coluna da Odalisca, concebida com "três vértebras suplementares".

A paleta de **Negro Scipião** seria constantemente utilizada por Cézanne nos anos seguintes, mas em poucos casos com a mesma maestria. Ao amarelo da cadeira, que destaca-se fortemente na composição, sobrepõe-se o azul da calça. O contraste estabelecido entre estas duas cores, aliado ao movimento ascensional das pinceladas do corpo, auxilia a implantação da figura. O braço que cai realiza o movimento oposto e orienta nosso olhar para a formação de um todo. A parte branca da composição, por sua vez, integra-se ao restante da obra por conter os mesmos tons de azul e amarelo da roupa do personagem e da cadeira. Como no caso do **Retrato de Achille Empeaire**, Cézanne estabelece um forte contraste entre figura e fundo, privilegiando, neste caso, o fundo como o único lugar do quadro onde a fatura é lisa. O uso de pinceladas rítmicas e enérgicas na construção da forma demonstra a gradual consolidação de seu novo estilo. A comparação entre **Negro Scipião** e o **Retrato de Achille Empeaire** merece ser aprofundada. As duas obras estão sem dúvida entre as de maior êxito do jovem pintor, o que revela, portanto, que o abandono do exagero plástico da "manière couillarde" em nada dificultou a afirmação de seu talento, pelo contrário.

³⁰Os dois escravos de autoria de Michelangelo que pertencem à coleção do Museu do Louvre foram objeto de estudo e análise para Cézanne. Existem alguns desenhos de Cézanne, presumivelmente realizados na década de oitenta, onde ele procura copiar as formas vibrantes das esculturas citadas.

A tarefa de decorar o *Jas de Bouffan* foi retomada por Cézanne em 1867 com **Cristo no Limbo (V. 84)** e **A Dor (V. 86)**. Tais pinturas formavam uma só obra [fig. 31], realizada para o grande salão da propriedade familiar, e apenas no início deste século seriam divididas em duas partes distintas, vendidas separadamente. De imediato vivenciamos uma sensação de estranhamento pela falta de unidade do conjunto e pela dificuldade de integração das duas partes. O caráter religioso da composição é atípico na obra de Cézanne. Segundo alguns críticos, que identificam a personagem de **V. 86** como Madalena, a cena originalmente representada é perfeitamente convincente e "descreve uma parte comovente da história de Cristo na noite da Ressurreição".³¹

A densidade da fatura de **Cristo no Limbo** [fig. 32], em contraposição à maior fluidez das pinceladas em **A Dor**, parece indicar sua precedência sobre esta última obra. A ênfase na corporalidade das figuras humanas ainda persiste em **V. 84**, mas o espaço não é mais demarcado pelo modelado acentuado das formas e sim pelo eixo diagonal criado pelo corpo do Cristo. A veemência do gesto e o deslocamento dos corpos passam a adquirir, como podemos perceber, crescente importância na estruturação espacial das obras de Cézanne. O vermelho saturado ressoa dentro da composição mas não a auxilia construtivamente, tendo sido incorporado a um desenho previamente elaborado. **Cristo no Limbo** é uma cópia fiel de uma pintura de Sebastiano del Piombo pertencente ao Museu do Prado [fig. 33], a qual Cézanne teve acesso por meio de uma ilustração do livro de Charles Blanc, *Histoire de la peinture de toutes les écoles*.³² Blanc, entretanto, atribuía erroneamente a autoria da obra reproduzida em seu livro a Navarrete, pintor espanhol.

³¹M. A. Stevens, op. cit., p. 12.

³²A primeira edição do livro de Charles Blanc data de 1869 mas já em 1867, provável ano de realização da obra, vários capítulos haviam sido publicados separadamente. A ilustração do quadro de Sebastiano del Piombo aparece na página sete da parte referente à Escola Espanhola. Novamente, portanto, confirma-se a admiração de Cézanne pela pintura espanhola.

Já em **A Dor** [fig. 34] a pincelada é aparente e rítmica, como nos trabalhos imediatamente posteriores do pintor. A similaridade com o **Negro Scipião** é flagrante. Cézanne parece aqui querer reaproveitar uma idéia bem-sucedida. A postura do modelo, assim como a paleta anteriormente adotada, praticamente se repetem nesta obra, que porém não possui o mesmo vigor e qualidade de **V. 100**. Os contrastes são atenuados pela invasão do negro em todas as cores e a tonalidade geral é esmaecida. Se na pintura do MASP a postura curva, o braço que pende e o ritmo das pinceladas fortalecem a figura, aqui, ao contrário, ela parece sucumbir a seu próprio peso, sem forças para romper com uma imobilidade opressiva, destinada a durar eternamente. As pequenas pinceladas de vermelho no rosto não são suficientes para revigorá-la.

O assassinato (V. 121) é outra obra realizada em 1867 [fig. 35]. O ritmo das pinceladas mais uma vez determina a estrutura compositiva. A paleta é extremamente reduzida e muito próxima da que havia sido utilizada em **Negro Scipião** e **A Dor**. As cores - branco, amarelo e azul - são diluídas com preto, perdendo propositalmente todo seu brilho e esplendor e criando assim um clima macabro. Um foco de luz incide diretamente na assassina, mas não chega a iluminar o restante da composição. Como em **Cristo no Limbo**, é a ação das figuras humanas que estabelece o espaço onde elas se encontram. No caso do quadro em análise, contudo, a instabilidade é demasiada, não há nada que contrabalance a excessiva inclinação do chão, a personagem "morta" parece permanecer onde está apenas por estar sendo segura pela mão dos assassinos. Seus braços, por exemplo, participam do movimento gerado pela oscilação da fatura, alongando-se exageradamente. O equilíbrio alcançado em obras anteriores entre o empastamento do pincel e a mobilidade das formas não se repete aqui.

As mesmas cores empregadas pelo pintor em **V. 121** estão igualmente presentes em **A Tentação de Santo Antônio (V. 103)**, realizada segundo

Venturi em 1870 [fig. 36]. Seu tema foi possivelmente inspirado pela então recente publicação do livro de Flaubert, onde o escritor descreve com detalhes as freqüentes e perturbadoras visões do eremita.³³ O personagem principal, Santo Antônio, ocupa na obra de Cézanne somente uma pequena fração da tela, encontrando-se acuado no canto esquerdo superior do quadro. São as figuras femininas que se destacam e solicitam a atenção do espectador; seus corpos nus, construídos com pinceladas empastadas e circulares que procuram evidenciar sua sensualidade, absorvem toda a luminosidade da obra. No entanto, devido à solidez da execução, as figuras supostamente tentadoras de Cézanne mais parecem andróginas. A composição é bem mais estável do que a obra anterior. A interação entre os personagens não mais é resultante da agitação geral das pinceladas, mas sim de um arranjo premeditado dos corpos humanos. A estrutura piramidal das três personagens à direita retornaria em diversas pinturas de banhistas de autoria do artista. Além do contraste entre as áreas de luz (basicamente os corpos) e as regiões mais extensas de sombra, Cézanne também recorre ao contraste entre tons quentes e frios. A contraposição do amarelo do fogo e do cabelo de uma das figuras ao azul do manto daquela que se encontra de pé consegue criar uma sensação de profundidade, oferecendo uma triangulação tridimensional das personagens. Enquanto Venturi alerta para o "pesadelo romântico" do jovem Cézanne ao se referir a este quadro, Roger Fry, por sua vez, iguala uma outra obra do artista, desta mesma fase e de concepção similar, **A Autópsia**, a uma das "assustadoras fantasias de Edgar Allan Poe".

³³Na década de setenta Cézanne realizaria mais duas pinturas sobre o mesmo tema, V. 240 e 241. Theodore Reff, apesar de relacionar V. 103 e suas versões posteriores ao livro de Flaubert, procura demonstrar como a escolha deste tema foi determinada por fantasias e medos do jovem pintor, sobretudo por sua problemática relação com o sexo feminino. A atração de Cézanne pela estória de Santo Antônio também pode ser analisada por outro ângulo: o pintor, assim como o santo eremita, precisou passar por numerosas provas para alcançar a própria identidade. O artigo de autoria de Reff ao qual nos referimos é "Cézanne, Flaubert, St. Anthony and the Queen of Sheba", publicado in *The Art Bulletin*, vol. XLIV, 1962.

A **Leitura na casa de Zola (V. 118)**, provavelmente realizada entre 1867 e 1869, possui tema análogo ao de **Paul Alexis lendo a Zola (V. 117)** - segunda pintura de Cézanne da coleção do MASP - mas foi construída de maneira absolutamente divergente. Uma comparação entre estas duas obras será extremamente valiosa e interessante. Em **V. 118** [fig. 37], de forma semelhante ao que ocorre em *Artista em seu ateliê* de Vermeer [fig. 38], Cézanne nos descortina uma cena que acontece alheia ao nosso olhar e da qual não participamos. Porém, ao passo que na composição do mestre holandês os suaves efeitos luminosos, magistralmente concebidos pelo artista, integram os corpos ao ambiente onde eles se movem, no quadro do jovem pintor a luz advém exclusivamente do uso do branco e permanece exterior aos personagens e ao espaço que os engloba. É por meio da vibração da fatura que Cézanne tenta criar a unidade de sua obra. O dinamismo das pinceladas, no entanto, não encontra correspondência na imobilidade das figuras humanas. Enquanto a figura de Zola, de costas, dilata-se para poder tomar parte da movimentação geral da composição, o segundo personagem se isola devido à sua maior estabilidade. A delimitação do volume do recinto onde a cena tem lugar provém da justaposição de diferentes planos, criados pela posição das figuras humanas e pelo uso da cor. A correspondência tonal entre o paletó de Zola e a porta, por exemplo, dirige o olhar do espectador de um ponto a outro, estabelecendo uma distância entre ambos. O tratamento do piso também auxilia na ilusão de profundidade; a alternância entre zonas de luz e sombra, que na pintura de Vermeer se dá através do padrão de ladrilhos pretos e brancos, é recriada por Cézanne de modo mais livre, sem a preocupação de definir o pavimento com precisão.

A tonalidade vivaz de **Leitura na casa de Zola** rompe com o predomínio de cores escuras da série de quadros analisados acima. Em algumas outras telas deste período, como **A Orgia** e **Uma Moderna Olympia**, Cézanne

volta a utilizar tons igualmente intensos, procurando, contudo, evitar a repetição do "acorde dissonante" provocado pela oposição entre vermelho, verde e o brilho do azul-prateado. O clareamento de sua paleta nestes anos é completamente artificial, não tem origem na análise dos reflexos atmosféricos que já começava a ser desenvolvida por alguns impressionistas.

Ao se confrontar **V. 118** com **Paul Alexis lendo a Zola (V. 117)**, percebe-se instantaneamente uma nova transformação no estilo do artista, transformação esta que prevalece sobre toda a produção de Cézanne do final dos anos sessenta. **Paul Alexis lendo a Zola** [figs. 39 a 44], mesmo sendo uma obra inacabada, é um dos grandes exemplos do breve período da carreira de Cézanne onde ele aproximou-se da concepção plástica de Manet, o pintor de "vanguarda" de maior destaque na época.³⁴ Conforme havíamos demonstrado, após sua "manière couillarde", de fatura extremamente empastada, Cézanne procurou dar vida a suas composições a partir do ritmo frenético de seu pincel. Em pinturas realizadas contemporaneamente a **V. 117** nada disto acontece. Contrariando as características principais de seu estilo até então, Cézanne recorre, pela primeira vez, a uma pincelada lisa e serena, que não modela e nem estabelece com clareza o volume das formas. Todavia, sua "submissão" aos princípios compositivos de Manet não foi total: suas obras desta fase levam sua marca pessoal e não podem ser confundidas com as do outro artista.

A tela do MASP foi encontrada no sótão da residência de Zola em Médan em 1927, após a morte de sua esposa. A atribuição a Cézanne e a proposta de datação, 1869/70, de autoria de Lionello Venturi, são hoje admitidas sem

³⁴Como vimos no capítulo precedente, Manet vinha recebendo constantes elogios da parte de Zola. Anos mais tarde, Cézanne censuraria a preferência de Manet pelos museus em detrimento do contato com a natureza e o definiria como um pintor "pobre de sensações coloridas". Gasquet descreve, contudo, o entusiasmo de Cézanne pela *Olympia* de Manet: "-C'est un état nouveau de la peinture. Notre Renaissance date de là... Il y a une vérité picturale des choses. Ce rose et ce blancs nous y mènent par un chemin que notre sensibilité ignorait jusqu'à eux..." in J. Gasquet, op. cit. p. 48.

contestação. Segundo o crítico, o início e a subsequente interrupção da execução deste quadro teriam ocorrido entre a chegada de Paul Alexis - companheiro do jovem Cézanne em Aix e futuro amanuense de Zola - a Paris e a ida do pintor para o sul da França visando escapar à convocação para a guerra franco-prussiana. A existência de outras pinturas formalmente similares enfraquece a hipótese de que Cézanne estaria aqui apenas tentando agradar a Zola, com toda a certeza o destinatário final do quadro, com a execução uma obra adequada a seu gosto.

A contraposição entre grandes áreas de preto, branco e verde em **Paul Alexis lendo a Zola** remete ao *Balcão* de Manet [fig. 45], obra que havia participado do Salão de 1869. Cézanne, porém, suaviza o tom de verde e não explora o branco em sua máxima potencialidade, atenuando assim o contraste entre estas cores e o preto, tão importante para a gênese do espaço no outro quadro. A predominância de ritmos horizontais e verticais em **V. 117** também comprova a ascendência do pintor de *Olympia* sobre Cézanne. Entretanto, enquanto Manet, influenciado pelas estampas japonesas, afirma sem problemas a bidimensionalidade do suporte pictórico, Cézanne ainda reluta em assumir por completo a planeidade do quadro. Embora a pose de Buda de Zola e as persianas ao fundo estejam em harmonia com a superfície da tela, a posição da cadeira, das pernas de Alexis e do papel em sua mão, assim como a estruturação ascendente do tapete sob Zola, apresentam-se como tentativas sutis de tridimensionalizar o espaço em que se encontram os modelos. A figura de Alexis impõe-se de maneira monumental na obra pertencente ao MASP. Sua postura curva parece ter sido imposta pelos limites do enquadramento. As semelhanças formais entre este personagem e a figura de Zola no retrato do escritor realizado por Manet em 1867 são evidentes [fig. 46].³⁵ Os tons utilizados são praticamente os mesmos, assim como também se repete o contraste entre as cores escuras da roupa do

³⁵ O *Retrato de Zola*, conforme ressaltado no primeiro capítulo, foi exposto no Salão de 1868.

personagem e o amarelo da poltrona (uma cadeira no caso da obra de Cézanne). O uso cromático do negro, fundamental na pintura de Manet, não se constituía em novidade para Cézanne. Em obras analisadas anteriormente, como **Retrato de Valabrègue** e **Tio Dominique de Turbante**, tivemos a oportunidade de constatar que o jovem pintor utilizava o preto como cor autônoma. Naquela ocasião, porém, Cézanne procurava com isto dar maior destaque às figuras humanas ou a partes de sua composição. Já em **Paul Alexis lendo a Zola**, de modo análogo ao que ocorre em *Retrato de Zola*, o negro desempenha um papel unificador, se integrando às cores que o circundam. O tratamento do paletó, elaborado com pinceladas que não deixam vestígios, é igualmente um reflexo da pintura de Manet. Poderemos perceber, no entanto, ao analisarmos a construção da face de seus personagens, que Cézanne reage à ausência de modelado da arte de Manet. A figura de Zola no quadro do MASP foi apenas esboçada mas seu rosto encontra-se bem desenvolvido. Nele são claramente visíveis os traços do pincel e o contraste entre as áreas de vermelho - a única região do quadro em que um tom mais quente foi utilizado - e o predomínio do preto e do marrom. Cézanne tenta compensar a desproporcionalidade do personagem de Zola em relação a Alexis através da obliquidade do muro ao fundo. Mais elevado atrás da figura do escritor, o muro potencializa a implantação vertical do modelo. As pinceladas de preto na roupa de Zola, da mesma forma que as pinceladas da folha de papel na mão de Alexis, não possuem função representativa ou estrutural. Os dois personagens, apesar da execução incompleta da obra, emergem como uma unidade e propiciam ao espectador um sentimento de totalidade da composição.

Lionello Venturi e Meyer Schapiro expressaram opiniões semelhantes a respeito de **Paul Alexis lendo a Zola**. Para ambos os críticos, a obra do MASP, devido ao estilo mais vigoroso e a amplitude e harmonia de sua construção espacial, supera em qualidade a pintura de Manet a qual faz referência, ou seja, o

Retrato de Zola.

Jovem ao piano (V. 90) foi também realizada, segundo Venturi, nos anos de 1869/70 [fig. 47]. A paleta empregada aproxima esta obra de **Paul Alexis lendo a Zola**. Neste último quadro, entretanto, a monumentalidade dos personagens e a afirmação do plano da tela são mais acentuadas. Ao lado da contraposição entre eixos horizontais e verticais, Cézanne recorre agora a linhas ortogonais para estabelecer uma maior ilusão de tridimensionalidade. A estruturação espacial é definida por meio de uma disciplinada oposição entre todas as formas. A representação do piano em diagonal, juntamente com as listras do piso e a poltrona no primeiro plano, constroem o volume deste ambiente - do qual mais uma vez estão excluídos os reflexos luminosos. A modernidade desta obra, entretanto, revela-se sob outro aspecto: a exploração do potencial rítmico dos arabescos, presentes tanto na parede quanto na poltrona. Através da movimentação por eles criada, Cézanne consegue romper com a rigidez das linhas retas e promover uma integração efetiva entre os elementos compositivos. Significativamente, **Jovem ao piano** encontra-se hoje próxima a *Família do pintor* [fig. 48], composição de autoria de Matisse, no museu do Eremitério em São Petersburgo.

O Relógio Negro (V. 69), ao lado de **Pote verde e bule de estanho (V. 70)**, talvez seja o exemplo máximo da absorção de Cézanne do estilo de Manet [fig. 49]. Porém, curiosamente, é também uma de suas obras de juventude de maior qualidade. Cézanne, mais uma vez, trabalha cromaticamente com o preto e o branco, contrapondo o relógio à toalha, mas não chega a repetir o violento contraste que separava as formas de sua natureza-morta de 1865 (**V. 59**). A presença de tons escuros na toalha, sem enfraquecer em demasia o seu esplendor, a integra ao relógio. Preto e branco são apenas os limites extremos de sua paleta, Cézanne se vale do contraste entre estas duas cores e os tons quentes

para delimitar o espaço da composição. Apesar de as cores estarem relacionadas a formas isoladas, o fato de pertencerem ao mesmo tempo a diferentes objetos favorece a unidade pictural: o tom rosa-alaranjado da concha, por exemplo, reflete-se na pequena jarra transparente e constrói o vaso acima do relógio, da mesma maneira que o amarelo do limão reaparece no relógio e na moldura do espelho. A toalha, por sua vez, ganha nova tonalidade sob a concha em razão de seu contato. Cézanne procura criar uma correspondência formal entre as imagens pictóricas, compondo um arranjo vivo e harmonioso ao conjugar o ritmo de linhas sinuosas à austeridade de horizontais e verticais. Alguns dos objetos, como a xícara e o cinzeiro, parecem prestes a cair mas equilibram-se devido à estabilidade da fatura e à solidez compositiva.³⁶ Tais características não passaram despercebidas ao poeta Rainier Maria Rilke, que em carta à sua esposa descreveu esta pintura com extrema sensibilidade, e nem tampouco a Meyer Schapiro, que também realizou uma envolvente análise desta obra.³⁷ **Pote verde e bule de estanho** [fig. 50] é outra tela de grande beleza. As elaboradas compensações construtivas presentes nas naturezas-mortas mais tardias de Cézanne ainda não são encontradas aqui. No entanto, se novamente nos lembrarmos de **Pão e ovos**, de 1865, ficam evidentes a maior segurança e o maior domínio plástico do pintor. O acorde entre tons de mesma intensidade, como o verde, cinza e laranja, auxiliam na expressão do volume de suas formas, que afirmam-se de maneira majestosa. Em suas naturezas-mortas, Cézanne freqüentemente contrapôs o ritmo das dobras de um tecido qualquer à definição geométrica de objetos, frutas... Nesta obra a toalha tem dobras menos esquemáticas do que em **Relógio negro** e menos peso e mais vida do que em **V.59. A mesa**, que se destaca por sua tonalidade ocre, não possui, entretanto,

³⁶Em várias de suas naturezas-mortas posteriores Cézanne se valeria de um aparente desequilíbrio de suas formas para criar a estabilidade e unidade de sua composição. Já vimos a aplicação deste mesmo princípio em seus retratos.

³⁷Rainer Maria Rilke, *Letters on Cézanne*, Londres, 1988, pp. 86 a 89 e Meyer Schapiro, *Cézanne*, Nova York, 1965, p. 52.

nenhuma sustentação dentro da composição.

O barranco da estrada de ferro (V. 50) é considerada por críticos como Venturi e Brion-Guerry como a paisagem mais bem-sucedida e elaborada do jovem Cézanne [fig. 51]. Realizada no mesmo período das obras analisadas acima, foi também concebida de forma semelhante. Segundo Brion-Guerry, Cézanne estabelece um perfeito equilíbrio entre movimento e ritmo em **V. 50**. Venturi, por sua vez, declara que, se as nuances cromáticas e os efeitos luminosos ainda não se fizeram presentes nesta pintura, já existe aqui uma clara sensação de espaço, decorrente do "ritmo solene" do contraste claro/escuro.³⁸ Criar uma relação harmoniosa entre eixos estavéis (horizontais, verticais e diagonais) e linhas sinuosas, do mesmo modo como havia feito em **Relógio Negro**, parece ter sido a preocupação principal do pintor. Resultam deste arranjo o binômio movimento/ritmo e a definição espacial da composição. Ao muro que ocupa toda a extensão da tela no primeiro plano, e que assim impede a entrada do espectador, opõem-se tanto a verticalidade da Montanha Santa-Vitória ao fundo e da casa à esquerda, como o corte diagonal do morro. As cores aqui utilizadas seriam empregadas por Cézanne com crescente maestria e sensibilidade em paisagens subseqüentes. Esta é a primeira obra de sua autoria na qual a Montanha Santa-Vitória comparece. Um exemplo posterior de sua interpretação da colina que domina a região de Aix, agora transformada em motivo, é **Montanha Santa-Vitória com grande pinheiro (V. 455)**, [fig. 52].

Procurando competir com o "artista mais original de seu tempo", Cézanne tampouco hesitou em dar um novo tratamento formal a temas de obras de Manet. A crítica "mais avançada" da época, que tinha em Zola um de seus maiores expoentes, havia alçado Manet à condição de sucessor dos grandes mestres e modelo para outros artistas. Cézanne, porém, também desejoso de "conquistar

³⁸L. Brion-Guerry, op.cit., p. 55 e L. Venturi, op. cit. p. 25

Paris" com seu talento, considerava Manet mais como um rival do que como um mestre a ser seguido. Mesmo nas telas analisadas acima, onde é evidente a analogia entre o estilo dos dois pintores, é possível perceber que a relação de Cézanne com a arte de Manet jamais foi completamente passiva. **Uma moderna Olympia (V. 106)**, a primeira de duas obras de Cézanne que reinterpreta a *Olympia* de Manet, é um dos exemplos desta atitude de enfrentamento [fig. 53].³⁹ Diferentemente do que ocorre na pintura de Manet, as linhas retas praticamente inexistem em **V. 106**. A ondulação prepondera: seres e objetos foram concebidos com pinceladas circulares, de modo semelhante às figuras femininas de **A tentação de Santo Antônio**, mas com maior ritmo e suavidade. Apesar da profusão de curvas e linhas sinuosas, a fatura não é movimentada em demasia, o que facilita a estabilidade da composição. O vermelho não saturado predomina e permeia todas as outras cores. Devido a isto, o contraste entre branco, vermelho e preto não se torna extremamente estridente, tal como havia acontecido em **Leitura na casa de Zola**. A luminosidade proveniente do branco em volta do corpo de *Olympia* destaca a personagem, ao passo que o eixo diagonal que vai do cliente à servente cria a profundidade da obra. A sagacidade da análise de Cézanne pode ser avaliada por mais um dado: ele insere em sua tela o cliente invisível da *Olympia* de Manet. A relação, antes apenas implícita, entre a cortesã e o espectador que a admira (e que assim se transforma em um de seus prováveis clientes) torna-se aqui evidente através da inclusão da figura masculina no primeiro plano.⁴⁰ O caráter provocativo da pintura de Manet encontra-se diluído na composição de Cézanne: a exposição "agressiva" do corpo nu de *Olympia*, os adereços que fazem dela uma mulher moderna, seu olhar firme e direto que confronta o público, não se repetem em **V. 106**. Cézanne recria o tema em uma

³⁹*Olympia* havia sido exposta no Salão de 1865, suscitando grande polêmica na época

⁴⁰Vários críticos defendem a hipótese de que o personagem masculino retratado seja uma representação do próprio pintor, o que, segundo os mesmos críticos, ocorria com frequência em suas composições destes anos.

atmosfera teatral, nos oferecendo uma cena com personagens pouco definidos, quase irreais, como é o caso da servente. Enquanto a modernidade do quadro de Manet está vinculada à apropriação e atualização de um tema clássico, o nu feminino, Cézanne inova sobretudo pelas características picturais de sua obra. **O Eterno feminino**, realizada poucos anos depois da segunda versão de **Uma moderna Olympia**, é outra pintura de sua autoria que também tem como tema a contemplação e a adoração da mulher.⁴¹

Nos primeiros anos da década de setenta que antecederam sua longa estada em Pontoise e Auvers-sur-Oise, Cézanne volta a fazer uso de uma fatura agitada e vibrante. As pinceladas passam novamente a estruturar dinamicamente suas composições, de forma análoga ao que havia se dado em algumas de suas obras de 1868. Assistimos, portanto, a mais uma ruptura na continuidade de seu trabalho. Desta vez, todavia, o pintor parece ter se proposto a recuperar a energia de seu estilo anterior e dar seqüência a seu desenvolvimento. O segundo **Retrato de Valabrègue (V. 127)** é um exemplo desta fase [fig. 54]. Embora Cézanne empregue os mesmos tons que havia utilizado no retrato do crítico realizado por volta de 1866 (**V. 126**), nada mais subsiste de sua "manière couillarde". No entanto, se compararmos **V. 127** à figura de Alexis no quadro do MASP, veremos que Cézanne também se distancia do modelado uniforme e "apático" de Manet. Suas pinceladas são agora aplicadas com grande segurança e autonomia e orientam a construção da forma.

Duas outras telas realizadas por Cézanne neste mesmo período mais uma vez nos remetem a Manet: são elas **O Idílio (V. 104)** e **Almoço na relva (V. 107)** [figs. 55 e 56]. Ambas claramente se relacionam, apesar de serem obras

⁴¹As pinturas a que me refiro são **V. 247, O Eterno feminino**, realizada segundo Venturi entre 1875 e 1877 e **V. 225, Uma Moderna Olympia**, realizada por volta de 1873 e exposta na primeira exposição impressionista.

igualmente originais, ao célebre e polêmico *Almoço na relva*, seguramente o quadro de maior destaque do Salão dos Recusados de 1863.⁴² A paleta utilizada por Cézanne já nos é conhecida, assim como a tentativa de estabelecer uma correspondência entre figuras humanas, objetos e natureza. Os temas lúgubres ou violentos, porém, cedem aqui lugar à representação de cenas onde presenciamos um momento de encontro e divertimento de personagens contemporâneos. A mesma temática também se fazia presente na obra de Monet e Renoir, em quadros como *Banhos em La Grenouillère* ou *Mulheres no jardim*. Cézanne, entretanto, não considera tais cenas como uma oportunidade de realizar uma análise da interação entre luz e cor. Suas figuras humanas ainda se movem em um ambiente impermeável aos reflexos luminosos, assemelhando-se a criaturas de um mundo fantasmático. A liberdade de expressão do pintor é crescente: suas formas, em uma tentativa de participar inteiramente do ritmo ondulante das pinceladas, se alongam e se distorcem com grande desembaraço, lembrando as figuras torturadas, criadas pelo maneirismo místico de El Greco.

⁴²Em *O Idílio*, tal como no quadro de Manet, homens vestidos com roupas da época misturam-se a mulheres nuas. *Almoço na relva*, como o próprio título indica, apresenta ao espectador uma nova interpretação do mesmo tema tratado por Manet. Para além de Manet, estas duas obras remetem às pinturas pastorais venezianas, sobretudo ao *Concerto Campestre* de Giorgione.

ILUSTRAÇÕES CAPÍTULO II

A ficha catalográfica completa das obras aqui reproduzidas encontra-se no **Índice de Ilustrações**, ao final da dissertação.



fig. 01. Conjunto de pinturas que originalmente decoravam uma parte do salão do Jas de Bouffan: **As quatro estações** e, ao meio, **Retrato de Louis-Auguste Cézanne**



fig. 02. As quatro estações
Primavera e Verão (V. 4 e V. 6), c. 1860-2



fig. 03. As quatro estações
Verão e Inverno (V. 5 e V. 7), c. 1860-2



fig. 04. Retrato de Louis-Auguste Cézanne (V. 25)
c. 1862



fig. 05. Banhista nas pedras (V. 83)
c. 1864



fig. 06. Natureza-morta: pão e ovos (V. 59)
1865

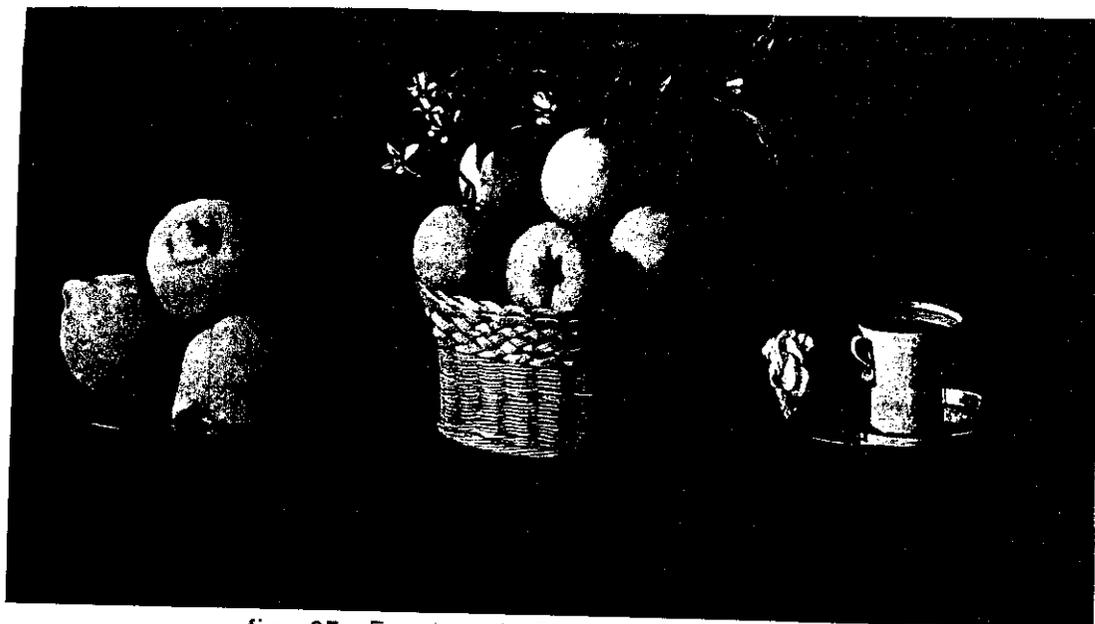


fig. 07. Francisco de Zurbarán, *Limões, laranjas e rosas*
1633



fig. 08. Paisagem (V. 37)
c. 1865



fig. 09. Paisagem (V. 1510)
c. 1865



fig. 10. Tio Dominique de turbante (V. 92)
1866



fig. 11. Diego Velázquez (atribuído a)
Retrato do Papa Inocência X
1650



fig. 12. Retrato de Antony Valabrègue (V. 126)
1866



fig. 13. Natureza-morta: crânio e castiçal (V. 61)
c. 1866



fig. 14. A rua dos Salgueiros em Montmartre (V. 45)
c. 1867



fig.15. Retrato de Louis-Auguste Cézanne lendo
L'Événement (V. 91), 1866



fig. 16. Retrato do pintor Achille Empeaire (V. 88
c. 1868-70



fig. 17. Diego Velásquez, *O anão Sebastian de Morra*
1644



fig. 18. Retrato do pintor Achille Empeaire
desenho preliminar. c. 1867-70



fig. 19. Retrato do pintor Achille Empeaire
desenho preliminar. c. 1867-70



fig. 20. O Rapto (V. 101), c. 1867.

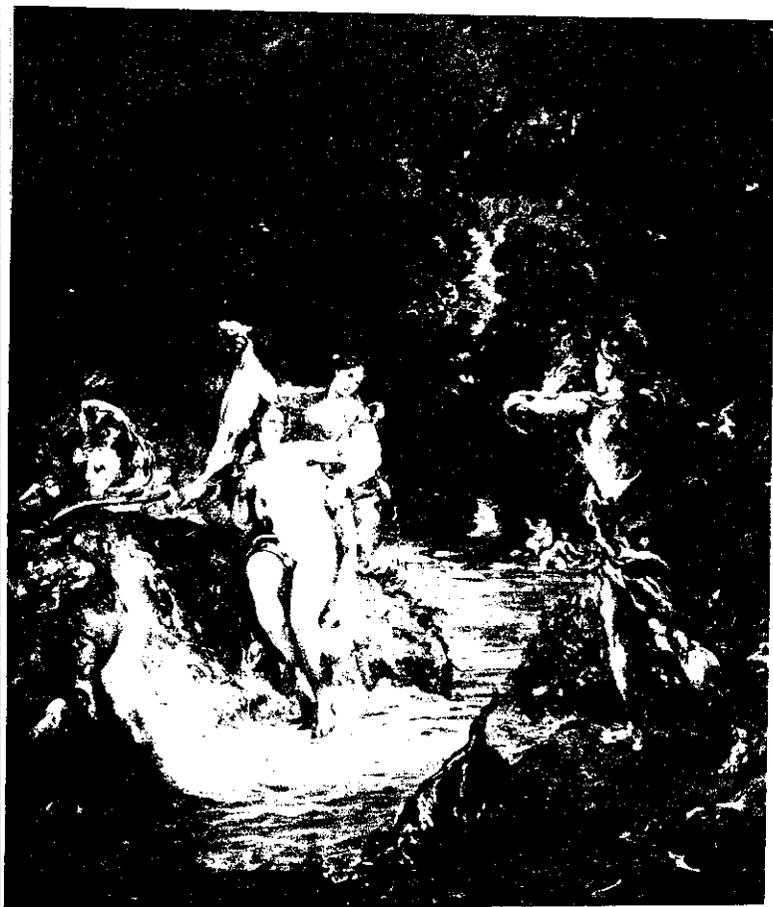


fig. 21. Eugène Delacroix, *O Verão/Diana e Acteon*
c. 1861.



fig. 22. O negro Scipião (V. 100)
c. 1867
*fotografia de uma reprodução

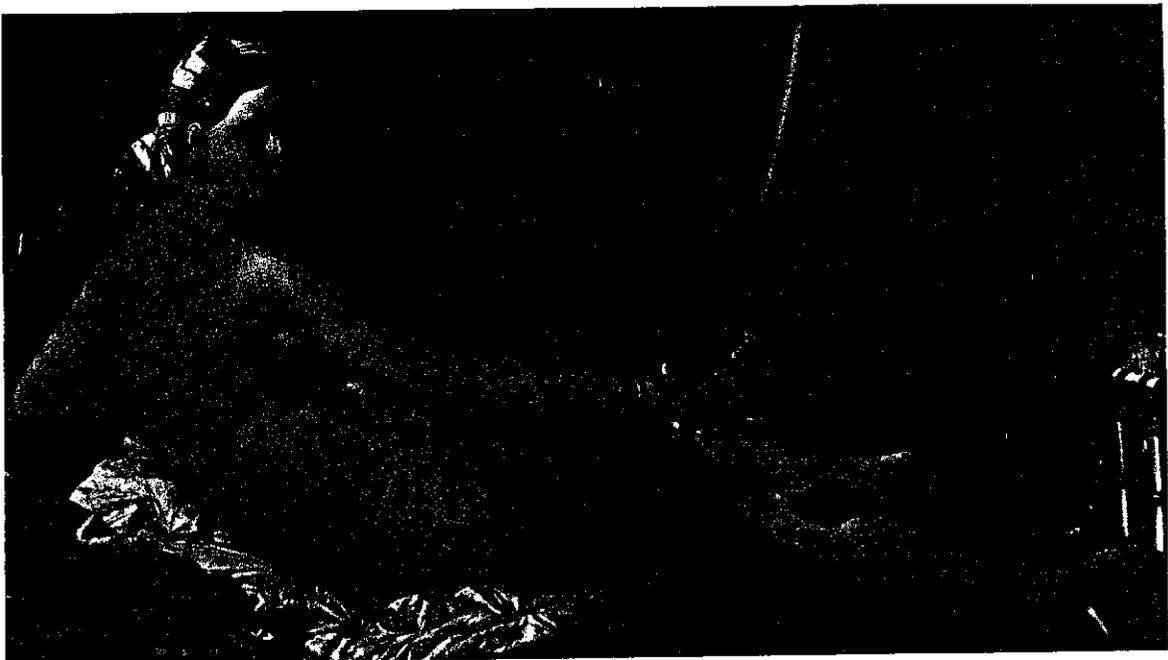


fig. 23. Jean Auguste Dominique Ingres, *A Odalisca deitada*
1814



fig. 24. O negro Scipião (V. 100)
fotografia ampliada



fig. 25 e 26. O negro Scipião (detalhes)





fig. 27 e 28. O negro Scipião (detalhes)



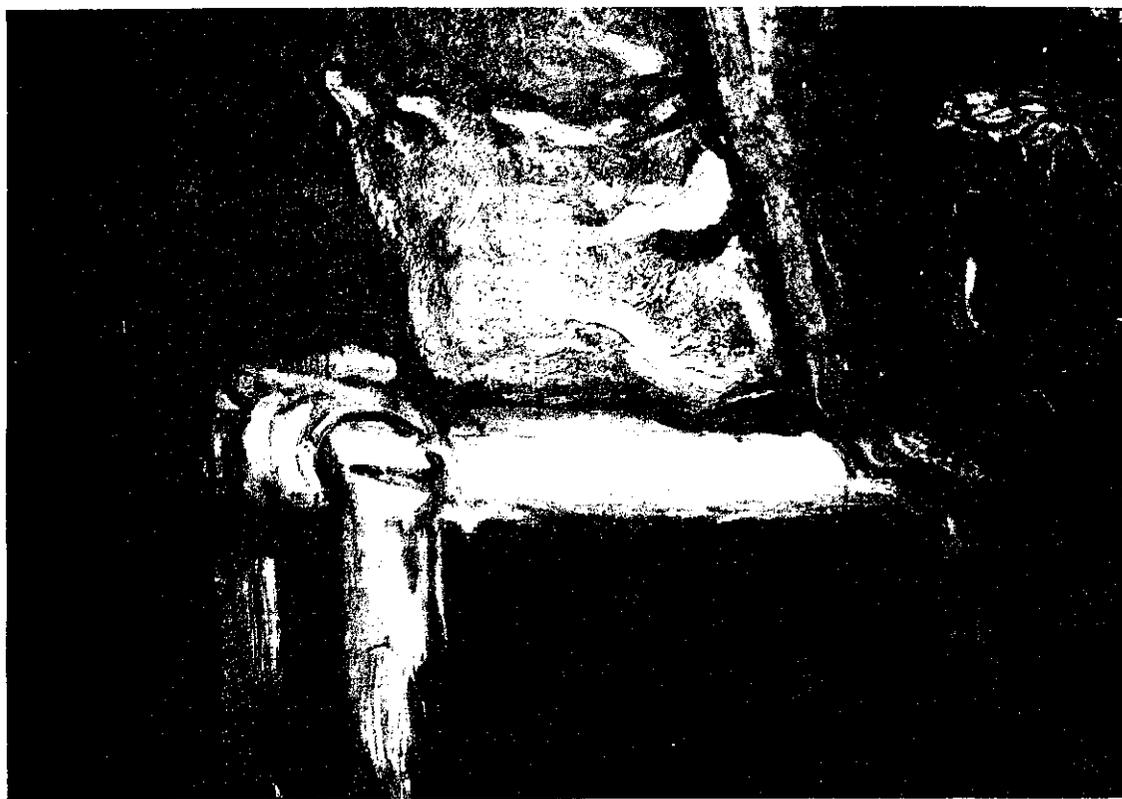


fig. 29 e 30. O negro Scipião (detalhes)





fig. 31. Cristo no limbo e Madalena
Composição original, antes de ter sido dividida em duas partes distintas



fig. 32. Cristo no limbo (V. 84)
c. 1867



fig. 33. Sebastiano del Piombo
Cristo no limbo, s/d



fig. 34. A dor ou
Madalena (V. 86)
c. 1867



fig. 35. O assassinato (V. 121)
c. 1867-68



fig. 36. A tentação de Santo Antônio (V. 103)
c. 1870



fig. 37. Leitura na casa de Zola (V. 118)
1867-69



fig. 38. Johannes Vermeer, *Artista em seu ateliê*



fig. 39. Paul Alexis lendo a Zola (V. 117)
1869-70

*fotografia de uma reprodução

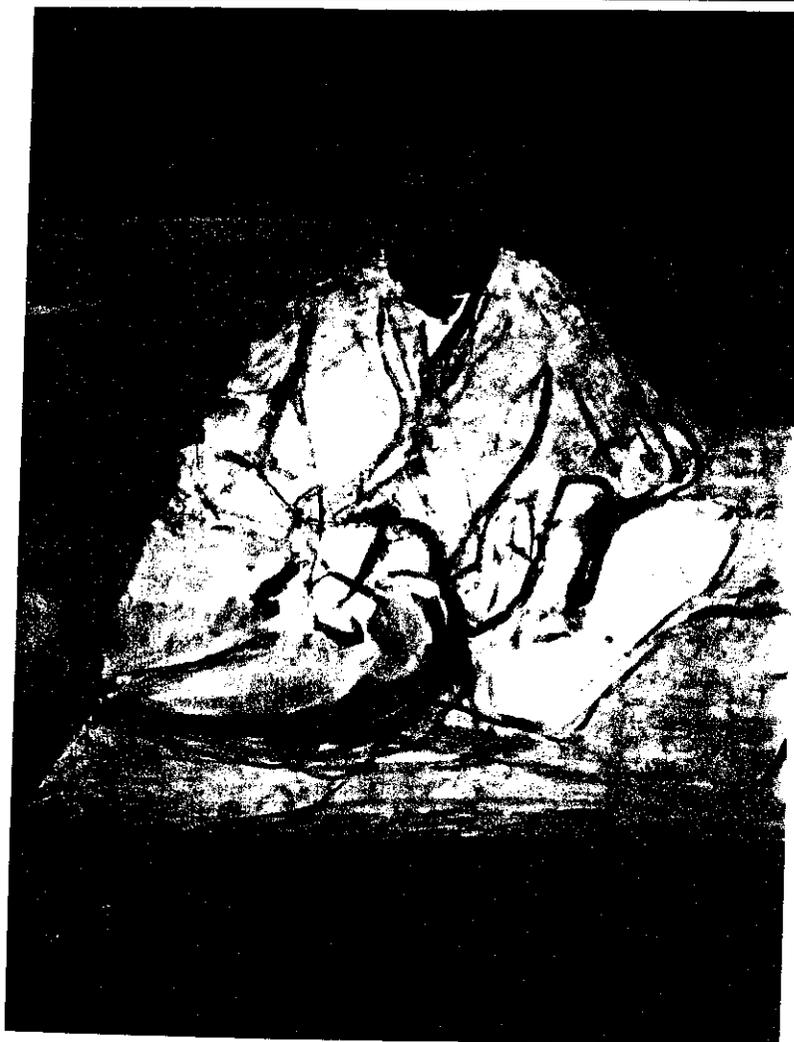


fig. 40. Paul Alexis lendo a Zola (V. 117)
fotografia ampliada



figs. 41 e 42. Paul Alexis
lendo a Zola (detalhes)





figs. 43 e 44. Paul Alexis
lendo a Zola (detalhes)

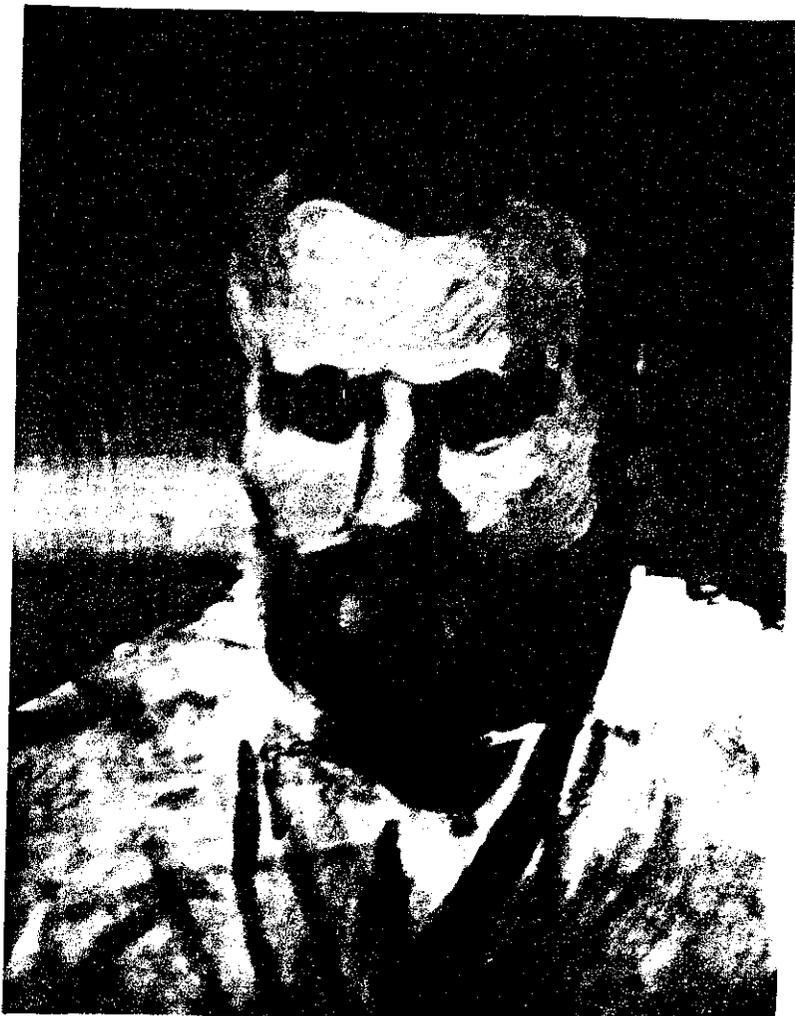




fig. 45. Édouard Manet, *O Balcão*
1868/69.



fig. 46. Édouard Manet, *Retrato de Zola*
1867/68.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL



fig. 47 Jovem ao piano ou
A abertura de Tannhäuser (V. 90)
c. 1869-70

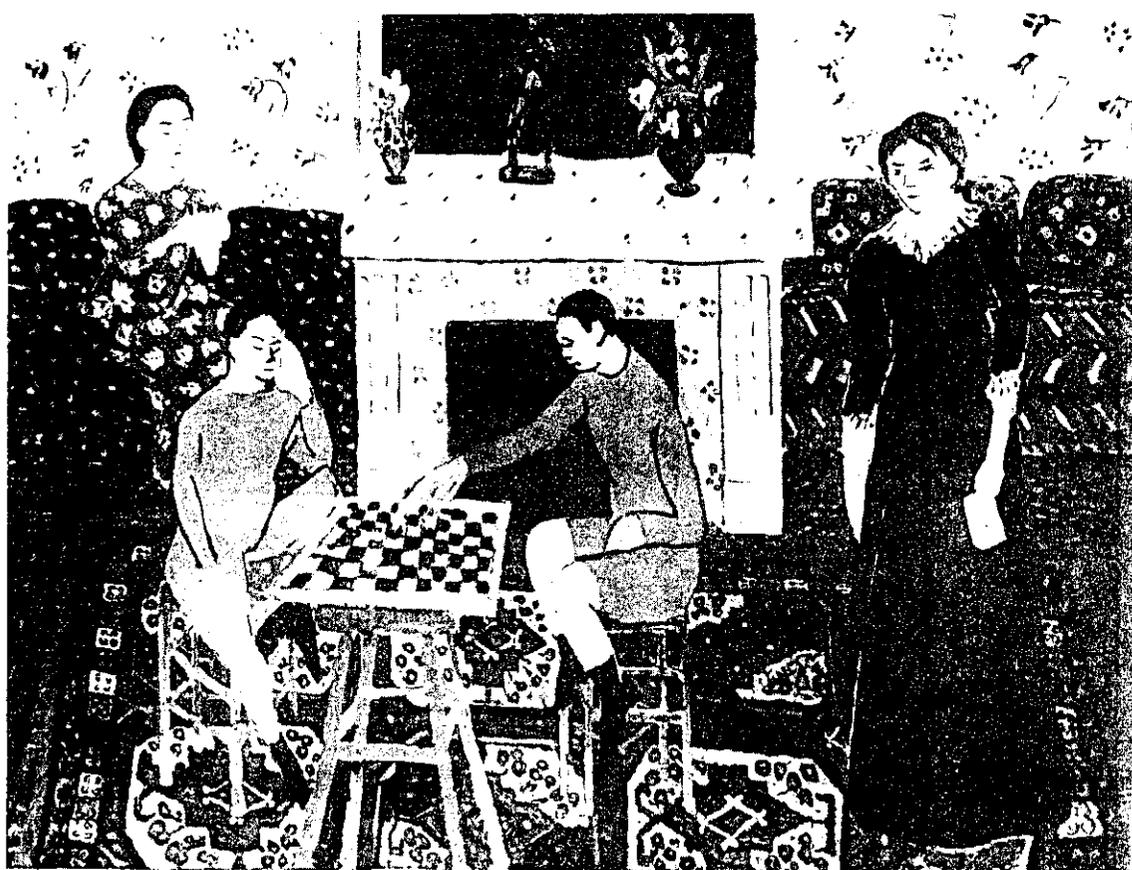


fig. 48. Henri Matisse, *A família do pintor*
1911



fig. 49. O relógio negro (V. 69)
c. 1870



fig. 50. Natureza morta: pote verde
e bule de estanho (V. 70), c. 1870

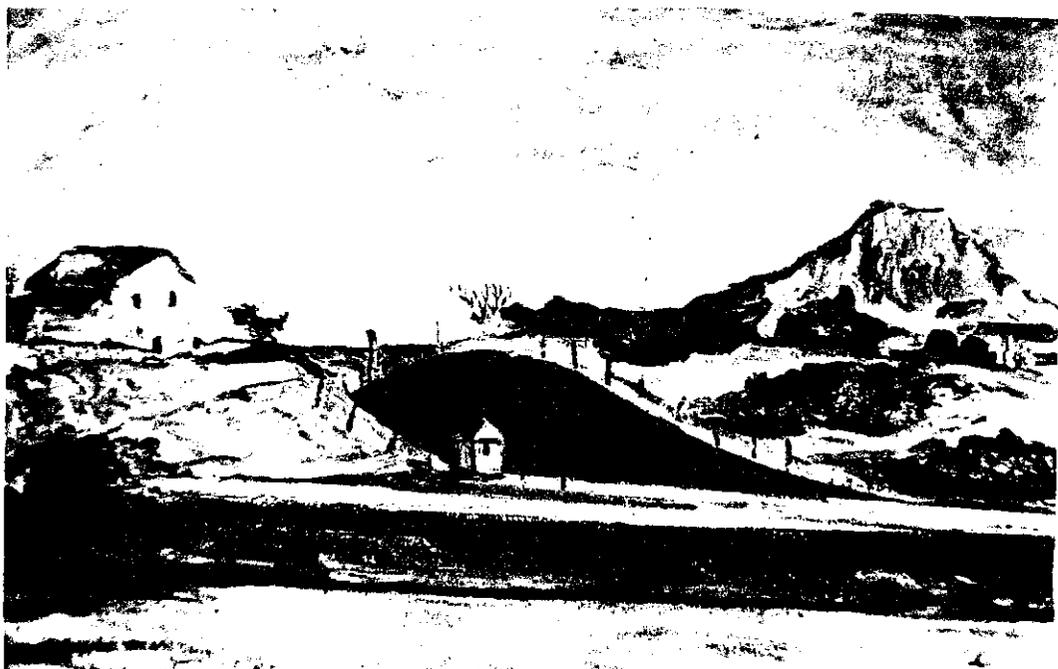


fig. 51. Barranco da estrada de ferro (V. 50)
1870



fig. 52. Montanha Santa Vitória
com grande pinheiro (V. 455)
1885-87



fig. 53. Uma Moderna Olympia (V. 106)
c. 1869-70



fig. 54. Retrato de Antony Valabrègue (V. 127)
c. 1871



fig. 55. O Idílio/Pastoral (V. 104)
c. 1870



fig. 56. O almoço na relva (V. 107)
c. 1870-71

CAPÍTULO III

CÉZANNE E O IMPRESSIONISMO

A ARTE DE CÉZANNE NOS ANOS SETENTA E OITENTA

ROCHEDOS EM ESTAQUE e O GRANDE PINHEIRO

"Pour l'heure présente, je continue à chercher l'expression de ces sensations confuses que nous apportons en naissant."

Cézanne a Henri Gasquet.

No primeiro período de sua carreira, como foi possível perceber, Cézanne não conseguiu definir ou consolidar um estilo pessoal. Porém, apesar das freqüentes transformações em seu estilo, fica evidente sua preocupação em realizar uma obra absolutamente original. Assim como Zola, Cézanne acreditava que uma arte autêntica procedia do talento e da capacidade criativa do artista e não de um aprendizado disciplinado. Um reflexo desta atitude é seu interesse pela obra de pintores que buscaram respostas individuais para suas dúvidas. Sua incontestável e declarada admiração pela arte de Courbet, Delacroix ou dos grandes mestres espanhóis e venezianos em nada impediria, portanto, o desenvolvimento de uma trajetória artística de profunda independência. Tampouco sua rebeldia em relação à sistematização e à tradição decadente da Academia poderia resultar em uma adesão incondicional a grupos ou escolas que também contestavam a arte vigente. Sua relação com o movimento impressionista, conforme discutiremos a seguir, não significaria uma submissão a rígidos procedimentos coletivos.

Rochedos em Estaque e O Grande Pinheiro, próximas obras de Cézanne pertencentes ao acervo do MASP a serem analisadas, refletem a

assimilação e interpretação de Cézanne das máximas impressionistas. A concepção plástica de ambas as obras tem origem, em última análise, na descoberta do artista de novas possibilidades do uso da cor com a pintura ao ar livre. Para melhor compreendê-las, faz-se necessário desvendar, primeiramente, o percurso de Cézanne na década de setenta, período crucial em sua trajetória artística.

No início dos anos setenta, após realizar quadros como **O relógio Negro e Paul Alexis lendo a Zola**, de clara relação com a arte de Manet, Cézanne volta a privilegiar a movimentação das formas em suas composições. Sua proximidade com o estilo de Manet, portanto, foi apenas parcial e passageira. **Neve em Estaque (V. 51)** e **Mercado de vinhos (V. 56)** são mais dois exemplos de obras deste período. A fatura fluida e dinâmica de **Almoço na Relva** e **Idílio** repete-se em ambas as paisagens. Em 1870, conforme já assinalamos, Cézanne refugia-se em sua cidade natal e, logo em seguida, em Estaque, vilarejo situado na extremidade do golfo de Marselha, a quase trinta quilômetros de Aix, para fugir à convocação da guerra franco-prussiana. É nesta pequena cidade que executa **V. 51** [fig. 01].¹ O ritmo turbulento das pinceladas obscurece a princípio a elaborada organização espacial de **Neve em Estaque**. No entanto, se analisarmos tal obra com mais vagar, poderemos distinguir sua complexa estruturação. Cézanne recorre a bruscas oposições de massas cromáticas e a uma fatura agitada não porque pretendesse captar um instante definido das forças da natureza, mas porque visava criar uma pintura de efeito (sua preocupação neste sentido é também evidente em outras obras deste período, como é o caso, por exemplo, das já citadas **Almoço na relva e Idílio**).² A composição pode ser dividida em dois segmentos distintos

¹No decorrer da década de oitenta, Cézanne realizaria em Estaque algumas de suas mais belas paisagens. **Rochedos em Estaque**, terceira obra de Cézanne do acervo do MASP, como o próprio título indica, também seria realizada nesta pequena cidade do sul da França.

²Meyer Schapiro considera **Neve em Estaque** como o exemplo de uma composição cuja

que, conjugados, tornam-se responsáveis pela gênese do espaço pictórico. Ao plano diagonal formado pela neve, cuja inclinação descendente é contrabalançada por pinceladas ascendentes que formam o céu e as árvores, contrapõe-se o plano horizontal e mais estável a direita. Cézanne não utiliza um ponto de fuga único ou permite que o olhar do espectador adentre indefinidamente na composição, procurando, ao contrário, combinar duas visões de direções e concepções diferenciadas. O conflito entre a criação do espaço pictórico e afirmação da bidimensionalidade da tela se faz assim presente. O uso da cor, por sua vez, auxilia a unificar as visões de longe e de perto: a coloração cinzenta do céu mistura-se ao branco da neve e vice-versa, enquanto a utilização de um único tom de vermelho nos tetos das casas ao fundo e da casa no canto inferior da tela estabelece uma relação entre pontos distantes.

No outono de 1871 Cézanne volta a Paris e em dezembro deste mesmo ano muda-se com Hortense Fiquet, sua futura esposa, para um apartamento em frente ao Mercado de vinhos, de cuja janela pinta **V. 56** [fig. 02]. A organização compositiva é menos ousada do que a da obra precedente e a paleta, apesar de semelhante, torna-se menos vibrante em decorrência da excessiva diluição do branco nas outras cores. O contraste entre cinza, vermelho e branco, portanto, não se afirma aqui com o mesmo vigor. A tensão dinâmica criada em **Neve em Estaque** pela justaposição de dois planos concebidos diferentemente tampouco pode ser encontrada em **Mercado de vinhos**. Cézanne equilibra sua composição opondo linhas retas -horizontais, diagonais e verticais - de forma extremamente calculada. O teto do mercado e a disposição horizontal dos barris, por exemplo,

organização espacial foi criada por um "sentimento intenso", de forma similar ao que ocorreria anos mais tarde no trabalho de Van Gogh. in Meyer Schapiro, *Cézanne*, Paris, 1952, p. 54. Já Kurt Badt compara **Neve em Estaque** a **Barranco da Estrada de Ferro (V. 50)**. "Em ambas as obras", afirma o crítico, "a paisagem é organizada em grandes grupos de formas que opõem-se uns aos outros, e que correspondem-se e equilibram-se de tal maneira que uma estrutura de estabilidade solene é criada." in Kurt Badt, *The Art of Cézanne*, Nova York, 1985, p. 259.

respondem à verticalidade das árvores, ao passo que a relação entre o muro no primeiro plano e a diagonalidade das árvores no centro da tela determina a espacialidade da obra. As únicas exceções ao predomínio das retas, a curva da mureta e a circularidade da tampa dos barris, não assumem uma função formal significativa, permanecendo como simples acessórios utilizados para quebrar a monotonia do traçado retilíneo. Como é possível perceber, Cézanne ainda não se preocupa em promover a integração entre uma paisagem e a atmosfera que a circunda.

Em janeiro de 1872 Hortense dá a luz ao único filho do pintor.³ Alguns meses após o nascimento da criança Cézanne e Hortense instalam-se em Pontoise a convite de Pissarro, que aí residia com sua família. O casal permanece nesta região até 1874, período durante o qual Cézanne trabalha ininterruptamente ao lado do amigo.⁴ Os dois artistas haviam se conhecido em 1861 na *Académie Suisse*, mas nada indica que o jovem pintor houvesse demonstrado um interesse especial pela arte do colega nove anos mais velho. Sua estada junto a Pissarro neste início da década de setenta, no entanto, seria determinante para todo o desenvolvimento posterior de sua obra. A segurança e experiência do "humilde e colossal" Pissarro em muito auxiliaram o inquieto Cézanne, que, como vimos, mostrava-se constantemente insatisfeito com suas soluções picturais.⁵ Pissarro, seu único e verdadeiro mestre, não lhe ensina regras a serem seguidas, preocupando-se ao invés disto em demonstrar-lhe a importância de "formular suas

³Preocupado em não contrariar seu pai e perder assim o "direito" à sua pensão mensal, Cézanne, durante vários anos, esconde de Louis-Auguste tanto sua relação com Hortense como a própria existência de Paul Cézanne filho.

⁴Ainda em 1872 Cézanne muda-se com Hortense e o pequeno Paul para a cidade vizinha, Auvers-sur-Oise, onde residem até janeiro de 1874. Em Auvers Cézanne torna-se amigo do Dr. Gachet, médico que, a pedido de Pissarro, viria a tratar de Van Gogh em seus últimos meses de vida. Gachet, apreciador e colecionador da pintura impressionista, foi um dos primeiros admiradores da obra de Cézanne, chegando a comprar do pintor sua segunda versão de **Uma moderna Olympia**.

⁵Cézanne assim se refere a Pissarro em carta a Émile Bernard. in Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, 1978, p. 314.

próprias sensações diante da natureza". Cézanne compreende então que o fato de conceber suas composições a partir da observação e análise de um motivo qualquer em nada poderia diminuir a força ou a originalidade de sua pintura, receio que talvez até aqui o tivesse mantido afastado das pesquisas do grupo impressionista. A partir deste momento, as abruptas e freqüentes rupturas em seu estilo, decorrentes de sua tentativa de encontrar por si só a forma ideal - e totalmente original - de exprimir seu temperamento artístico, dão lugar a um progressivo aprofundamento de seu contato com a natureza. Trinta anos depois, reflexo de sua certeza sobre a validade do trajeto percorrido desde então, Cézanne declararia: "Tout est, en art surtout, théorie développée et appliquée au contact de la nature."⁶

Uma outra afirmação de Cézanne nos auxilia a avaliar a importância de sua relação com Pissarro, e conseqüentemente com o impressionismo, para esta decisiva reorientação em sua arte. Em 1874, em uma de suas cartas a Pissarro, Cézanne relata ao amigo a reação de surpresa do diretor do Museu de Aix ao ser por ele informado que, em Paris, pintores como Pissarro "substituíam o modelado pelo estudo de tons".⁷ No decorrer da toda a primeira fase de sua obra, apesar de ter conhecimento do trabalho que vinha sendo desenvolvido pelos futuros impressionistas, Cézanne não havia tomado parte das investigações destes artistas sobre a pintura ao ar livre.⁸ Apenas em Pontoise e Auvers-sur-Oise, devido à influência de Pissarro, Cézanne começa a realizar suas obras na presença do motivo e a interessar-se em analisar a relação entre luz, cor e forma. Os efeitos

⁶Carta de 22 de fevereiro de 1903 a Charles Camoin. Ibid., p. 293.

⁷Carta a Camille Pissarro datada de 24 de junho de 1874. Ibid, pp. 146/147.

⁸O conhecimento de Cézanne sobre o trabalho dos impressionistas fica evidente na carta que o pintor endereça a Zola, em outubro de 1866: "Mais, vois-tu, tous les tableaux faits à l'intérieur, dans l'atelier", declara Cézanne ao amigo, "ne vaudront jamais les choses faites en plein air. En représentant des scènes du dehors, les oppositions des figures sur les terrains sont étonnantes, et le paysage est magnifique. Je vois des choses superbes, et il faut que je me résolve à ne faire que des choses en plein air." Entretanto, como vimos, até o início da década de setenta nada na obra de Cézanne revela sua inclinação ou interesse pela pintura ao ar livre. Ibid., p. 123.

deste novo procedimento logo se fazem evidentes em sua obra. A utilização do branco e do negro como forças que se opõem é abandonado por Cézanne, que tampouco volta a recorrer ao estabelecimento de violentos contrastes cromáticos para modelar suas formas. O contraste claro/escuro passa a ser considerado como uma relação entre diferentes tons e mesmo as regiões de sombra são concebidas sem o recurso à cor preta.⁹ Com o clareamento de sua paleta, sua pintura perde a ambientação sombria e fantasmagórica e liberta-se definitivamente do anti-atmosferismo que a dominava precedentemente, ganhando com isto maior vivacidade. No entanto, como veremos a partir da análise de algumas de suas obras, certas características de seu trabalho anterior continuariam a existir.

Várias composições de Cézanne e Pissarro referem-se aos mesmos motivos. Cézanne chega mesmo a realizar uma cópia fiel de um quadro de Pissarro, **Louveciennes (V. 153)**, mas na grande maioria das vezes, apesar das semelhanças e influências simultâneas, o estilo pessoal de cada artista predomina em suas obras. Anos mais tarde, em 1895, em uma de suas cartas a seu filho Lucien, ao expressar sua agradável surpresa com a qualidade das pinturas de Cézanne expostas na Galeria Vollard, Pissarro revelaria as razões para tal fato: "Ce qu'il y a de curieux, c'est, dans cette exposition de Cézanne chez Vollard, la parenté qu'il y a dans certains paysages d'Auvers, Pontoise, avec les miens. Parbleu, nous étions toujours ensemble; mais ce qu'il y a de certain, chacun gardait la seule chose qui compte, sa "sensation".¹⁰

A entrada do vilarejo de Voisins é um exemplo da arte de Pissarro no início dos anos setenta [fig. 03]. Nesta tela, realizada em 1872, o pintor tenta flagrar um momento casual da vida do vilarejo. Sua preocupação em descrever uma cena, ainda que fortuita, leva-o a privilegiar o aspecto representativo da obra de arte em

⁹"Lumière et ombre ne sont qu'un rapport de deux tons", declara Cézanne a Émile Bernard. in Émile Bernard, "Paul Cézanne", artigo publicado no número de julho de 1904 de *L'Occident*. apud P. M. Doran, org., *Conversations avec Cézanne*, Paris, 1978, p. 36.

¹⁰Camille Pissarro, J. Rewald ed., *Camille Pissarro: lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, pp. 390/391.

detrimento do formal. A esquematização construtiva é por demais evidente. Pissarro procura associar a aplicação de regras perspectivas tradicionais à utilização de cores claras e luminosas, condizentes com a realização da pintura ao ar livre. A composição perde em vigor o que ganha em simplicidade e austeridade. O caminho claramente demarcado pelo artista conduz nosso olhar para o interior do quadro, enquanto o enquadramento das árvores e o repetitivo traçado horizontal de suas sombras fortalece ainda mais a ilusão espacial. A presença de figuras humanas e animais em meio à paisagem, por sua vez, facilita a empatia do espectador com a obra. O interesse de Pissarro pela reprodução das vibrações luminosas ainda estava longe de sobrepor-se à sua preocupação com a integridade das formas (tal como aconteceria no final dos anos noventa, em suas diversas vistas dos boulevares parisienses).¹¹ Tais características vinham ao encontro da força construtiva da arte de Cézanne. Entretanto, diferentemente de Pissarro, Cézanne continua a recusar-se a definir a espacialidade de suas obras a partir de um sistema de coordenadas matemáticas. A firmeza de sua concepção plástica persiste, o que leva Meyer Schapiro a afirmar que, "as an Impressionist, Cézanne preserved and developed his gift for composition."¹²

A casa do enforcado (V. 133), um dos três quadros de Cézanne que participaram da primeira exposição impressionista, realizada em abril e maio de 1874, é uma das obras-primas de sua "fase impressionista" [fig. 04]. Se a

¹¹A preocupação de Pissarro com a organização formal de suas composições levaria-o a aliar-se, na década de oitenta, ao projeto neo-impressionista de aprimoramento e sistematização das descobertas impressionistas. Pissarro foi o único dos "precursores" a se deixar seduzir pelo desejo de Seurat e Signac de conjugar arte e rigor científico e em 1886, ano da oitava e última exposição impressionista - realizada sem a participação de Monet, Renoir, Sisley e Caillebotte - chega a referir-se a seus antigos companheiros, que se colocavam contra às teorias de Seurat, como "impressionistas românticos que tinham todo interesse em combater as novas tendências". Poucos anos depois, entretanto, Pissarro se distanciaria dos neo-impressionistas e retomaria as características anteriores de seu estilo. in *Ibid.*, pp. 100/101.

¹²M. Schapiro, *op. cit.*, p. 58.

contribuição de Pissarro foi indispensável para a visível mudança no estilo do pintor, o exemplo de Courbet tampouco foi esquecido. A monumentalidade e a solidez compositiva, assim como a densidade da fatura, denunciam a admiração de Cézanne pelas paisagens do mestre de Ornans. Ao renunciar à execução enérgica para deter-se na observação de um motivo, Cézanne volta a sentir necessidade de empastar seu pincel, chegando até mesmo a empregar a espátula em algumas partes da composição (porém não mais com o furor característico de sua "manière couillarde"). Em **V. 133**, Cézanne trabalha com a textura da tela, sem a preocupação de salientar em demasia suas formas, que são agora banhadas pela luz. Em oposição a **Barranco da estrada de ferro (V. 50)**, obra de concepção puramente intelectual, o abandono das tonalidades sombrias em **Casa do Enforcado** reflete o recente interesse do pintor pela análise dos reflexos luminosos. A elaboração compositiva, contudo, ainda se impõe sobre o trabalho com a cor. Cézanne cria uma obra majestosa, ao confrontar vigorosamente dois volumes distintos (a casa e a rocha) em um primeiro plano bem próximo ao espectador. O contraste que estabelece entre estes volumes e as pequenas casas ao fundo reforça a monumentalidade de suas formas. A deformação perspectiva da casa em destaque em nada prejudica a qualidade da obra, já que a construção do conjunto não foi regida por leis matemáticas. Sua comparação com uma pintura de Pissarro, *Colina de Hermitage, Pontoise*, também realizada em 1873, nos permitirá avançar em nossa compreensão sobre o trabalho dos dois artistas [fig. 05]. Em ambas as telas a paleta empregada é bastante semelhante. Pissarro consegue indicar mais facilmente os efeitos das variações da luz sobre as formas devido à maior fragmentação e vibração de suas pinceladas. Cézanne, por sua vez, ainda hesita entre o uso de pinceladas pequenas e descontínuas - utilizadas por exemplo para criar a vegetação de **V. 133** - e uma fatura densa e uniforme, mais familiar a seu estilo. Entretanto, enquanto Cézanne, ao colocar-se no ponto de bifurcação de

duas estradas transversais, novamente oferece ao espectador um espaço de difícil acesso, Pissarro, apesar da fileira compacta de casas no plano intermediário, delimita um trajeto a ser percorrido pelo pelo espectador, juntamente com o personagem incluso em seu quadro. Suas composições, na verdade, são sempre facilmente abordáveis; nelas não existem os obstáculos constantemente presentes nas paisagens cézannianas, obstáculos estes que criam uma tensão plástica extremamente importante para a grandiosidade da obra. Além disto, ao eliminar de sua pintura qualquer referência temporal ou distração anedótica, Cézanne rompe por completo com uma abordagem pitoresca do motivo. Pissarro, ao contrário, dota *Colina de Hermitage* de caráter ilustrativo ao preocupar-se, por exemplo, em ressaltar a rusticidade das casas do vilarejo e em revelar sinais de vida humana, tais como a fumaça da chaminé e as áreas de cultivo na colina, detalhes estes que acabam por enfraquecer e banalizar sua composição. A análise de Kurt Badt, apesar de referir-se a duas outras obras de Cézanne e Pissarro, sintetiza a interpretação acima: "Pissarro nos dá uma visão chamosa de uma paisagem apreendida de passagem e animada por pessoas, enquanto Cézanne nos oferece um monumento isolado, uma composição construída como uma peça arquitetônica, cujas partes são firmemente encaixadas umas nas outras com a maior 'habilidade' possível."¹³ A qualidade de **Casa do Enforcado** foi imediatamente reconhecida pelos contemporâneos do pintor: o quadro foi comprado pelo Conde Doria durante a exposição na qual figurava.

Algumas das composições com figuras realizadas por Cézanne neste período reportam-se ainda a temas literários ou imaginários. **Uma Moderna Olympia (V. 225)**, já na época pertencente à coleção do dr. Gachet, também tomou parte da primeira exposição impressionista [fig. 06]. Como voltaria a ocorrer em outras ocasiões no decorrer da década, Cézanne retoma aqui o tema de uma de suas obras anteriores.¹⁴ Com poucas variações, o esquema compositivo da

¹³K. Badt, op. cit., p. 264.

¹⁴Dois novas versões de **A Tentação de Santo Antônio** e de **Uma Tarde em Nápoles** -estas

primeira versão de **Uma Moderna Olympia**, realizada em 1869, é repetido pelo pintor. Continua a existir a mesma contraposição e correspondência entre seres e objetos, tais como a mesa à esquerda e o vaso de flores à direita, o admirador no primeiro plano e a servente ao fundo. Entretanto, se em **V. 106** Cézanne, para melhor delimitar suas formas, preocupou-se exageradamente com o controle do ritmo de suas pinceladas, a agilidade e espontaneidade da fatura de **V. 225**, aliada ao uso de uma paleta mais alegre e luminosa, propiciou a criação de um espaço aberto e vibrante e contribuiu para que a nova composição se tornasse menos sobrecarregada e estática do que a versão anterior. Desta maneira, as formas expansivas de **V. 225** afirmam-se com maior facilidade e desenvoltura no espaço pictórico, adquirindo vida própria e perdendo o aspecto teatral predominante em **V. 106**.

Luta de Amor (V. 380) é outro exemplo de obra onde a fluidez e a movimentação das pinceladas foram de fundamental importância para o seu êxito formal [fig. 07]. Nesta tela, Cézanne revitaliza a tradição das pinturas de bacanais - que remonta a Bellini e seu *Festim dos deuses* e encontra sua maior expressão nas obras de Ticiano e Poussin - propondo uma interpretação pessoal e menos descritiva do tema, sem claras referências mitológicas. Em lugar de assistirmos a uma celebração orgiástica em honra a Baco, onde personagens bebem e dançam alegremente e onde transparece o jogo entre sedução e conquista, presenciamos figuras humanas em luta, que denunciam, através de sua atitude, o conflito existente entre desejo e resistência. Entretanto, assim como em suas composições de banhistas, iniciadas nesta década e incessantemente recriadas no decorrer de sua carreira, o interesse do pintor em explorar as possibilidades plásticas derivadas da interação entre seres e natureza supera sua preocupação em representar cenas

últimas provavelmente derivadas de uma obra, hoje perdida, que Cézanne havia submetido ao Salão de 1866 - e uma segunda versão de **Almoço na Relva**, que analisaremos a seguir, são outros exemplos do mesmo procedimento do pintor.

específicas. A atenção de Cézanne em relação às características construtivas da arte de Poussin nos é revelada através de sua tentativa de criar uma cadeia de figuras interligadas, cujas posturas correspondem-se mutuamente e formam um balé de linhas sinuosas.¹⁵ Sua composição é organizada de maneira mais simples do que a dos mestres citados acima: quatro pares distintos de figuras contrapõem-se ritmicamente. Um destes pares encontra-se exatamente no centro da composição, dividindo-a em duas metades assimétricas. A assimetria compositiva, em parte contrabalançada pelas diferentes inclinações das árvores, imprime uma mobilidade ainda maior ao conjunto. Os corpos humanos, concebidos com grande liberdade pelo pintor, são tratados enquanto frisas, sendo apresentados completamente paralelos ao plano da tela. Apenas a direção das pinceladas no chão e a diagonalidade do corpo do cachorro contradizem a planeidade do suporte pictórico. Corpos e natureza possuem o mesmo vigor e energia, nuvens e árvores são formas igualmente vivas, que participam da animação geral da fatura. A elaborada sincronia entre movimentos diferenciados e simultâneos confere unidade rítmica e formal à obra. Na segunda versão que realiza do mesmo tema (V. 379), Cézanne define suas formas com maior precisão, criando um descompasso rítmico que prejudicou a integração entre os elementos compositivos.

Nos anos seguintes, Cézanne não mais se interessaria em expressar pictorialmente temas literários ou mitológicos, rompendo em definitivo com qualquer tentativa de manipulação anedótica ou sentimental de um motivo.¹⁶ Seus banhistas, por exemplo, não são personagens de temas clássicos, nem tampouco figuras carnais e sedutoras, embora com bastante freqüência Cézanne tenha

¹⁵"Toutes les fois que je sors de chez Poussin, je sais mieux qui je suis...", declara Cézanne a Gasquet. in Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1988, p. 192.

¹⁶As poucas exceções neste sentido não contrariam a regra. São elas: duas composições intituladas *Leda e o Cisne* (V. 550 e V. 551), um *Julgamento de Paris* (V. 537), todos realizados na década de oitenta, além de algumas cópias de obras de Delacroix, tais como *A Toilete* e *Hagar no deserto*.

buscado inspiração direta em detalhes ou figuras isoladas das obras de artistas do passado. A relação entre o corpo nu e a atmosfera que o envolve, um "problema" recorrente na história da pintura, é tratado sem intenção figurativa, alusão temática ou estruturação narrativa. Ao invés disto, Cézanne dedica-se a desvendar a vinculação existente entre o surgimento e implantação da forma e a construção do espaço pictórico, compondo arranjos orgânicos entre suas figuras e a natureza. O espaço deixa assim de ser concebido como um receptáculo construído a partir de leis geométricas e preenchido a posteriori por elementos independentes. Os corpos humanos, modelados pela luz, encontram-se integrados ao ambiente em que se encontram, suas posturas não podem ser modificadas sem prejuízo da unidade formal da obra.¹⁷ Se em composições com diversos banhistas Cézanne procura estabelecer uma espacialidade rítmica, fruto das curvas e ângulos formados pela disposição das figuras, em seus vários quadros com um único banhista, por sua vez, Cézanne tenta revelar a coexistência de momentos distintos em um corpo vivo. Sua pesquisa sobre o motivo do nu em um espaço aberto culminaria na criação de suas célebres obras-primas, as três telas de banhistas de grandes dimensões, que, de maneiras diferentes, influenciariam futuramente tanto Matisse como Picasso.¹⁸

Durante este período, tal como os impressionistas, Cézanne também realiza diversas pinturas que retratam encontros ao ar livre. Uma destas telas, **Figuras ao ar livre (V. 243)**, [fig. 08], foi enviada pelo pintor à terceira exposição

¹⁷Diferentemente do que acontece na primeira versão de **A tentação de Santo Antônio**, não mais ocorre uma brutal separação entre corpos e espaço e sim uma fusão entre os elementos pictóricos.

¹⁸Matisse, que se referia a Cézanne como "une sorte de bon Dieu de la peinture", ao doar seu quadro de **Banhistas (V. 381)** ao Museu do "Petit-Palais" em 1936, escreve ao curador da instituição: "Depuis trente-sept ans que je la possède, je connais assez bien cette toile, pas entièrement, je l'espère; elle m'a soutenu moralement dans de moments critiques de mon aventure d'artiste; j'y ai puisé ma foi et ma persévérance." Em outra ocasião, declara o pintor a Escholier: "Les baigneuses sont à l'origine de mon art." in Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1992, pp. 133/134. A relação entre **Moças de Avignon** de Picasso e as **Grandes banhistas** de Cézanne, por sua vez, é direta e evidente.

impressionista, realizada em 1877, ocasião na qual chamou a atenção de Georges Rivière, um dos primeiros críticos a defender publicamente a qualidade da arte de Cézanne.¹⁹ Dois outros exemplos são **Almoço na relva (V. 238)** e **Casais a beira do lago (V. 232)**, [figs. 09 e 10]. Se as primeiras "cenas ao ar livre" pintadas por Cézanne, analisadas no capítulo precedente, foram concebidas enquanto temas enigmáticos e não enquanto ocasiões privilegiadas para a análise das formas em meio a um espaço permeável à luz, aqui ocorre o contrário. Em lugar de estabelecer fortes contrastes tonais para distinguir e evidenciar figuras e objetos, Cézanne procura agora criar composições cromaticamente harmoniosas e unificadas. Algumas de suas obras, contudo, ressentem-se de sua resistência em adaptar-se por completo ao tratamento virtuoso e dissipativo dos impressionistas. Preocupado em encontrar um modo de permitir que a luz penetrasse em suas telas sem que a definição de suas formas se perdesse, Cézanne acentua o caráter construtivo das pinceladas pequenas e fragmentadas dos impressionistas. Tal procedimento impede que suas composições possuam a leveza e a imaterialidade características das pinturas de seus amigos, já que não lhe permite registrar as mutações luminosas por meio de rápidas notações cromáticas. Se nos anos oitenta, como veremos, Cézanne consegue modelar suas formas, sem qualquer prejuízo de sua solidez e integridade, tecendo uma "trama colorida" com suas pinceladas, aqui sua execução é ainda vacilante. No caso de **Almoço na relva**, por exemplo, as figuras humanas, comprimidas em um espaço que as sufoca e retraídas pelo rigor da fatura, impõem-se com dificuldade na composição - os personagens da direita quase se confundem por completo com os arbustos ao fundo. A unificação da obra ocorre em detrimento da expressão volumétrica das formas. Em **Casais a beira do lago** as pinceladas são aplicadas com maior ordenação e controle. O efeito obtido, porém, é

¹⁹Rivière chega mesmo a comparar as pinturas de Cézanne "às mais belas obras da Antiguidade grega". Publicado pela primeira vez in *L'Impressionniste, journal d'art*, n° 2, 14 de abril de 1877, pp. 01 a 06. apud Denis Riout, org. *Les écrivains devant l'Impressionnisme*, Paris, 1989, p. 190.

contrário ao descrito acima: os personagens, isolados, imóveis e desproporcionais, não se integram, o espaço não se torna homogêneo e tampouco existe um acorde cromático consonante. Em contraste com a variedade de tons utilizados por Cézanne na vegetação, o branco e o azul permanecem por demais circunscritos às roupas das figuras, o que faz com que estas destaquem-se vigorosamente da natureza. Tais telas, se comparadas às obras impressionistas do mesmo período, demonstram a especificidade do trabalho de Cézanne na época de Auvers. Ao lado de *Moulin de la Galette*, realizada por Renoir em 1876, as composições de Cézanne parecem severas e calculadas. Suas figuras humanas, criadas exclusivamente a partir de sua imaginação, continuam distantes de qualquer semelhança figurativa com seres reais, ao contrário dos personagens das pinturas de Renoir, que aparentam mover-se em nosso mundo. A facilidade técnica de Renoir, aliada à sua imediata resposta ao visível, o levava a criar obras exuberantes e esplendorosas, nas quais conseguia expressar com grande maestria e sensibilidade os efeitos da luz sobre superfícies de texturas diferentes, como a pele e os tecidos. Fortemente relacionadas ao pitoresco, ao agradável, suas pinturas, diferentemente das de Cézanne, parecem ter como principal objetivo encantar e seduzir o espectador. Nos anos oitenta, em crise com a proposta impressionista, Renoir veria na arte de Cézanne uma alternativa consistente para suas dúvidas sobre a relação entre cor e forma, entre classicismo e impressionismo, mas mesmo as obras de sua autoria que denotam claramente a influência de Cézanne, como *Montanha Santa Vitória*, realizada por ocasião de uma de suas viagens a Aix no final dos anos oitenta, são construídas com pinceladas de tons predominantemente quentes, que irradiam vida e energia e não escondem o toque suave e aveludado do artista.²⁰

²⁰Sobre Renoir, Cézanne afirma a Joachim Gasquet: "Renoir est un habile... Il a été peintre sur porcelaines (...) et il lui en est resté quelque chose de nacré dans son immense talent...Il voit cotonneux." in Joachim Gasquet, op. cit., p. 148.

Os poucos retratos realizados por Cézanne nestes anos, com raras exceções, têm como modelo o próprio pintor ou sua companheira, Hortense Fiquet. Dentre estes destacam-se **Sra. Cézanne na poltrona vermelha (V. 292)**, obra que anos mais tarde seria admirada e elogiada por Rainer Maria Rilke e **Auto-retrato com boné (V. 289)**, considerado por Malévitch como um dos melhores quadros de Cézanne, "de importância capital para a definição da sensação pictural".²¹ O **Retrato de Victor Choquet (V. 283)**, igualmente enviado pelo pintor à terceira exposição impressionista, é outra obra do período de grande qualidade formal.²² Victor Choquet, juntamente com o doutor Gachet, foi um dos primeiros grandes admiradores e compradores da arte de Cézanne. O pintor conhece Choquet, modesto funcionário da alfândega, em 1875, por intermédio de Renoir, que, já nesta época, havia conquistado a simpatia do "excêntrico" colecionador. Amantes da arte de Delacroix, Cézanne e Choquet manteriam uma amizade duradoura, interrompida apenas em 1891, com a morte do último. Da mesma maneira que em suas paisagens e composições analisadas acima, também em seus retratos e naturezas-mortas Cézanne passa a empregar cores mais luminosas. Em **V. 283** [fig. 11] pinceladas pequenas, de diversos tons, percorrem toda a tela com igual valor e força, modelando a figura tal qual um trabalho de tapeçaria, sem um desenho aparente a orientar sua criação. Se confrontarmos esta obra com o segundo **Retrato de Valabrègue (V. 127)**, analisado no final do capítulo anterior, poderemos perceber que, devido à vibração uniforme da superfície pictórica, ocorre aqui uma maior integração entre figura e fundo. Cézanne, porém,

²¹Os retratos de Hortense Fiquet serão analisados demoradamente no capítulo seguinte. Em relação a **V. 289**, Malévitch declara: "o rosto de Cézanne era uma forma acidental à qual ele não outorgou a importância de valor acadêmico, esta forma propiciou-lhe a ocasião de refletir uma sensação pictural" in Kazimir S. Malévitch, *Écrits*, Paris, 1986, pp. 487/488. O pintor também se refere elogiosamente a este quadro, pertencente à coleção do Museu do Eremitério, em outro artigo, "De Cézanne au Suprématisme" in K. S. Malévitch, *De Cézanne au Suprématisme*, Lausanne, 1974, p. 93.

²²Cézanne realizaria mais três retratos de Choquet: dois no final da década de setenta (**V. 373 e 375**) e um no final da década de oitenta (**V. 562**).

ainda não explora a potencialidade de pulsação do vazio, impossibilitando qualquer respiração ao grão da tela. Uma rápida comparação com outra obra de Renoir, realizada nesta mesma época, que também retrata Choquet [fig. 12], reafirmará as diferenças entre o estilo dos dois pintores, sumariamente discutidas acima. No quadro de autoria de Renoir, a predominância de tons frios no cabelo do modelo e na parede, da mesma forma que o azul do paletó, funciona como um contraponto à fusão entre vermelho e amarelo que ocorre na poltrona e no rosto e mãos do personagem. Pinceladas brancas, utilizadas em pontos específicos, traduzem a penetração da luz na pele de Choquet enquanto detalhes como o friso do espaldar da poltrona e os pequenos motivos florais ao fundo solicitam a atenção do espectador. Cézanne, por sua vez, resiste à sedução da beleza decorativa, enfrentando sem subterfúgios o "poder aparicional" de uma forma que emerge em toda a sua monumentalidade. Ao passo que Renoir procura estabelecer uma proximidade entre retratado e espectador - Choquet em sua tela tenta dialogar e cativar o espectador através de seu olhar - Cézanne constroi o rosto de seu modelo como uma máscara, acentuando ainda mais sua verticalidade natural e conferindo ao personagem um ar impassível. A elucidação definitiva das divergências entre as concepções plásticas dos dois pintores em questão requer a referência a um dos textos mais importantes de toda a história da arte: a tese de doutorado do jovem estudante Wilhelm Worringer, publicada pela primeira vez em 1908. Em seu texto, Worringer discorda da valoração absoluta da arte renascentista e da noção de arte como imitação da natureza, apresentando a oposição *Abstração* e *Einhüllung* como dois pólos da "vontade artística" do homem. O conceito de abstração, segundo ele, aplica-se a uma arte que busca obter um ponto de apoio em meio à fuga das aparências e "cuja tendência mais forte é a de retirar o objeto do mundo exterior, do contexto da natureza, do jogo de alternâncias infundáveis do ser, com o objetivo de purificá-lo de tudo o que puder representar dependência em relação à vida, ou seja das contingências, e de torná-lo necessário e

imutável, de aproximá-lo de seu valor absoluto."²³ Já uma arte que procura exaltar a beleza das formas orgânicas, das linhas e formas rítmicas presentes na natureza - o que pressupõe uma relação não problemática com o universo - representa a segunda vertente de possibilidade de satisfação estética: a pulsão ao *Einfühlung* (termo que apenas precaria e aproximadamente poderíamos traduzir por "empatia").²⁴ Como não compreender tais quadros, devido ao tratamento diferenciado dado ao modelo, como expressões antagônicas destas duas tendências da "Kunstwollen"?

Se na produção artística do jovem Cézanne retratos e composições com várias figuras predominaram, o pintor dedica agora grande parte de seu tempo à realização de paisagens. Em sua nova fase, talvez devido a influência de Pissarro, Cézanne encontra nas vistas das casas da região um de seus motivos prediletos. No entanto, ao contrário de seu "mestre", evita a movimentação de figuras humanas em meio à natureza e considera casas e árvores não como pormenores descritivos, mas como peças compositivas fundamentais para a estruturação espacial de suas obras. As paisagens de sua autoria diferenciam-se por completo de obras que buscam recriar o mundo através de uma organização cênica pois não são concebidas enquanto lugares fechados e delimitados, construídos para abrigar e situar o espectador. Cézanne impede uma relação de intimidade entre o espectador e a paisagem que ele admira, à medida que não lhe fornece pontos de referências precisos que o possibilitem localizar-se com segurança na composição. Em razão de seu desinteresse em humanizar sua obra, Cézanne é capaz de conceder igual importância a todas as sensações visuais provenientes de seu contato com o motivo. **Auvers, vista panorâmica (V. 150) e Pinheiro em Estaque (V.**

²³Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, Paris, 1978, p. 53. A tentativa de afirmação do eterno na arte que tende à abstração não implica que ela deva ser considerada como uma arte sem vida.

²⁴O próprio Worringer, porém, preocupou-se em acrescentar que também é possível vivenciar a pulsão ao *Einfühlung* a partir da contemplação de uma pirâmide ou de formas abstratas. in *Ibid.*, p. 51.

163), realizadas respectivamente por volta de 1874 e 1876, demonstram o desenvolvimento de seu trabalho ao ar livre. Assim como em suas paisagens da baía de Estaque, Cézanne executa **V. 150** [fig. 13] a partir de um ponto de vista elevado, privilegiado, do qual tem acesso à amplidão de uma planície. A linha do horizonte, porém, é extremamente alta - o céu ocupa apenas uma pequena fração do quadro - o que impede que nosso olhar se perca em uma visão longuínqua e evasiva, aberta para o infinito. A profundidade compositiva é criada a partir da disposição sucessiva das casas em meio à vegetação, não há linhas ortogonais convergindo para um ponto específico na obra nem sequer um caminho definido que nos introduza em seu interior. A composição expande-se em todas as direções possíveis, tornando o espaço intransponível e afirmando as características bidimensionais da tela. O mesmo ocorre em **V. 163** [fig. 14], embora sua espacialidade não mais derive de uma distribuição calculada de formas geométricas e sim da sobreposição e articulação de planos distintos. Em relação à pintura analisada acima, as pinceladas são agora mais autônomas e os contrastes cromáticos mais refinados, apesar do menor número de cores empregadas. Verde e vermelho, utilizados em diversas tonalidades, predominam. No centro de sua composição, Cézanne encobre uma forma, possivelmente uma casa, por detrás dos arbustos. A indefinição formal ajuda a transformar a oposição entre branco e verde em um núcleo luminoso, catalisador de energia, a partir do qual toda a obra se propaga. De modo semelhante à construção de suas **Montanhas Santa-Vitórias com grande pinheiro (V. 454 e V. 455)**, Cézanne contrapõe o tronco e as folhagens de um pinheiro, vistos em um primeiro plano bem próximo ao espectador e fragmentados pelos limites do quadro, à paisagem que se desenvolve ao fundo. Com a função de equilibrar a verticalidade desmesurada do pinheiro, partem dele as linhas horizontais de uma casa. Enfatizando ainda mais a vinculação entre ambos, o vermelho do teto da casa reflete-se em diversos pontos do tronco da

árvore. Devido à ascendência contínua dos planos e à elevação da linha do horizonte, também nesta composição o fundo parece emergir à superfície da tela.

As diversas pinturas analisadas até aqui revelam tanto o valor da "experiência impressionista" para a eclosão da genialidade de Cézanne, quanto a indiscutível singularidade de suas pesquisas formais na década de setenta. Ao privilegiar o contato direto do pintor com a natureza, em lugar de sua submissão a regras estabelecidas nos ateliês, o impressionismo contestou severamente a artificialidade da arte acadêmica e apresentou uma nova alternativa de trabalho aos jovens artistas: a pintura ao ar livre.²⁵ Se para Courbet e Manet a modernização das artes plásticas na França encontrava-se vinculada a uma renovação ou atualização temática, para os impressionistas ela resultaria de uma nova atitude do pintor em relação à natureza. Na proposta do grupo, com a qual Cézanne concorda, a natureza não mais se presta a interpretações dramáticas, deixando de ser considerada como "matéria para reflexão" para transformar-se em "fonte imediata de sensações puras".²⁶ Entretanto, empenhados em restituir ao espectador a espontaneidade e o frescor de suas impressões óticas, Monet e seus companheiros utilizam-se amplamente de cores complementares para reproduzir os contrastes simultâneos que percebem ao ar livre e não hesitam em decompor o tom local dos objetos. Suas formas, com isto, diluem-se em meio à vibração geral do conjunto.²⁷ "Aos olhos dos impressionistas", como afirma Malévitch, "todos os objetos ou formas situados no espaço terrestre são acidentais, tornando-se necessários apenas quando auxiliam o pintor a melhor traduzir as vibrações luminosas que sente."²⁸

²⁵A valorização da autonomia do artista em dar por terminada sua obra, o rompimento com a clássica oposição entre esboço e obra de arte, consumada pelos impressionistas, foi igualmente fundamental para o esvaziamento do poder da Academia.

²⁶Pierre Francastel, *L'Impressionnisme*, Paris, 1974, p. 20.

²⁷É importante ressaltar, contudo, que o impressionismo não foi um movimento em busca da definição e afirmação de novas teorias artísticas. A especificidade do trabalho de Degas e o forte arcabouço construtivo da arte de Pissarro, dois dos mais fiéis participantes das exposições impressionistas, comprovam tal fato.

Cézanne, por sua vez, jamais se esqueceria dos objetivos primeiros de sua arte, de seu desejo de criar uma pintura equivalente em qualidade e força à obra dos grandes mestres que apreciava no Louvre, sem que para isto tivesse que recorrer às tradicionais receitas acadêmicas.²⁹ Se somente em virtude de sua aproximação do impressionismo, Cézanne consegue substituir o tom fortemente expressivo de sua pintura de juventude por uma observação mais acurada do motivo que tem diante de si, em oposição aos amigos, contudo, não se contenta em manter uma relação externa, passiva e momentânea com a natureza, nem tampouco renuncia a conceber suas formas enquanto massas plásticas. A investigação fundamental de sua arte, mesmo neste período, não se constitui em uma tentativa de apreender e transcrever as transitórias combinações luminosas, de expressar o mundo através da luz. A forte presença de formas sólidas e volumétricas em **Casa do enforcado** e **Auvers, vista panorâmica**, por exemplo, demonstra que Cézanne procura realizar uma síntese entre a análise dos reflexos luminosos e a construção compositiva.³⁰

Das oito exposições organizadas pelos impressionistas, Cézanne participa de apenas duas: a primeira, em 1874, e a terceira, em 1877. Em 1878, o pintor escreveu de Aix-en-Provence a Zola, solicitando ao amigo que cedesse uma de suas naturezas-mortas para a exposição daquele ano, que, porém, acabaria não sendo realizada. Em 1879, Cézanne, assim como Renoir e Sisley, decide não tomar parte da quarta exposição impressionista para tentar conquistar o sucesso via Salão

²⁸K. Malévitch, op. cit., 1986, p. 486.

²⁹No artigo que escreveu sobre Cézanne alguns meses após sua visita a Aix, publicado na edição de setembro de 1907 de *L'Occident*, Maurice Denis afirma ter escutado do pintor: "J'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées". apud P. M. Doran, op. cit., p. 170.

³⁰Liliane Brion-Guerry estabelece uma comparação entre as visões sintéticas de Degas e Cézanne. Segundo ela, da mesma forma que Degas procura "sintetizar em uma visão única os diversos tempos de um movimento", Cézanne interessa-se em "integrar os momentos sucessivos de uma continuidade temporal", em criar uma "harmonia suprema a partir da análise das fugazes combinações luminosas". in Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1966, pp. 64/65.

Oficial. O público parisiense, a partir de então, pouco teria acesso ao trabalho de Cézanne, já que o artista - a exceção do ano de 1882, quando foi admitido no Salão como aluno de Guillemet - seria constantemente recusado pelo júri dos Salões.³¹ Apenas algumas de suas obras podiam ser apreciadas na loja de Tanguy, comerciante de cores, cujo nome encontra-se intimamente associado aos artistas de vanguarda da época. O testemunho de Roger Fry comprova a obscuridade do pintor a partir de 1877, resultante de seu "exílio voluntário": "Cézanne faded out so completely from the general artistic consciousness of his day that the present writer, when he was an art student in Paris in the nineties never once heard the name of the recluse of Aix".³²

O relativo afastamento e o silêncio de Cézanne após sua participação na terceira exposição impressionista marcam, segundo a maioria dos críticos, o início da terceira fase de sua obra: o chamado período construtivo. Todos os recortes são sistemáticos e simplificadores, à medida que rompem com a continuidade de um trabalho. Como vimos, mesmo em sua "fase impressionista" Cézanne permaneceu avesso à uma interpretação puramente analítica do motivo, preocupando-se em estruturar solidamente suas composições. No final dos anos setenta e início dos oitenta, no entanto, tal estruturação se dá por intermédio de uma fatura controlada e cuidadosamente orientada.³³ Suas pinceladas são agora aplicadas paralelamente umas às outras e com sentidos variáveis, de acordo com a configuração e o volume da forma a ser concebida. Cada uma destas pinceladas parece corresponder a uma sensação visual distinta, mas é apenas em razão da

³¹Entre 1877 e 1890, além desta participação, com apenas uma obra, no Salão Oficial de 1882 e da exibição de **Casa do Enforcado** na Exposição Universal de 1889, Cézanne expõe três de suas telas em Bruxelas no ano de 1890, a convite do grupo de pintores de vanguarda *Les Vingt*.

³²Roger Fry, *Cézanne, a Study of His Development*, Nova York, p. 38

³³Algumas composições de Cézanne realizadas na década de setenta, como por exemplo **Almoço na relva** e **Casais a beira do lago** [figs. 09 e 10], foram estruturadas de forma semelhante. Na primeira metade da década de oitenta, porém, Cézanne transformaria em método o que antes eram apenas experiências com a fatura fragmentada dos impressionistas.

trama estabelecida pela combinação de todas elas que a obra se organiza. Esta nova "armadura formal" facilita a integração entre figura e fundo, sólidos e atmosfera passam a se relacionar mais intimamente. Com isto, Cézanne consegue criar composições fortemente coesas e articuladas, nas quais a textura criada pela interação das pinceladas prevalece sobre às características individuais das figuras e objetos representados, tais como as diferenças de textura e materialidade. A concretude de suas formas, contudo, não diminuiria.

Clement Greenberg considera que Cézanne, nestes anos, busca recriar o espaço estereométrico da pintura ocidental sem abandonar a paleta clara e luminosa do impressionismo, ou, em outras palavras, busca afirmar sua "concepção escultural do impressionismo". Entretanto, a fatura calculada e minuciosa de suas obras evidencia a planeidade da tela, ancorando volumes e espaço na superfície pictórica. "The overlapping little rectangles of pigment, laid on with no attempt to fuse their edges", analisa Greenberg, "brought depicted form toward the surface; at the same time, the modeling and shaping performed by these same rectangles drew it back into illusionist depth."³⁴ Ao associar o espaço ao plano, rejeitando por completo os artifícios ilusórios da perspectiva racional renascentista, Cézanne consegue reestabelecer em sua arte o efeito de força e tensão presente nos mosaicos bizantinos. Lilianne Brion-Guerry, em uma interpretação semelhante, compara a "redução da composição ao plano", efetuada por Cézanne neste período, à organização espacial da pintura romana. A visão planimétrica da arte romana, "cette conception toute nouvelle de la composition, tend à créer un espace systématique. L'espace ordonne la disposition des éléments qui se fondent en une combinaison unique, au lieu de se juxtaposer, de se dérouler en une suite de fragments autonomes. (...) L'espace reste un et homogène, et de même que le relief, dans la sculpture romane, ne constitue pas un monde autonome mais fait corps avec le mur qu'il anime, contenu et contenant atmosphérique forment aussi un tout rigoureusement organique."³⁵

³⁴Clement Greenberg, *Art and Culture - Critical Essays*, Boston, 1984, p. 52.

³⁵L. Brion-Guerry, op. cit, pp. 102/103.

Castelo de Médan (V. 325), obra que revela as características formais da pintura de Cézanne neste início da década de oitenta, demonstra a validade das afirmações reproduzidas acima. O castelo ao qual o título faz referência foi comprado por Zola em 1878 com os direitos da venda de seu romance *A Taverna (L'Assommoir)*. Cézanne visitou o amigo em diversas ocasiões, tendo realizado **V. 325**, [fig. 15], provavelmente, durante a primavera e o verão de oitenta, passados em companhia de Zola. A paleta empregada resume-se, agora, basicamente ao verde, azul, amarelo e ocre. O branco é utilizado com a função de clarear alguns tons. A frontalidade absoluta do motivo, concebido como uma frisa, facilita o reconhecimento da tela enquanto uma superfície plana. O poder espacializante das pinceladas é claro, são suas direções divergentes que demarcam o espaço compositivo. A horizontalidade das pinceladas na água forma um contraponto à verticalidade das casas e vegetação e transforma o rio Sena em uma fundação que dá estabilidade ao restante da composição. A oposição ocre/verde entre terra e vegetação se reflete na superfície aquática, mas de forma tão consistente que esta adquire uma materialidade jamais igualada nas obras de Monet e Sisley. Enquanto para os dois pintores impressionistas citados, os motivos aquáticos eram apreciados pelo valor pictural dos reflexos na água, pela possibilidade de criar um "caleidoscópio luminoso", onde água e atmosfera se confundissem em uma transparência comum, na pintura de Cézanne a água é tão densa quanto a vegetação ou as construções que pontuam a tela. **Ponte de Maincy (V. 396)**, de 1882 e 1885, assim como **Lago de Annecy (V. 762)**, realizada dez anos depois, são dois outros exemplos que confirmam esta colocação [figs. 16 e 17]. Nelas, a integração entre os diversos elementos da paisagem é total. Apesar disto, as formas afirmam-se plenamente. A solidez compositiva propicia uma impressão de serenidade que nenhuma ação humana seria capaz de modificar.³⁶

³⁶"L'homme absent, mais tout entier dans le paysage!", afirma Cézanne a Gasquet. "Absent", interpreta o esteta Henri Maldiney, "en ce sens qu'il n'apporte pas avec lui ses propres mesures

Não há qualquer movimentação ou instabilidade. As diferenças entre o trabalho de Cézanne e o de Monet, o "mais impressionista dos impressionistas" ficam evidentes ao se apreciar tais obras. Apesar de reafirmar sua admiração por Monet até mesmo em seus últimos anos de vida, Cézanne tinha consciência destas diferenças.³⁷ Seu semi-elogio sobre o outro artista, "Monet ce n'est qu'un œil. Mais, bon Dieu, quel œil!", revela sua insatisfação em relação à pouca elaboração construtiva da pintura do amigo.³⁸

A acentuada bidimensionalidade de **Castelo de Médan** não se repete em **A estrada curva (V. 329)**, realizada entre 1879 e 1882 [fig. 18]. Nesta obra, Cézanne procura estabelecer uma maior sensação de profundidade, recorrendo para isto ao traçado curvilíneo da estrada. Em ocasiões anteriores, o artista já havia demonstrado seu interesse pela plasticidade de motivos com estradas curvas e ascendentes. Um dos exemplos mais remotos é **Rua dos Salgueiros em Montmartre**, analisada no segundo capítulo. Em sua "fase impressionista", Cézanne realizou diversas pinturas de estrutura semelhante, nas quais a relação entre ruas e casas define a espacialidade da composição. Lionello Venturi destaca o fato de Cézanne, ao contrário dos impressionistas, representar estradas com curvas sem insistir sobre os efeitos da perspectiva clássica. Segundo o historiador, na arte de Cézanne "les reflets de lumière et d'ombre dans l'atmosphère dont tout est imprégné sont des choses situées à leur place, avec le besoin de réaliser une vision étrangère à toute suggestion

d'arpenteur ou de touriste de la nature. Présent parce que la réceptivité qui lui donne ouverture au monde l'ouvre à lui-même". in J. Gasquet, op, cit., p. 143 e Henri Maldiney, "Cézanne et la Sainte-Victoire - Peinture et vérité", M. Granet, org., *Sainte-Victoire/Cézanne*. Aix-en-Provence, 1990, p. 278.

³⁷O crítico de arte Gustave Geffroy, assim como Jules Borély, relatam diferentes elogios de Cézanne sobre Monet. Em carta a Joachim Gasquet, de 08 de julho de 1902, Cézanne declara: "Je méprise tous les peintres vivant, sauf Monet et Renoir..." in P. Cézanne, op. cit., p. 288/289.

³⁸Monet, todavia, procurava evitar uma concepção plástica puramente decorativa. Mesmo em suas composições mais fluidas existe a contraposição entre figura e fundo. Somente em seus últimos trabalhos, em pinturas como a *Ponte Japonesa*, do acervo do MASP, esta oposição deixaria de existir. O semi-elogio de Cézanne sobre Monet é relatado por Ambroise Vollard na página 88 de seu livro sobre Cézanne.

d'espace d'origine intellectuelle. (...) Il ne s'agit pas d'une perspective faussée; mais ce n'est plus la perspective géométrique."³⁹ A pintura em questão corrobora a afirmação de Venturi. A trajetória da estrada, embora crie a sensação de profundidade, contradiz todas as regras perspectivas. A utilização discriminada da fatura fragmentada tem como objetivo auxiliar a estruturação espacial, contrapondo as pinceladas frementes da vegetação às formas mais "consistentes" das construções. Entretanto, devido à grande simplificação formal, o volume das casas, ao contrário do que ocorre em **Vista em Auvers**, é bastante atenuado. Estas não mais remetem a modelos definidos, não possuem qualquer significado exterior à própria composição. Apesar de conceber cada uma de suas paisagens a partir das sugestões oferecidas pelo mundo real, Cézanne, em sua obra, submete a natureza a exigências de ordem plástica.

Esta última observação também podem ser aplicada às naturezas-mortas de sua autoria. Visando assegurar a estabilidade compositiva por meio de um equilíbrio formal perfeito, Cézanne, com freqüência, "deforma" os objetos que utiliza como motivo. É o caso, por exemplo, das elipses distorcidas nas quais se transformam as bordas da fruteira e do copo em **A fruteira (V. 341)**, tela que figura no quadro de Maurice Denis, *Homenagem a Cézanne*, de 1901 [fig.19]. Tais deformações, da mesma maneira que a inclinação da borda exterior da fruteira ou a interrupção da base do copo, permitem uma visão mais clara e definida de cada peça da composição à medida que reforçam a planeidade do suporte pictórico. **V. 341** é estruturada em dois planos distintos mas a regularidade da fatura e o uso elaborado da cor propiciam a unidade do conjunto. As cores são aplicadas com igual intensidade em toda a tela, tons do fundo reaparecem no branco da toalha e da fruteira, assim como as cores das frutas refletem-se umas nas outras. Os contornos, embora ainda existam, são delicados.⁴⁰ O centro da composição é

³⁹Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*. Paris, 1936, p. 33.

ocupado por um grupo de maçãs gigantes, se comparadas às que estão dentro da fruteira. Também o copo, ao lado da fruteira, torna-se imenso. Estas desproporções, entretanto, não são arbitrárias. Qualquer modificação ou readaptação dos objetos prejudicaria sensivelmente a qualidade da obra. A dissimetria dos motivos florais na parede e a monumentalidade das formas (maçãs e copo) à direita compensam o predomínio absoluto da fruteira no lado esquerdo da composição. A posição diagonal da faca, por sua vez, relaciona as frutas à fruteira. Os efeitos volumétricos, antes obtidos por meio do contraste entre figura e fundo ou do contraste claro/escuro, são agora decorrentes da modulação cromática. Cézanne substitui a técnica tradicional do modelado, na qual os volumes das formas são criados a partir de uma gradação tonal contínua ou através da utilização do negro, por uma "concepção cromática do modelado". Nesta, as cores adquirem valor de luz ou sombra apenas em comparação com as restantes. Kurt Badt compara a modulação de cores da arte de Cézanne à escala cromática musical, escala esta na qual as notas se sucedem por intervalos regulares de semitons. "Quando Cézanne modulava suas pinturas, afirma Badt, ele produzia a estrutura geral através de seqüências de tons, intimamente relacionados e similares uns aos outros em cor e grau de luminosidade, ainda assim claramente distintos uns dos outros, de forma análoga às notas de uma escala cromática. (...) Todas as cores aparecem em séries contínuas e não enquanto contrastes ou combinações, nem tampouco tomam-se mais fortes ou fracas".⁴¹ Maurice Denis, por sua vez, igualmente atento para a

⁴⁰Cézanne evita a utilização de fortes traços escuros como contornos pois considera que eles instauram uma ruptura abrupta na passagem de tons e isolam os objetos do ambiente onde se encontram. Rivière e Schnerb, dois jovens artistas que visitaram Cézanne um ano antes de sua morte, analisam com perspicácia esta característica do trabalho do pintor: "Cézanne ne cherchait pas à représenter les formes par une ligne. Le contour n'existait pour lui qu'en tant que lieu où une forme finit et où une autre forme commence. (...) Point de trait en principe, une forme n'existe que par les formes voisines. Les traits noirs qui cernent souvent ses peintures n'étaient pas pour Cézanne un élément destiné à s'ajouter à la couleur, mais simplement une manière de reprendre plus facilement l'ensemble d'une forme par le contour avant de la modeler par la couleur." Estas observações foram publicadas em forma de artigo, "L'atelier de Cézanne", in *La Grande Revue* de 25 dezembro de 1907. apud P. M. Doran, op. cit., p.87.

⁴¹K. Badt, op. cit., pp. 42/43.

integração promovida pela relação entre cores e pinceladas na obra de Cézanne, define uma pintura de sua autoria como "une tapisserie où chaque couleur joue séparément et confond cependant sa sonorité dans l'ensemble."⁴²

A fruteira e Castelo de Médan pertenceram a coleção de Paul Gauguin, que chegou a possuir pelo menos seis quadros do "mestre de Aix".⁴³ Cézanne conhece Gauguin em 1881, quando volta a residir em Pontoise por cinco meses. Nesta mesma época, dividido entre seu emprego na Bolsa de Paris e sua paixão pela pintura, Gauguin buscava conselho e orientação junto a Pissarro, de quem já havia comprado vários quadros. O encontro entre Gauguin e Cézanne significa, na verdade, o encontro de duas gerações distintas de artistas e representa o início do reconhecimento de Cézanne como um grande mestre pela geração mais jovem. Gauguin logo se transforma em um dos maiores defensores e admiradores de Cézanne e é por seu intermédio que Émile Bernard, um dos participantes do grupo de Pont-Aven, entra em contato com a obra do outro pintor.⁴⁴ O interesse de Gauguin pela arte de Cézanne se reflete claramente em seu trabalho. Suas pinturas da década de oitenta, anteriores à forte influência da estética *cloisonnista* de

⁴²Maurice Denis, "Cézanne" in *L'Occident*, setembro de 1907, apud P. M. Doran, op. cit. p. 178.

⁴³São eles: **Mulher nua (não V.)**, paredeiro atual desconhecido, **A colheita (V. 249)**, **Montanhas de Estaque (V. 490)** e **Avenida de árvores (não V.)**, além dos dois quadros já mencionados. Quando Mette Gauguin, esposa do pintor, em razão das dificuldades financeiras que enfrentava na Dinamarca, começou a se desfazer da coleção do marido, este escreve-lhe solicitando que não vendesse nenhum de seus Cézannes. Sobre **A fruteira**, Gauguin escreve a seu amigo Schuffenecker: "Le Cézanne que vous me demandez est une perle exceptionnelle et j'en ai déjà refusé 300 Frs.; j'y tiens comme à la prune de mes yeux et, à moins de nécessité absolue, je m'en déferai après ma dernière chemise." A paixão de Gauguin por esta última pintura o leva a reproduzi-la em uma de suas composições, *Retrato de Marie Lagadu*, realizado em 1890. in Merete Bodelsen, "Gauguin, the Collector", *Burlington Magazine*, vol. CXII, setembro de 1970, pp. 590 a 608.

⁴⁴Bernard, em 1892, escreve um breve artigo sobre Cézanne, publicado na série *Les Hommes d'aujourd'hui*. Anos depois, em 1904, regressando de uma viagem ao Egito, visita Cézanne em Aix e redige seu segundo artigo sobre o pintor. Nos dois anos seguintes, Cézanne e Bernard se corresponderiam com certa frequência. Em 1907, um ano após a morte de Cézanne, Bernard publica na revista "Mercure de France" mais dois artigos, de título *Souvenirs sur Paul Cézanne*, que posteriormente se transformariam em um livro.

Bernard em sua concepção plástica, possuem a mesma fatura construtiva, de pequenas pinceladas justapostas, discutida acima. Cézanne jamais perdoaria Gauguin por tal apropriação e não hesitaria em criticá-lo. "Ah! ce Gauguin!", declara em uma ocasião. "J'avais une petite sensation, et il me l'a prise. Il l'a menée en Bretagne, à la Martinique, au Tahiti, oui, dans tous le paquebots. Ce Gauguin!"⁴⁵ Sua opinião a respeito da arte de seu admirador era igualmente desfavorável. A ausência de modelado das pinturas posteriores de Gauguin leva Cézanne a sustentar que ele, Gauguin, "n'était pas peintre, il n'a fait que des images chinoises".⁴⁶

A preocupação de Cézanne em relação à expressão volumétrica das imagens que concebe é reafirmada em **Auto-retrato (V. 365)**, [fig. 20]. Assim como os objetos presentes em suas naturezas-mortas, também a figura humana é por ele considerada como uma forma plástica, que se adapta aos interesses compositivos. Cézanne delimita o espaço desta obra através da postura do modelo, no caso ele próprio, criando duas diagonais opostas com a posição contrária do tronco e do rosto. A profundidade é restrita, circunscrita aos limites da figura, que se relaciona intimamente ao fundo devido à continuidade tonal. Em comparação com **A fruteira**, a paleta é mais reduzida. A face do artista, entretanto, assemelha-se a um mosaico, em razão da ordenação das pinceladas e da complexidade cromática. Este jogo de cores e pinceladas modela a figura humana, criando, por exemplo, a convexidade da cabeça. Cézanne procura integrar o orgânico ao geométrico, conjugando o uso de linhas curvas e retas. As formas angulares do padrão da parede envolvem todo o rosto do pintor e repercutem tanto na gola de seu palétó como em suas sombrancelhas e barba. Este padrão geométrico, presente no fundo, é utilizado como um elemento estrutural, sem valor decorativo, sendo interrompido quando próximo da figura e "deformado" em função do equilíbrio compositivo. Outras

⁴⁵Publicado in M. Denis, *Journal*, Paris, La Colombe, 1957. apud. P. M. Doran, op. cit., p. 183, nota nº 10.

⁴⁶É. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*. apud. P. M. Doran, p. 63.

"distorções" são facilmente perceptíveis. O ombro direito, extremamente grande, compensa a falta de visão do restante do corpo do artista. A saliência maior da barba no lado esquerdo e a barreira na qual se transforma a gola do paletó têm objetivos idênticos. A liberdade do pintor em relação às formas que contempla revela-se, uma vez mais, na diferença entre o olho direito e o esquerdo.

Entre 1882 e 1885 Cézanne divide seu tempo entre Aix, Paris e Estaque e é durante este período que realiza **Rochedos em Estaque**, terceira obra de sua autoria pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo. Em maio de 1883, o pintor escreve a Zola: "Je ne retournerai à Paris que l'an prochain; j'ai loué une petite maison avec jardin à l'Estaque juste au-dessus de la gare, et au pied de la colline où les rochers commencent derrière moi avec les pins. Je m'occupe toujours à la peinture. - J'ai ici de beaux points de vue, mais ça ne fait pas tout à fait motif. - Néanmoins, au soleil couchant, en montant sur les hauteurs, on a le beau panorama du fond de Marseille et les îles, le tout enveloppé sur le soir d'un effet très décoratif."⁴⁷ Este "belo panorama" ao qual Cézanne se refere é por ele registrado em uma série de quadros da vista da baía de Marselha, a partir das colinas de Estaque. Quinze composições sobre este mesmo motivo, com pequenas - e decisivas - variações, foram realizadas pelo artista somente na década de oitenta. **O golfo de Marselha (V. 429)** é um dos mais harmoniosos exemplos [fig. 21]. Ao contrário das pinturas deste mesmo período analisadas acima, em **V. 429** as pinceladas não são aplicadas com tanto controle.⁴⁸ Toda a obra é construída com uma fatura mais fluida e suave. Assim como rejeita a perspectiva geométrica, Cézanne também desconsidera as leis da perspectiva atmosférica. Tanto as casas no primeiro plano como as montanhas ao fundo são definidas com igual nitidez. Não há contraste entre as visões de longe e de perto, o que fortalece a unidade formal. A paisagem, embora divida-se em três

⁴⁷Carta de 24 de maio de 1883. in Paul Cézanne, op. cit., p. 211.

⁴⁸A grande extensão de mar impossibilita o uso da fatura construtiva. Em outras obras desta "série", como por exemplo **V. 428**, Cézanne utilizou pinceladas paralelas e ordenadas no primeiro plano e no fundo, criando um contraste de tratamento que dificultou a integração entre os três planos.

regiões distintas - terra, mar e montanha - apresenta-se como uma massa plástica única. Cézanne articula os diferentes planos através de refinados arranjos cromáticos. Laranja e verde contrastam entre si no primeiro plano; o azul do mar, ao mesmo tempo que forma com o laranja da terra um par de complementares, modula para violeta na montanha ao fundo. Tais contrastes, entretanto, não isolam os elementos compositivos já que Cézanne recorre a diversos deslocamentos cromáticos para integrá-los. No mar podem ser encontrados tons de verde quanto de violeta, assim como na montanha refletem-se tons de laranja. No azul-esverdeado do céu o violeta também se faz presente. O resultado é uma composição de grande coesão e beleza.⁴⁹

A organização compositiva de **Rochedos em Estaque (V. 404)**, por sua vez, diverge profundamente da visão "panorâmica" das numerosas pinturas da baía de Marselha [fig. 22 e figs. 25 a 29]. No quadro do acervo do MASP, o mar ocupa apenas uma porção restrita da tela enquanto as rochas tornam-se monumentais e passam a dominar toda a composição. Cézanne constroi esta paisagem conjugando múltiplos pontos de vista, já que em nenhum lugar da mesma poderia ter tido acesso simultâneo à "cena" que apresenta ao espectador, na qual a concepção monumental dos rochedos, com o pintor situado ao nível do chão, conjuga-se à visão do mar e da casa ao fundo.⁵⁰ A gênese da obra, portanto, resultou da movimentação do artista em meio à paisagem. Com isto, Cézanne, mais uma vez, demonstra seu distanciamento em relação à perspectiva monocular e fixa renascentista e sua rejeição pela aplicação de regras de projeção ortométrica.⁵¹

⁴⁹Meyer Schapiro estabelece uma comparação entre uma das vistas da baía de Estaque, de autoria de Cézanne, e *Praia em Sainte-Adresse*, de Monet. "Cézanne's colors, one might say, have more weight than Monet's. This is also true of his forms. (...) To the use of these maximal forces of color and shape, Cézanne's painting owes its greater power and its air of permanence; from the attenuated contrasts, Monet's work acquires its delicacy and momentariness." in M.Schapiro, op. cit., pp. 11/12.

⁵⁰Esta adoção de diferentes pontos de vista é igualmente clara nas naturezas mortas do pintor. Um dos exemplos mais célebres é **Natureza-morta com estatueta de cupido (V. 706)**.

Rochedos em Estaque, na verdade, reafirma a admiração de seu autor por Courbet e sua interpretação severa e grave da natureza. "Pour bien peindre un paysage, déclare Cézanne a Gasquet, je dois découvrir d'abord les assises géologiques."⁵² Esta tentativa de desvendar a ossatura, o aspecto imutável da natureza, predomina na obra em questão. Cézanne revela ao espectador uma paisagem inóspita, soberana em relação ao homem. A dimensão extremamente reduzida da casa que vislumbramos à beira do mar confirma a impotência do homem diante da natureza. Nesta árida paisagem, tampouco há lugar para as formas vivas das árvores. Em contraposição à solidez dos rochedos, tem-se apenas uma vegetação rasteira, extremamente ordenada.

Poucos foram os quadros de autoria de Cézanne nos quais os rochedos dos arredores de Estaque transformaram-se em motivo. Existem apenas duas outras composições semelhantes, realizadas neste mesmo período (1882-1885), **V. 400** [fig. 23] e **V. 401**.⁵³ Em janeiro de 1882, voltando de uma viagem a Itália, Renoir decide visitar seu amigo em Aix. Ambos passam boa parte do tempo trabalhando no vilarejo de Estaque e nesta ocasião, antes de contrair uma pneumonia que o deixaria acamado por algumas semanas, Renoir pinta *Rochedos em Estaque* [fig. 24]. Embora não se possa estabelecer um paralelo imediato entre esta pintura e a tela do MASP, ela demonstra o interesse de Cézanne, ainda no início da década de

⁵¹A concepção espacial de Cézanne não decorre do estabelecimento de uma série contínua de distâncias uniformemente mensuráveis. A íntima relação entre espaço e movimento em sua obra fica evidente nesta afirmação que faz ao filho: "Ici, au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche". in P. Cézanne, op. cit. 324.

⁵²J. Gasquet, op. cit., p. 135.

⁵³Já nas duas obras de título **Montanhas em Provence**, **V. 490** e **V. 491**, realizadas segundo Venturi entre 1886 e 1890, a organização compositiva e o tratamento formal são bem diferentes do quadro do MASP. Os rochedos não se apresentam absolutos em razão da contraposição entre um primeiro plano horizontal e a ascendência da montanha ao fundo. Posteriormente, em seus últimos anos de vida, Cézanne começaria a fazer uso da pedreira de Bibémus como motivo.

oitenta, de explorar este aspecto da paisagem da região.⁵⁴

V. 404 é um exemplo perfeito da comparação entre a arte de Cézanne na primeira década de oitenta e os mosaicos bizantinos. Toda a composição, à exceção do mar e montanhas ao fundo, foi construída por intermédio de pinceladas cuidadosamente direcionadas. A relação entre verticais e oblíquas define a espacialidade da obra. A verticalidade absoluta dos dois rochedos à direita, concebidos enquanto meras superfícies e não enquanto massas, enquadra a composição em um dos lados da tela.⁵⁵ A partir deles tem início uma sucessão de planos, criados por pinceladas diagonais, nos quais rochedos e vegetação se sobrepõem. Em algumas partes da pintura, como no caso das duas colinas atrás dos rochedos [fig. 27], as pinceladas, com o objetivo de indicar a profundidade do espaço, são aplicadas em direção contrária ao desenvolvimento da forma. Esta contradição, na verdade, fortalece o movimento ascensional das colinas. A tensão pictórica da região dos rochedos e vegetação é aliviada somente na reduzida fração horizontal, ocupada pelo mar, montanhas e céu. As montanhas ao fundo, assim como em **O golfo de Marselha**, surpreendem por sua nitidez. Se em razão da tonalidade comum elas integram-se ao mar, devido à sua concretude relacionam-se diretamente às formas maciças dos rochedos no primeiro plano. A modulação cromática é intensa em toda a obra, auxiliando as pinceladas na criação do espaço. O azul ao fundo, contrastando com o predomínio do laranja no primeiro plano, contribui para a sensação de distanciamento. Na tonalidade cinzenta dos rochedos entremeiam-se tons de laranja, verde e azul [fig. 26]. A vegetação, por sua vez, é

⁵⁴Ettore Camesasca, em seu catálogo sobre a coleção do Museu de Arte de São Paulo, baseando-se na errônea informação de que Cézanne, entre 1882 e 1885 - datação sugerida por Venturi para **Rochedos em Estaque** - esteve no vilarejo de Estaque apenas em 1884, data deste ano a obra do MASP. in E. Camesasca, org. *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*, Amsterdã, 1989, p./108.

⁵⁵Cézanne procura, sem sucesso, dar volume aos rochedos através das sombras que os recortam. É importante atentar, mais uma vez, que tampouco aqui as formas possuem correspondência no mundo real.

concebida através do intercâmbio entre uma multiplicidade de cores, dentre as quais destacam-se os tons de verde, laranja e cinza. Em pequenas partes da composição o branco da tela aparece, prenunciando a exploração subsequente de Cézanne do vazio enquanto força ativa.

Na opinião de Lilianne Brion-Guerry, que analisa a obra do MASP em seu livro *Cézanne et l'expression de l'espace*, **Rochedos em Estaque** é o exemplo de uma obra que atualiza a concepção espacial romana, na qual, como vimos, a unificação do sólido e do não sólido se faz em um espaço reduzido ao plano, ou ao menos bastante limitado. "Il n'ya plus un premier plan et un fond", afirma Brion-Guerry sobre a tela em questão, "un espace réel accolé en profondeur à un espace reconstruit, la composition s'ordonne en un seul et même plan et se systématisé dans l'abstrait. (...) Rochers, maisons et arbres de la côte sont traités aussi largement, aussi synthétiquement que la masse de la mer ou que celle des îles qui bouchent l'horizon."⁵⁶ O contato com **V. 404** revela, entretanto, que Cézanne consegue criar a sugestão de espaço, embora não evasivo, tanto pelo uso da cor como pela aplicação das pinceladas. Já Lawrence Gowing, sensível à elaborada construção de **Rochedos em Estaque**, afirma que este quadro "was painted as solidly as anything he had done in the sixties."⁵⁷ Outra pintura realizada neste período e que também revela claramente a força construtiva das pinceladas de Cézanne é **Casas em Estaque (V. 397)** [fig. 32].

Se compararmos **Rochedos em Estaque** ou **Casas em Estaque** a **O grande pinheiro (V. 669)**, quarta obra de Cézanne pertencente ao acervo do MASP, poderemos perceber, com facilidade, várias transformações no estilo do pintor [figs. 33 e 40 a 46]. Um intervalo de dez anos separa a execução das duas primeiras obras da realização de **O grande pinheiro**. Durante o período em questão, Cézanne havia começado a dedicar-se mais intensamente à aquarela e

⁵⁶L. Brion-Guerry, op. cit. pp. 107/109.

⁵⁷Lawrence Gowing, "Notes on the development of Cézanne" in *The Burlington Magazine*, vol. XCVIII, junho de 1956, p. 190.

seu progressivo envolvimento com esta técnica iria modificar significativamente sua concepção plástica. O rigor e o obsessivo controle da fatura, predominantes no decorrer da primeira metade dos anos oitenta, atenuam-se significativamente. Cézanne não mais se preocupa em preencher toda a tela com pinceladas, com isto suas pinturas tornam-se mais leves e vibrantes. A definição formal passa agora a resultar da associação entre as cores, dispersas sobre a superfície pictórica sem qualquer intenção representativa. A afirmação do plano da tela ocorre de modo pleno, sem a necessidade da criação de um rígido arcabouço construtivo. Suas pinturas a óleo realizadas a partir da década de noventa, embora concebidas com uma fatura mais fluida e com menor indicação figurativa, "atingem uma acuidade sem precedentes em toda a história da arte".⁵⁸

Ambroise Vollard cita a pintura do MASP como uma das cento e cinquenta obras que participaram da primeira exposição individual de Cézanne, realizada em 1895 em sua galeria. "Je pus enfin annoncer par la voie de quelques journaux amis", descreve Vollard em seu livro sobre o artista, "qu'une exposition d'œuvres de Cézanne s'ouvrirait au 39 de la rue Laffitte. On y put voir notamment: *La Leda au cygne*, 1868; *Le Festin*, 1868; *Portrait de l'artiste par lui-même*, 1880; (...) *Le Grand Pin* (pl. 23), 1887..."⁵⁹ O fato de existir uma ilustração da tela à qual Vollard se refere sob o título de *Le Grand Pin*, não deixa dúvidas de que se trata do quadro do MASP. Sua proposta de datação, entretanto, não condiz com a de Lionello Venturi. Para o autor do catálogo "raisonné" das pinturas e aquarelas de Cézanne, **O grande pinheiro** foi realizada entre 1892 e 1896. Lawrence Gowing, por sua vez, baseando-se na informação de Vollard e estabelecendo uma comparação entre **V. 669** e outros trabalhos que igualmente demonstram "uma explosão de força romântica" na arte de Cézanne, propõe o ano de 1889 como data provável para a realização desta obra.⁶⁰ Como veremos a

⁵⁸H. Maldiney, "Le monde en avènement dans l'événement de l'œuvre", in *Art et existence*, Paris, 1986, p. 24.

⁵⁹A. Vollard, op. cit. p. 58.

seguir, as características formais de **O grande pinheiro** apontam para a validade da proposta de Venturi. Entretanto, como sua participação na exposição de Vollard parece indiscutível, 1895 deve ser considerado como o ano limite de sua execução.

A referência de Gowing à eclosão do romantismo no estilo de Cézanne em sua maturidade tem uma origem clara. Em 1952, dois anos antes da exposição organizada por Gowing, em cujo catálogo encontra-se a discussão acima mencionada, Meyer Schapiro publica um livro sobre o pintor no qual analisa a pintura do MASP. Em sua opinião, "the inner world of solitude, despair and exaltation penetrates also some of Cézanne's landscapes of this time [anos noventa]. One of them, *The great pine*, a work of tumultuous feeling, with swaying form and tall crown of foliage silhouetted against the deep blue sky, revives the sentiment of verses about a tree that he had composed as a boy thirty years before, under the spell of the romantic poets."⁶¹ Procurando demonstrar o ressurgimento da emocionalidade e dramaticidade da primeira pintura de Cézanne em seu trabalho deste período, Schapiro compara **O grande pinheiro** às paisagens românticas de Huet e Dupré, ressaltando, no entanto, que na composição de Cézanne "the drama is in the tree itself, with its strained, conflicting forms, reacting to the wind." Segundo o crítico, a pintura em questão revela "a poetic conception of the tree as a giant individual, rising to the heavens above the heads of its smaller fellows, twisted in axis and shaken by great forces, but supreme in its height and vast spread."⁶²

A análise de Schapiro de **O grande pinheiro**, assim como sua

⁶⁰L. Gowing, introd. Catálogo da exposição *An Exhibition of Paintings by Cézanne*, realizada em Edimburgo e Londres de agosto a outubro de 1954.

⁶¹Meyer Schapiro, op. cit. p. 28. Os versos aos quais Schapiro se refere pertencem a um poema escrito por Cézanne em 1863, em carta a Numa Coste: (...) "Sur le bord du ruisseau les plantes sont flétries/Et l'arbre, secoué par les vents en fureur,/Agite dans les airs comme un cadavre immense/Ses rameaux dépouillés que le mistral balance." Schapiro também cita em sua análise a seguinte passagem de uma carta de Cézanne a Zola de abril de 1858: "Te souviens-tu du pin qui, sur le bord de l'Arc planté, avançait sa tête chevelue sur le gouffre qui s'étendait à ses pieds? Ce pin qui protégeait nos corps par son feuillage de l'ardeur du soleil, ah! puissent les dieux le préserver de l'atteinte funeste de la hache du bûcheron." in P. Cézanne, op. cit. p. 109 e 19, respectivamente.

⁶²As duas últimas citações encontram-se in M. Schapiro, op. cit. p. 112.

hipótese sobre as raízes românticas da última fase da arte de Cézanne, seriam reproduzidas com bastante frequência. No catálogo da última exposição internacional da qual esta obra participou, *Cézanne and Poussin: the Classical Vision of Landscape*, realizada em Edimburgo, de agosto a outubro de 1990, ela chega a ser citada como "one of the most stirring and impassioned of Cézanne's mature landscape." (...) "Tough Cézanne painted a number of other canvases of solitary trees during these years", continua Richard Verdi, autor do catálogo, "none appears so romantic in conception or so emotionally charged as the São Paulo painting".⁶³ Uma das razões mais evidentes para esta constante alusão às características românticas de **V. 669** é a vitalidade das pinceladas. Diferentemente da maioria das paisagens de Cézanne, em **O grande pinheiro** tem-se a impressão de movimento, de ação das forças da natureza. O deslocamento da árvore e a expansão de sua folhagem imprimem um ritmo dinâmico à composição, ritmo este enfatizado pela sinuosidade dos galhos, que se destacam contra o fundo azul. No entanto, uma análise mais acurada revela a importância desta aparente "movimentação desordenada" para o equilíbrio formal da obra. Assim como em diversas outras pinturas realizadas neste período, algumas das quais discutiremos no capítulo seguinte, Cézanne procura criar a estabilidade compositiva por meio de complexas compensações e articulações. O descentramento do pinheiro, por exemplo, é contrabalançado através da sutil ascensão da estrada à direita. As diferentes inclinações dos troncos dos arbustos, por sua vez, tem como principal objetivo promover e sustentar a monumentalidade da árvore que dá título ao quadro do MASP.

Cézanne iniciou a execução desta pintura em uma tela de tamanho convencional, 73 x 92 cm. Todavia, em virtude da necessidade de impor a verticalidade do pinheiro, por duas vezes acrescentou uma faixa suplementar de tela, a primeira de 8 cm e a segunda de 4.5 cm. A utilização de uma árvore isolada

⁶³Richard Verdi, *Cézanne and Poussin: the classical vision of landscape*. Londres, 1990, p. 179.

como motivo é atípica em sua obra. Em diversas ocasiões anteriores, entretanto, Cézanne contrapôs as formas vivas de várias árvores alinhadas à estrutura mais definida de uma ou mais casas [fig. 34] ou à linearidade rítmica da Montanha Santa-Vitória. Tal contraposição, ao estabelecer uma oposição entre figura e fundo, criava uma sensação de distância e espaçamento. Outras vezes, Cézanne interessou-se pela sugestão espacial oferecida por um agrupamento de árvores em pomares ou florestas [fig. 35]. Os exemplos mais próximos da obra em análise são duas composições de título idêntico, **V. 458** e **V. 459**, realizadas entre 1885 e 1887 [figs. 36 e 37]. Em **V. 459** [fig. 36] existe ainda a intenção de opor figura e fundo. O pinheiro é apresentado em uma visão extremamente próxima, contrastando com as casas e a natureza ao fundo. Já em **V. 458** [fig. 37], a atenção do pintor - e do espectador - voltam-se exclusivamente para a árvore, que ocupa toda a tela. Alguns estudos de árvores, realizados em aquarela, também podem ser relacionados à **V. 669** ou às duas pinturas referidas acima [figs. 38 e 39]. Neles, revela-se plenamente o refinamento das pesquisas cromáticas de Cézanne. No entanto, a singularidade da obra do MASP é ainda evidente.

O grande pinheiro (V. 669) demonstra o alcance das conquistas pictóricas de Cézanne após a resolução de seu "período construtivo". A riqueza cromática dos arbustos e do tronco da árvore, perceptível apenas a um olhar mais atento, comprovam o contínuo desenvolvimento da sensibilidade de Cézanne em relação às suas sensações visuais. As três cores dominantes: azul, verde e laranja, utilizadas em diferentes tonalidades, harmonizam-se com pequenas pinceladas de marrom, violeta e vermelho. Nos arbustos não mais existem contornos aprisionando cores, apenas pinceladas criando formas. Este elaborado tratamento formal dos arbustos remete diretamente a algumas das paisagens realizadas por Cézanne no final do século, dentre as quais destaca-se **A rocha vermelha (V. 776)** [fig. 49]. Embora nesta última obra a vibração e a interação das pinceladas sejam maiores,

sua comparação com **O grande pinheiro** confirma a qualidade da tela do MASP. Uma ressalva, porém, deve ser feita em relação à **V. 669**: a tonalidade excessivamente fria do azul do céu o isola do restante da composição e dificulta a integração total entre figura e fundo. Nas várias pinturas de sua autoria que têm como motivo os interiores da floresta do "Château Noir" - propriedade particular, situada na estrada que leva ao vilarejo do Tholonet e da qual avista-se a Montanha Santa-Vitória - Cézanne evita tal perigo suprimindo a visão do céu [figs. 47 e 48]. Nos dois exemplos aqui reproduzidos, árvores e rochas integram-se por completo, criando um mundo inabalável e indiferente à existência humana. Esta conjugação entre ordem e ritmo, entre grandiosidade e beleza, impossível de ser alcançada através da simples aplicação de regras pré-estabelecidas, revela o sentido da crítica de Cézanne ao referir-se à arte acadêmica de seu tempo: "On apprend, on enseigne tout. (...) On arrange... Rousseau, Daubigny, Millet. On compose un paysage, comme une scène d'histoire... Je veux dire du dehors. On crée la rhétorique du paysage, une phrase, des effets qu'on se passe".⁶⁴

⁶⁴J. Gasquet, op. cit. pp. 139/140.

ILUSTRAÇÕES CAPÍTULO III

A ficha catalográfica completa das obras aqui reproduzidas encontra-se
no **Índice de Ilustrações**, ao final da dissertação.



fig. 01. Neve em Estaque (V. 51)
c. 1870



fig. 02. Mercado de Vinhos (V. 56)
c. 1872



fig. 03. Camille Pissarro, *Entrada do vilarejo de Voisins*
1872



fig. 04. Casa do Enforcado (V. 133)
1872-73



fig. 05. Camille Pissarro, *Colina de Hermitage, Pontoise*
1873



fig. 06. Uma moderna Olympia (V. 225)
1872-73



fig. 07. Luta de amor (V. 380)
1875-76



fig. 08. Figuras ao ar livre (V. 243)
1873-75



fig. 09. Almoço na relva (V. 238)
1873-75



fig. 10. Casais a beira do lago (V. 232)
1873-75



fig. 11. Retrato de Victor Choquet (V. 283)
1876-77



fig. 12. Pierre-Auguste Renoir, Retrato de Victor Choquet
1876



fig. 13. Auvers, vista panorâmica (V. 150)
1873-75



fig. 14. O pinheiro em Estaque (V. 163)
1876



fig. 15. O castelo de Médan (V. 325)
c. 1879-81

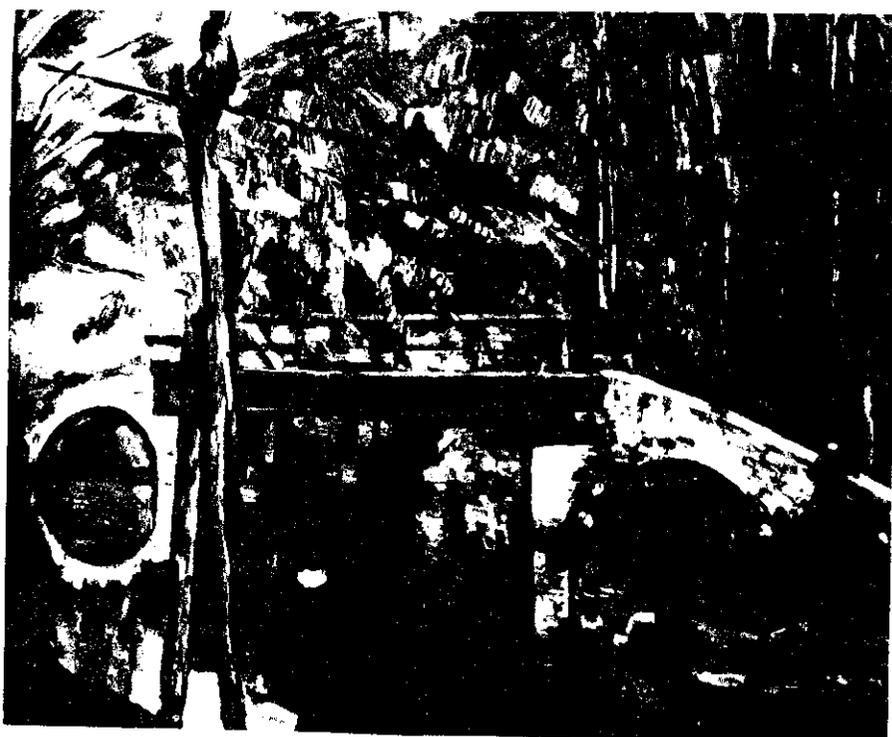


fig. 16. A ponte de Maincy (V. 39)
1882-85



fig. 17. Lago de Annecy (V. 762)
1896



fig. 18. A estrada curva (V. 329)
c. 1879-82



fig. 19. A fruteira (V. 341)
1879-82



fig. 20. Auto-retrato (V. 365)
1879-82

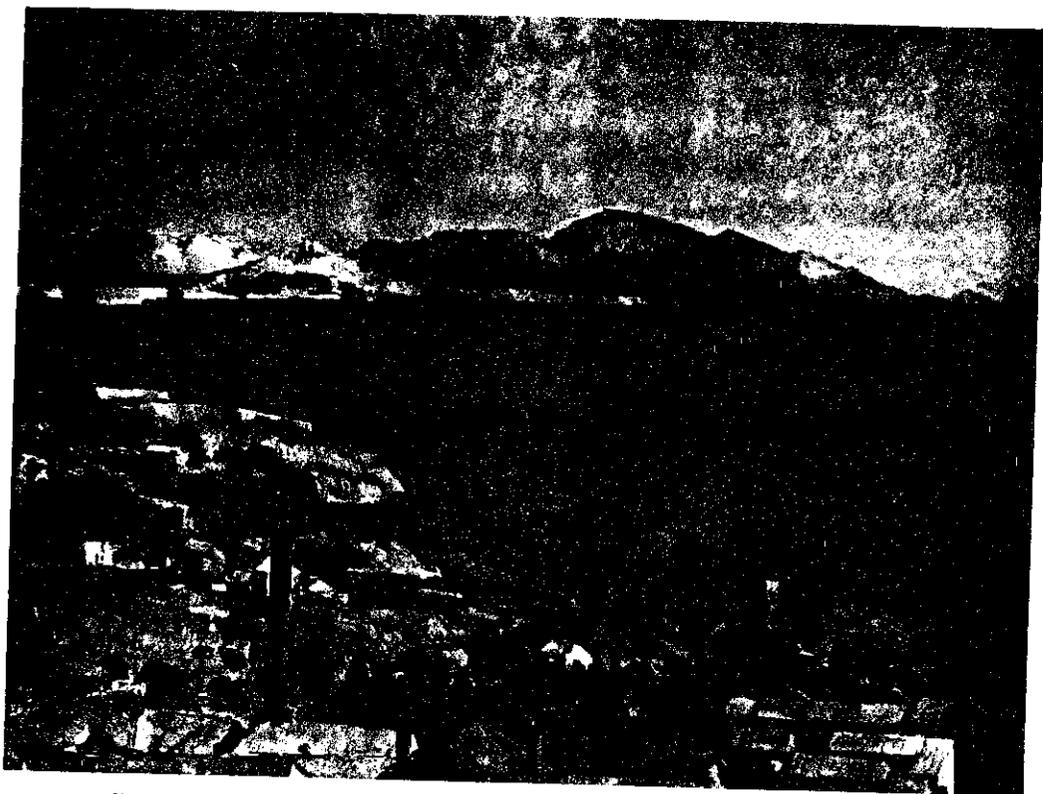


fig. 21. Golfo de Marselha visto de Estaque (V. 429)
c. 1883-85

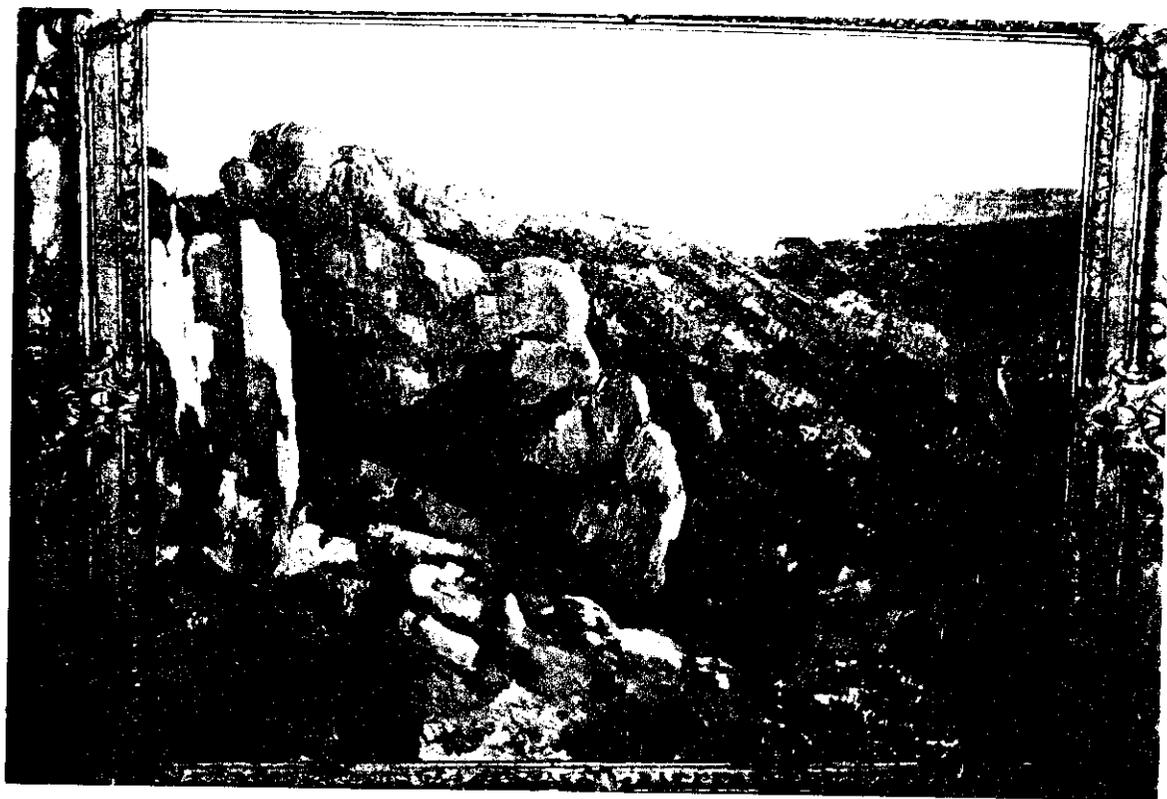


fig. 22. Rochedos em Estaque (V. 404)
c. 1882-85



fig. 23. Desfiladeiro em Estaque (V. 400)
c. 1882-85



fig. 24. Pierre Auguste-Renoir, *Rochedos em Estaque*
1882



fig. 25. Rochedos em Estaque (V. 404)
fotografia ampliada



figs. 26 e 27. Rochedos em Estaque (detalhes)





figs. 28 e 29. Rochedos em Estaque (detalhes)





figs. 30 e 31. Rochedos em Estaque (detalhes)





fig. 32. Casas em Estaque (V. 397)
1882-85



fig. 33. O grande pinheiro (V. 669)
1892-95



fig. 34. Casa e árvores (V. 480)
1885-87



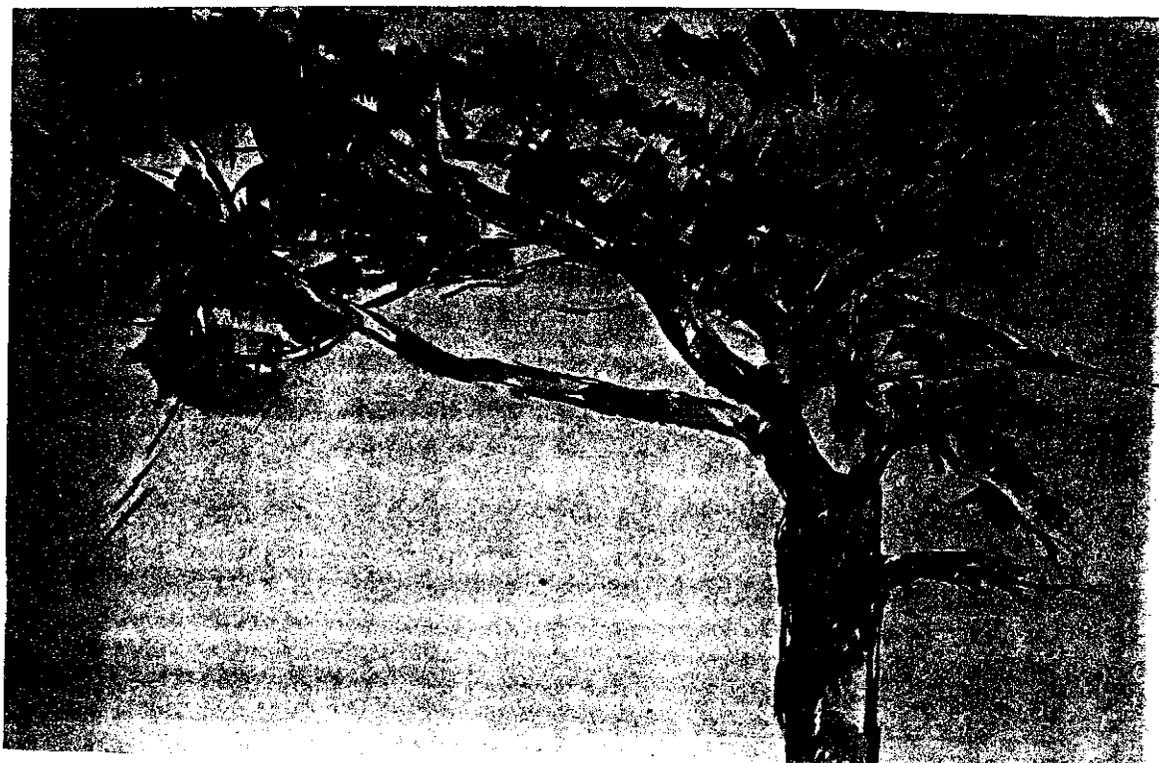
fig. 35. Pomar (V. 444)
1885-86



fig. 36. O grande pinheiro (V. 459)
1885-87



fig. 37. O grande pinheiro (V. 458)
1885-87



figs. 38 e 39. Estudos de árvores
Aquarela





fig. 40. O grande pinheiro (V. 669)
fotografia ampliada



fig. 41 e 42. O grande pinheiro (detalhes)





fig. 43 e 44. O grande pinheiro (detalhes)





fig. 45 e 46. O grande pinheiro (detalhes)





fig. 47. Parque do "Château Noir" (V. 779)
1900

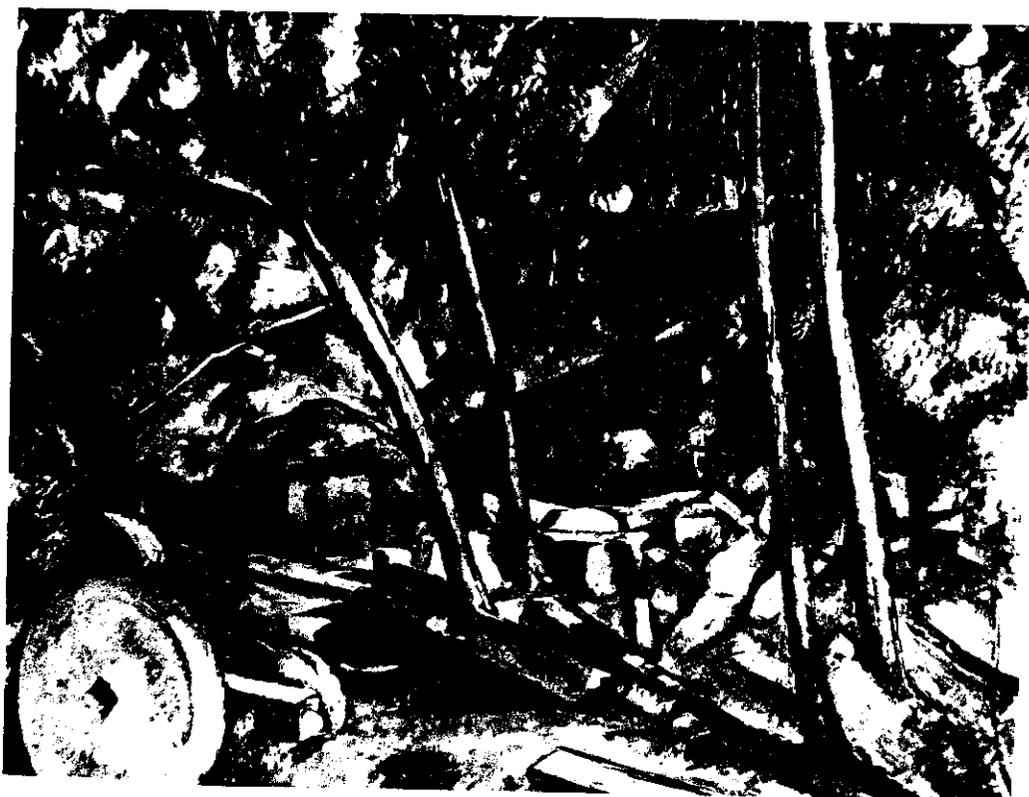


fig. 48. Moinho no parque do "Château Noir" (V. 768)
1898-1900



fig. 49. A rocha vermelha (V. 776)
1900

CAPÍTULO IV

O RETRATO NA ARTE DE CÉZANNE SENHORA CÉZANNE EM VERMELHO

*"Le génie serait de dégager l'imité de toutes ces choses en plein air,
dans la même montée, dans le même désir.
I'y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa réalité!"*
Cézanne a Joachim Gasquet.

As obras discutidas nos capítulos precedentes evidenciaram a especificidade e o sentido do trabalho de Cézanne em relação aos artistas de seu próprio tempo. Foi possível acompanhar, através da análise de diversas obras, as sucessivas transformações no estilo do pintor nos diferentes gêneros aos quais se dedicava. A presença de **Senhora Cézanne em vermelho (V. 573)** no acervo do MASP permite que aprofundemos agora a discussão sobre as características do retrato na arte de Cézanne. Na fase inicial de sua carreira, como vimos, Cézanne concebe a figura humana de maneira enérgica e expressiva, colocando-a em uma situação de conflito com o plano da tela. Dois claros exemplos do tratamento formal vigoroso de sua pintura de juventude são os retratos de tio Dominique (V. 82) e de Valabrègue (V. 126), examinados no primeiro capítulo. **Negro Scipião**, do mesmo modo, reafirma a "virilidade" do estilo do jovem artista. Já na década de setenta, influenciado pelas pesquisas atmosféricas dos impressionistas, Cézanne começa a se preocupar em analisar a interação entre luz e cor. Suas figuras passam a adquirir vida em função da luminosidade e da vibração geral da fatura. No entanto, ao contrário dos amigos, resiste à decomposição da forma em meio às

mutações luminosas. No período seguinte, Cézanne atribui às pinceladas pequenas e fragmentadas dos impressionistas, um inusitado valor construtivo. Beneficiando^{se} de suas recentes descobertas com a pintura ao ar livre, faz uso de cores e pinceladas para criar formas sólidas e tangíveis. A integração entre figura e fundo ocorre devido à cerrada trama estabelecida pela fatura. Após a segunda metade da década de oitenta, em razão de seu crescente envolvimento com a técnica da aquarela, Cézanne consegue harmonizar suas figuras com o espaço entorno sem a necessidade da construção de um forte arcabouço construtivo ou de uma opressiva organização das pinceladas. **Senhora Cézanne em vermelho (V. 573)** é um claro exemplo da íntima relação entre a técnica da aquarela e a pintura a óleo na arte de Cézanne em seus últimos quinze anos de vida. Realizado no mesmo período que **O grande pinheiro, Senhora Cézanne em vermelho** confirma plenamente a máxima de seu autor: "Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude."¹ A análise de outros retratos realizados por Cézanne, sobretudo os que têm Hortense Fiquet como modelo, permitirá uma melhor compreensão da qualidade desta obra do MASP.

Cézanne conhece Hortense Fiquet em Paris, por volta de 1869. Três anos depois, nasce o primeiro e único filho do casal. Embora Cézanne e Hortense tenham mantido uma relação estável nos anos seguintes, residindo juntos às escondidas do pai do pintor, somente em 1886, após Louis-Auguste ter descoberto a existência da "nora" e do neto, o artista oficializa sua união com a companheira. Ao longo de sua carreira, Cézanne utilizou-se freqüentemente de Hortense como modelo. Os primeiros quadros em que ela é retratada datam dos anos setenta. Dentre estes, conforme assinalado no capítulo precedente, destaca-se **Senhora Cézanne na poltrona vermelha (V. 292)** [fig. 01]. Realizado em 1877, **V. 292**

¹Declaração de Cézanne a Émile Bernard. apud P. M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, Paris, 1978, p. 30

demonstra a preocupação de Cézanne, em plena fase impressionista, de conjugar ordem e clareza formais a uma minuciosa análise cromática. Na tela em questão, Cézanne procura recriar os efeitos dos reflexos luminosos sobre a figura humana e sobre os objetos que a cercam. Dois pares de complementares - vermelho e verde; azul e laranja - empregados em diversas tonalidades, predominam absolutos na composição. Sua interação torna-se responsável pela harmonia do conjunto. Na blusa de Hortense, por exemplo, tons de azul e laranja contrastam com grande suavidade. Este mesmo contraste repete-se, em quantidade inversa, no rosto da modelo. Na poltrona, por sua vez, o azul comparece para figurar a sombra. Cézanne também estabelece oposições entre cores quentes e frias, contrapondo o vermelho da poltrona ao azul do laço da roupa da personagem. A tonalidade fria do azul, impelida por tal oposição, avança em direção ao espectador. Apesar do rico intercâmbio entre as cores locais e a atmosfera, as formas, ancoradas por uma sólida construção compositiva, não se tornam indefinidas. As riscas verticais da saia da personagem acompanham e sustentam a dilatação excessiva da poltrona, dilatação esta que equilibra a assimetria da figura humana. A posição dos braços de Hortense transforma-se na base do triângulo formado pela parte superior de seu corpo. O pequeno retângulo azul no canto esquerdo da tela, assim como a faixa horizontal da mesma cor na parte inferior, exercem função semelhante, compensando tanto a expansão da poltrona quanto a longa seqüência de listras verticais. Rainer Maria Rilke realizou uma análise extremamente perspicaz de **Senhora Cézanne na poltrona vermelha**, pintura por ele apreciada, em meio a outras cinquenta obras de Cézanne, na retrospectiva promovida pelo Salão de Outono de 1907, um ano após a morte do pintor. Em carta à sua esposa, Rilke assim descreve suas impressões sobre esta tela: "É como se cada ponto da composição estivesse ciente de todos os outros - todos participam igualmente, o mesmo grau de adaptação ou rejeição está acontecendo em cada um; é assim que cada pincelada desempenha seu papel na manutenção do

equilíbrio compositivo e em sua produção, é assim, finalmente, que a pintura como um todo preserva a realidade em equilíbrio. (...) Tudo transformou-se em um acordo estabelecido entre as próprias cores: uma cor, em presença da outra, se afirma ou se concentra. (...) Nesta inda e vinda de mútuas e múltiplas influências, o interior da pintura vibra, ascende e descende, não possuindo uma só parte que não se mova".² Esta intensa e simultânea vibração ressaltada por Rilke pode ser observada na maioria das obras realizadas por Cézanne na última fase de sua carreira. Nelas, nenhum lugar "morto," sem função em relação ao restante da composição, pode ser encontrado.

Já em **Senhora Cézanne com leque (V. 369)**, realizada entre 1879 e 1882, modelo e poltrona posicionam-se diagonalmente em relação ao plano da tela [fig. 02].³ Com isto, Cézanne facilita a criação do volume de suas formas e a delimitação tridimensional da obra. A poltrona ganha uma existência própria, mais definida, envolvendo a personagem e auxiliando na gênese do espaço pictórico. A rigidez da postura de Hortense atenua-se devido à relação assimétrica entre as diferentes partes de seu corpo. Os braços, contrapondo-se à expansão ascensional do corpete negro, abrem-se como um leque invertido, contribuindo deste modo para a expressão espacial da composição. Através da inclinação do eixo do olhar da modelo, Cézanne evita o estabelecimento de uma linha contínua e monótona entre os olhos da figura e o espaldar da cadeira. A estruturação formal e os acordes cromáticos de **V. 369** comprovam o gradual distanciamento de Cézanne em relação às propostas do grupo impressionista. A tela é menos pontuada por pequenas pinceladas frementes e luminosas. A tonalidade predominantemente escura solicita o uso do preto, presente nos cabelos e em alguns pontos do vestido da personagem. Enquanto os impressionistas restringiam sua paleta às sete cores do prisma, Cézanne, segundo o depoimento de Émile Bernard, empregava dezoito

²Rainer Maria Rilke, *Letters on Cézanne*, Londres, 1988, p. 80. Carta de 22 de outubro de 1907.

³Esta tela, que pertencia à coleção de Gertrude e Leo Stein, inspirou Picasso em seu *Retrato de Gertrude Stein*, hoje pertencente ao acervo do Metropolitan Museum of Art.

cores distintas em suas pinturas: seis vermelhos, três azuis, cinco amarelos e três verdes, além do preto.⁴ No caso do quadro em análise, a utilização do negro enquanto cor e com o objetivo de criar áreas de sombra (utilização esta extremamente rara na obra de Cézanne), fortalece a implantação da figura humana.

O mesmo padrão da parede de **Senhora Cézanne com leque** é encontrado no **Retrato de Louis Guillaume (V. 374)**, o que denuncia a contemporaneidade de ambas as composições [fig. 03]. O tratamento simplificado e delicado do modelo, aliado ao uso refinado da cor, aproximam esta tela de outro retrato de Hortense Fiquet, executado pouco tempo mais tarde, **Senhora Cézanne com cabelos soltos (V. 527)** [fig. 04]. Realizados durante a década de oitenta, estes dois retratos, como também o quadro analisado acima, contradizem o predomínio da fatura ordenada do "período construtivo". As pinceladas integram-se harmoniosa e suavemente; tons do fundo participam da criação do rosto de Hortense e de Louis Guillaume. Figura e espaço, concebidos enquanto expressões distintas da mesma matéria, unificam-se plenamente. São duas obras de beleza sóbria e singela, nas quais formas regulares combinam-se a detalhes rítmicos, que amenizam a austeridade geométrica. No **Retrato de Louis Guillaume** [fig. 03] os tons escuros prevalecem, dominados pelo azul ultramarino. O modelo emerge, impassível e sereno, de um fundo pouco definido. Seu rosto vive, simultaneamente, momentos diversos, imerso na penumbra e banhado pela luz. A sombra é constituída por uma multiplicidade de tons. Não há ação, qualquer movimentação supérflua prejudicaria sensivelmente a unidade compositiva. A vida da figura resulta da conjugação entre finos acordes cromáticos e sutis arranjos construtivos. A dissimetria das feições do modelo, por exemplo, repercute na conformação da gravata, do mesmo modo que a forma abaulada do espaldar da cadeira encontra correspondência no feitio severo do cabelo do personagem.

⁴Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne, une conversation avec Cézanne, la méthode de Cézanne*, Paris, 1925, pp. 59 a 61.

Ao contrário do que ocorre no retrato Louis Guillaume, a face de Hortense Fiquet em **V. 527** [fig. 04] encontra-se completamente visível, modelada exclusivamente pelo contraste entre a predominância dos tons frios e os pequenos toques de vermelho. Embora Cézanne evite uma interpretação psicológica da figura humana, o olhar de sua companheira trai seu estado de ânimo, sua tristeza. Predomina sobre o espectador a impressão de reserva e recolhimento da modelo.⁵ A sensibilidade do pintor em relação ao aspecto formal de uma obra de arte também se faz presente nesta tela. O movimento expansivo e cadenciado das riscas da roupa, assim como a linha vertical ao fundo, equilibram e escoram a inclinação do rosto. A elevação da manga direita, por sua vez, responde igualmente à postura assimétrica da personagem. A linearidade rítmica dos cabelos soltos dá maior vida à figura. O fundo, de modo semelhante ao vestido de Hortense em **V. 369** [fig. 02], é construído por meio de pinceladas largas, aplicadas com grande liberdade. A sobreposição de tons variados em **Senhora Cézanne com cabelos soltos**, devido à transparência e à integração da fatura, reenvia às aquarelas de autoria do artista. Meyer Schapiro compara esta pintura de Cézanne, em razão do "uso expressivo da postura, da roupa e do fundo", às imagens de santos penitentes da arte medieval.⁶

Na primeira metade dos anos noventa, Cézanne realiza quatro retratos bastante similares de sua esposa, sendo um deles **Senhora Cézanne em Vermelho (V. 573)**, obra pertencente ao MASP. Em todos, Hortense veste o mesmo vestido vermelho. A organização compositiva e a interpretação do modelo, entretanto, são diferentes, o que torna a comparação entre tais quadros ainda mais interessante. Em **Senhora Cézanne com vestido vermelho (V. 570)**, [fig. 05], quadro do

⁵Devido ao ar retraído e recatado do modelo, pode-se mesmo comparar **Senhora Cézanne com cabelos soltos**, apesar da completa oposição no que se refere ao tratamento cromático, ao *Retrato de Zélie Courbet*, de autoria de Gustave Courbet, pertencente ao acervo do MASP.

⁶Meyer Schapiro, *Cézanne*, Nova York, 1965, p. 70.

acervo do "Metropolitan Museum" de Nova York, a completa desestabilização dos eixos horizontais e verticais remete às experiências plásticas de Degas. Todavia, enquanto Degas cria enquadramentos surpreendentes e cortes inesperados no espaço com o objetivo de sugerir a movimentação de seus personagens, Cézanne, por sua vez, recorre a elaboradas compensações construtivas para tornar sua composição fixa e estável. Não existe uma tentativa de captar gestos ou ações espontâneas; a disposição de seres e objetos é calculada em função da obtenção de um equilíbrio supremo e inabalável. Na verdade, a relação indissolúvel entre todas as formas e entre estas e o plano da tela impede qualquer possibilidade de deslocamento às figuras criadas pelo "mestre de Aix". Para evitar o risco de uma obra demasiadamente estática, Cézanne recorre, conforme discutimos anteriormente, a instáveis contraposições formais. Em **V. 570**, a visão frontal do modelo afirma a existência do suporte pictórico. A poltrona, volumosa nos retratos analisados acima, transforma-se agora em uma superfície que sustenta precariamente o peso da personagem. Cézanne encontra dificuldade para expressar a posição angular das pernas de Hortense e a queda natural de seu vestido. O corpo pendente para um dos lados e o alongamento pronunciado do braço esquerdo acompanham o eixo oblíquo da obra. Diversos objetos avolumam-se ao redor da figura, criando uma atmosfera opressiva para a mesma. A cortina à direita e a chaminé à esquerda são soluções encontradas pelo pintor para limitar e controlar o acentuado declive do lambril ao fundo. Tais soluções, no entanto, não conseguem promover com eficácia a verticalidade da figura. Outros retratos realizados neste período foram concebidos a partir dos mesmos princípios. **Retrato de Gustave Geffroy (V. 692)** e **Mulher com a cafeteira (V. 574)** são dois dos mais célebres exemplos.

V. 692 [fig. 06] é um dos poucos retratos de autoria de Cézanne onde o personagem é representado em um ambiente que facilita sua identificação,

encontrando-se cercado de atributos relacionados à sua profissão.⁷ O pintor e seu futuro modelo conheceram-se no final de 1894, na residência de Claude Monet em Giverny. Alguns meses antes, Gustave Geffroy havia escrito favoravelmente sobre Cézanne em um artigo relacionado à venda da coleção de Théodore Duret.⁸ A realização desta obra foi iniciada em abril de 1895. No ano seguinte, após inúmeras sessões de pose, Cézanne abandona por completo sua execução. A impressão geral, entretanto, é de uma composição fortemente estruturada e definida. A figura de Geffroy, simetricamente concebida, ocupa o centro exato da tela. Seus braços desempenham a função de sólidos apoios para a forma piramidal em que se transformou seu corpo. Apesar da aparente desordem da mesa de trabalho do escritor e da disposição supostamente aleatória dos livros na estante, cada objeto ocupa um lugar preciso e cuidadosamente escolhido. Conforme afirma Roger Fry em sua análise sobre este quadro, "the equilibrium so consummately achieved results from the counterpoise of a great number of directions. One has only to image what would happen if the books on the shelf behind the sitter's head were upright, like the others, to realize upon what delicate adjustments the solidity of this amazing structure depends. One cannot think of many designs where so complex a balance is so securely held".⁹ O declive da mesa de Geffroy na direção do espectador tampouco é casual. Na verdade, esta "deformação" perspectiva, além de

⁷ Novamente pode-se estabelecer um paralelo entre as concepções plásticas de Cézanne e de Degas por meio da comparação entre **Retrato de Gustave Geffroy** e *Retrato de Edmond Duranty*, realizado por Degas em 1879. Enquanto Degas, na obra citada, opta por um enquadramento oblíquo, Cézanne assume a planeidade do suporte pictórico, escolhendo trabalhar com uma visão absolutamente frontal do modelo.

⁸ Tal artigo foi publicado na edição de 25 de março de 1894 de *Le Journal*. Geffroy, em *Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre*, livro de sua autoria, relata alguns detalhes sobre execução de seu retrato. "Il [Cézanne] vint donc pendant près de trois mois, presque tous les jours, chez moi (...) Il travailla pendant ce temps à une peinture qui est, malgré son inachèvement, une de ses belles œuvres. La bibliothèque, les papiers sur la table, le petit plâtre de Rodin, la rose artificielle qu'il apporta au début des séances, tout est de premier ordre, et il y a bien aussi un personnage dans ce décor peint avec un soin méticuleux et une richesse de tons, une harmonie incomparables. Il ne fit toutefois qu'ébaucher le visage, et toujours il affirmait: "Ce sera pour la fin." Hélas! il n'y eut pas de fin." apud P.M. Doran, op. cit., pp. 02/04.

⁹ Roger Fry, *Cézanne, A Study of His Development*, Nova York, 1927, pp. 69/70.

acentuar a ilusão espacial, auxilia a implantação vertical do modelo. A equivalência entre figura humana e objetos é tão grande que o retrato em análise "adquiriu o caráter de uma gigantesca natureza-morta".¹⁰

O equilíbrio não estático do **Retrato de Geffroy**, alcançado através de uma complexa articulação de todos os elementos compositivos, é recriado por Cézanne, de modo mais suave, em **Mulher com a cafeteira** [fig. 07]. Mais uma vez, o pintor reduz o orgânico ao cristalino, concebendo a personagem como uma estrutura geométrica. O tratamento formal de **Mulher com a cafeteira** comprova a aplicação do célebre conselho de Cézanne a Émile Bernard, extremamente difundido após a consolidação do movimento cubista: "Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône".¹¹ Em **V. 574**, até mesmo os vincos do vestido perdem suas características naturais, convertendo-se em losangos. Somente as flores escaparam à geometrização dominante, tendo sido construídas mais livremente. Para evitar a dificuldade relatada em **V. 570**, a saia da modelo abre-se em sua queda, criando assim a sensação de espaço. Cézanne explora ao máximo a relação entre instabilidade e equilíbrio. A figura humana e a porta ao fundo, completamente paralelas ao plano da tela, encontram-se levemente deslocadas para a esquerda; os objetos sobre a mesa parecem prestes a cair. Estas oscilações formais, aliadas à riqueza cromática de toda a obra contrabalançam a rigidez da figura humana. A porta, por exemplo, vibra em função das cores nela presentes.

A correspondência entre retrato e natureza-morta na arte de Cézanne confirma-se através da análise de dois belos exemplos de naturezas-mortas de sua autoria, **Cesta com maçãs, garrafa, biscoitos e frutas (V. 600)**, [fig. 08] e **Natureza-morta com berinjelas (V. 597)**, [fig. 9], ambas realizadas no mesmo período dos três últimos quadros citados. Também aqui é possível perceber a

¹⁰A afirmação é de Meyer Schapiro. in M. Schapiro, op. cit., p. 100.

¹¹Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, 1978, p. 300.

tentativa de criar uma obra estável a partir da conjugação de diversas formas em instabilidade. Ao compará-las com **A fruteira (V. 341)**, obra discutida no capítulo precedente, fica evidente que a pintura de Cézanne adquiriu maior ritmo formal após a dissolução da fatura construtiva. Diante destas obras, embora cada elemento desempenhe uma função específica para a sustentação do conjunto, não mais se tem o sentimento de uma elaboração arquitetônica rigorosa. Os objetos se associam com maior maestria, em arranjos por vezes bastante ousados. Suas deformações adquirem um sentido plástico mais definido, tornando-se quase imperceptíveis em relação ao todo. Em **V. 600** [fig. 08] a articulação entre os diferentes grupos de elementos é mais nítida. Enquanto os biscoitos se superpõem sobre um prato em arranjo extremamente cuidadoso, as maçãs sobre a mesa parecem agrupadas ao acaso. Somos surpreendidos pela complexidade do tratamento cromático das frutas. Na cesta inclinada, tons de verde, igualmente presentes no restante das maçãs, contrastam alegremente com o amarelo e o vermelho predominantes. As diagonais criadas pela inclinação da cesta e pela direção dos biscoitos convergem para o centro da composição, no encontro entre as dobras da toalha, algumas frutas e a garrafa. Já em **V. 597** [fig. 9] a coesão formal é maior. Cézanne elimina por completo quaisquer referências a eixos horizontais. A mesa na qual os objetos estão dispostos encontra-se totalmente encoberta, perdendo com isto a dimensão de profundidade. A monumentalidade dos objetos é afirmada por sua relação desproporcional com a mesa ao fundo, relação esta que revela, igualmente, o inesperado ponto de vista escolhido pelo pintor: os objetos parecem muito próximos ao chão.¹² Embora o espaço compositivo seja limitado, as formas adquirem volume

¹²Sobre a construção perspectiva das naturezas-mortas deste período, Brion-Guerry afirma: "Le peintre tente de suggérer la stabilité du système spatial en compliquant les ajustages qui président à l'élaboration de ce système. Il choisit les points de vue perspectifs les plus arbitraires. Tantôt les objets sont représentés en vue plongeante comme s'ils étaient situés à même le sol, sur une table dont on aurait coupé les pieds; tantôt c'est au contraire le spectateur qui est supposé presque à terre tandis que tables et guéridons se redressent devant lui, de sorte que le rayon visuel au lieu d'être parallèle à la surface du sol fait avec elle un angle de plus de 45°. Il existe même des exemples de ce

devido à justaposição calculada de seus contornos curvilíneos. A pronunciada abertura da jarra verde expressa seu volume. O padrão da toalha e o ritmo criado por suas dobras, assim como a inclinação do prato de frutas e das berinjelas ao fundo, acentuam a movimentação geral da obra. Em outras naturezas-mortas deste período, entretanto, a profusão de objetos e a abundância de ritmos divergentes prejudicaria a qualidade da composição, sobrecarregando-a em excesso.

Nas duas telas intituladas **Senhora Cézanne na poltrona amarela (V. 571 e V. 572)**, [figs. 10 e 11], de dimensões idênticas, Cézanne suprime todos os acessórios que oprimiam a figura em **V. 570**. A visão frontal e de corpo inteiro também são evitadas. Hortense encontra-se sentada na mesma poltrona da obra já analisada e tem as mãos entrelaçadas. No entanto, se na pintura anterior a poltrona pouco se afirmava em meio aos outros objetos, ela assume agora, em ambas as composições, um papel preponderante, emoldurando a personagem e dificultando sua interação com o fundo. Em contraste com o tom mais quente do vestido e a tonalidade fria da parede, o amarelo da poltrona transforma-se em uma barreira que isola e destaca a figura de Hortense. As cores pouco se integram, contrapondo-se fortemente umas às outras. As dobras regulares da gola da roupa, por sua vez, dão volume ao corpo da modelo. Embora os dois retratos em questão sejam extremamente similares, pequenas variações determinam diferenças significativas entre ambos. Em **V. 571** [fig. 10], Hortense é representada de forma monumental, ocupando quase toda a extensão do quadro. Seu olhar dirige-se ao espectador, mas não parece se dar conta de sua presença. A diagonalidade da pose, juntamente com a leve distorção da faixa preta na parede, criam a ilusão de tridimensionalidade. Tons de amarelo são encontrados no cabelo da personagem, iluminando seu rosto. Já em **V. 572** [fig. 11], obra que pertence ao Instituto de Arte

que l'on pourrait appeler une perspective en deux temps: premier temps, le regard du spectateur se dirige de haut en bas, plongeant vers le sol. Deuxième temps, il se réfracte sur le sol, il remonte de bas en haut." in Liliane Brion-Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1966, p. 124.

de Chicago, a diagonalidade é menos acentuada. Cézanne hesita, contudo, em assumir o ponto de vista frontal. A monumentalidade da figura é menor e a postura menos ereta. A face de Hortense Fiquet transforma-se em uma efígie indecifrável, completamente alheia ao mundo real. A leve torção do rosto desvia o olhar da modelo do contato com o espectador. Ao contrário do que ocorre em **V. 571**, onde pequenas regiões da tela foram deixadas em branco, no quadro do museu de Chicago as cores preenchem as formas por inteiro, o que resultou em um esmaecimento da vibração formal.

O retrato de Hortense Fiquet do acervo do MASP (**V. 573**), [figs. 12 e 14 a 18], relaciona-se diretamente às últimas obras analisadas, sobretudo a **V. 570** [fig. 05], em virtude da posição da modelo e devido ao fato de em ambos os quadros Hortense estar segurando flores. Ettore Camesasca, autor do mais completo catálogo sobre a coleção do Museu de Arte de São Paulo, considera **Senhora Cézanne em vermelho** como uma segunda versão, mais sintética, da pintura do "Metropolitan Museum".¹³ Já na opinião de Ronald Pickvance, a tela do MASP é um estudo preliminar de **V. 570**, obra mais claramente estruturada.¹⁴ Em comparação aos outros três retratos de Hortense com vestido vermelho, **Senhora Cézanne em vermelho** é, na verdade, a composição mais ousada e bem-sucedida. A simplificação formal atinge seu ponto máximo. Hortense emerge de si mesma, sem quaisquer subterfúgios que facilitem sua implantação no espaço pictórico. Se nos exemplos citados, a figura, limitada pela existência da poltrona, integra-se com dificuldade ao fundo, em **V. 573**, ao contrário, esta unificação se realiza de modo

¹³Ettore Camesasca, org. *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*, Amsterdã, 1989, pp. 112 a 116. O catálogo citado é uma compilação de alguns dos artigos de autoria de Camesasca, publicados primeiramente em dois volumes distintos, idealizados em virtude da realização de duas exposições simultâneas de parte da coleção do MASP na Itália, de maio de 1987 a junho de 1988: *Da Raffaello a Goya... Da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal MASP e Impressionisti e postimpressionisti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile: Da Manet a Toulouse-Lautrec*.

¹⁴Ronald Pickvance, coment. *Cézanne*. Catálogo da exposição realizada de setembro a dezembro de 1986 em diversas cidades do Japão. A referência à tela do MASP encontra-se na p. 66.

pleno. Vários "detalhes" contribuíram para que a tela se transformasse em uma superfície orgânica, que pulsa por inteiro. A supressão do amarelo, por exemplo, facilitou a interação entre vermelho e verde, pares de complementares empregados aqui com a mesma intensidade e brilho. Cézanne evita o contraste quente/frio - que poderia destacar a figura do espaço entorno - resfriando o vermelho por meio do marrom e permeando o verde de tons de vermelho. O fundo, por sua vez, não mais se assemelha a uma parede sólida. Conforme observa Camesasca, "tendo se tornado completamente abstrato, o fundo adquire importante valor, tendendo a colocar-se no mesmo plano que a figura e a possuir a mesma densidade."¹⁵ Os contornos, delicados e indefinidos, tampouco cerceiam drasticamente a forma. Por fim, a fluidez da fatura e os pontos deixados em branco, à medida que possibilitam a respiração da tela, foram igualmente fundamentais para a unidade e a vivacidade compositivas.

Estas últimas observações reafirmam a correlação entre **Senhora Cézanne em vermelho** e as aquarelas de autoria de Cézanne. Nestas, a contraposição entre figura e fundo é abolida, a cor assume para si a tarefa de criar as formas e o próprio branco do papel funciona como elemento de união para as pinceladas dispersas no suporte pictórico. A verticalidade da figura de Hortense, na pintura em questão, está intimamente relacionada às mesmas leis do "equilíbrio instável", discutidas quando da análise de **V. 571, Retrato de Geffroy e Mulher com a cafeteira**. O resultado geral, porém, é agora ao mesmo tempo mais suave e grandioso. A leveza das pinceladas infundiu vida às formas inanimadas da roupa da personagem. A gola do vestido perde a rigidez dos retratos anteriores, ganhando, em sua queda, a movimentação sinuosa de uma espiral. Suas dobras, igualmente, são mais sutis e naturais.¹⁶ As mãos e o rosto de Hortense, por sua vez, são momentos de grande riqueza cromática, nos quais tons de verde, que remetem ao

¹⁵E. Camesasca, op. cit. p. 116.

¹⁶Para comprovarmos tal afirmação basta apenas que nos recordemos dos detalhes do vestido de **Mulher com a cafeteira** [fig. 07].

fundo, podem ser encontrados ao lado de pequenos toques de vermelho. A cor marrom faz-se absoluta no cabelo, auxiliando a afirmação vertical da figura. A assimetria do rosto foi concebida por meio da estreita cumplicidade de suas partes constitutivas, existindo uma perfeita correspondência entre a torção dos lábios, a inclinação dos olhos e o desaparecimento de uma das orelhas. Esta obra do MASP, contraditoriamente, ilustra uma das edições de um dos mais importantes manifestos da arte cubista, *Du cubisme*, ensaio de autoria de Albert Gleizes e Jean Metzinger, publicado pela primeira vez em 1912.

Outro retrato passível de comparação com **Senhora Cézanne em vermelho** é **Retrato de Hortense Fiquet (V. 523)**, datado por Venturi de 1885-90 [fig. 13]. Cézanne adota aqui o partido da simetria e da frontalidade absolutas. Apesar da pouca densidade da fatura, a rigidez formal impede uma maior integração compositiva. O fundo encontra-se distante da figura. Esta, embora em posição mais estável, não se afirma com tanta segurança quanto na obra do Museu de São Paulo. Até mesmo suas feições são concebidas de maneira mais austera. Os braços de Hortense parecem prolongamentos dos vincos do vestido. Nenhum dado inesperado intervém para atenuar a imobilidade da personagem. As únicas exceções neste sentido não alcançam o efeito desejado. A dissimetria entre o corpo da modelo e a cadeira, a leve rotação de seu rosto, denunciada pela assimetria das orelhas, assim como o pequeno alongamento de seu braço esquerdo, não conseguem dinamizar a composição.

Contemporaneamente à realização do quadro do MASP, Cézanne também inicia a execução de **Senhora Cézanne na estufa (V. 659)**, [fig. 19]. A paleta é mais alegre e contrastante do que a da série de retratos de Hortense com o vestido vermelho. Devido às cores empregadas e a maior circulação de ar entre a personagem e os objetos, **V. 659** transforma-se em um dos retratos menos austeros de Hortense. Lionello Venturi chega até mesmo a afirmar que se trata de

"une des expressions de grâce les plus profondes que Cézanne ait jamais atteint dans un portrait de femme".¹⁷ A figura humana é ainda reduzida a formas geométricas elementares, como comprova a extrema simplificação do cabelo, por exemplo. Entretanto, o tratamento mais livre das flores ao redor da modelo, associado à suavidade das pinceladas, impedem a austeridade compositiva. A relação entre figura humana e natureza é harmoniosa, a árvore aparece como uma continuidade do braço de Hortense, acompanhando a inclinação de sua face. A obliquidade do pequeno muro ao fundo, por sua vez, também auxilia no rompimento com a fixidez da imagem. O estado "inacabado" desta obra, assim como do retrato analisado acima, possibilitam perceber que a principal preocupação de Cézanne nesta fase de sua carreira refere-se, na verdade, ao estabelecimento de acordes cromáticos consonantes, capazes de promover integração compositiva, e não à representação de formas distintas e definidas. O resultado final deriva da conexão entre estes diversos acordes, concebidos simultaneamente.¹⁸

A partir dos anos noventa, Cézanne começa a utilizar mais freqüentemente como modelos diversas pessoas da região de Aix. À estas figuras simples, a maioria camponeses ou empregados de sua família, Cézanne confere um cunho de eternidade e de grande dignidade, transpondo a relação entre o mortal e o efêmero. É o caso, por exemplo, dos personagens masculinos de sua série de jogadores de cartas, da mulher representada em **V. 574** e do jovem de **Garoto com colete vermelho (V. 681)**.¹⁹ Nesta obra, [fig. 20], a postura do modelo, que parece absorto em seus próprios pensamentos, é mais sinuosa e

¹⁷Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, 1936, p. 60.

¹⁸Ao se referir à concepção de uma de suas aquarelas, Cézanne afirma a seu filho: "le tout est de mettre le plus de rapport possible". in P. Cézanne, op. cit., p. 321. Carta de 14 de agosto de 1906.

¹⁹Entre 1890 e 1895 Cézanne realiza quatro retratos distintos deste mesmo jovem, nos quais procura explorar, através de diferentes posturas, as possibilidades formais oferecidas pelo corpo esbelto e alongado do modelo.

menos geometricamente organizada, se comparada aos quadros discutidos anteriormente. Novamente confirma-se a liberdade do pintor em sua leitura da figura humana. O tratamento sintético e estilizado da forma permite que se estabeleça uma nova confrontação com *A Odalisca deitada*, de autoria de Ingres. Também aqui, de modo semelhante ao que ocorre na pintura do outro artista, as proporções ideais do corpo humano foram alteradas com a finalidade de se criar um efeito plástico. Na arte de Cézanne, porém, tais "deformações" são propositais, decorrentes de sua elaborada concepção construtiva. São diversos os exemplos deste procedimento em **V. 681**: o lambril ao fundo, para dar maior estabilidade à figura, eleva-se à altura de sua face. A orelha do personagem, cuja conformação parece reproduzir a estruturação da manga do colete, tem dimensões incompatíveis com restante do rosto. Do modo semelhante, o braço, na tentativa de acompanhar a curva do corpo, alonga-se excessivamente.²⁰ A elegância e a ousadia da linha ingresca tampouco se fazem presentes. O tratamento cromático mais uma vez prevalece sobre o desenho. A maestria de Cézanne no uso da cor revela-se na completa harmonização das tonalidades intensas e contrastantes, utilizadas em toda a obra, assim como no cromatismo do branco da camisa, formado por uma multiplicidade de tons. No rosto e na mão do modelo existem regiões que, deliberadamente, não foram preenchidas por pinceladas coloridas. Uma das mais célebres afirmações de Cézanne deixa claro sua ciência a este respeito: ao ser perguntado por Ambroise Vollard sobre os pontos deixados em branco no retrato para o qual ele que acabara de posar, o pintor responde ao marchand: "Comprenez un peu, Monsieur Vollard, si je mettais là quelque chose au hasard, je serais forcé de reprendre tout mon tableau en partant de cet endroit!"²¹

Esta exploração consciente do vazio enquanto elemento ativo se torna ainda mais radical e evidente em **Homem com cachimbo (V. 564)**, [fig. 21].²²

²⁰A tensão da mão direita do personagem, contraída, contradiz a afirmação de Venturi de que o braço alongado "est la délicate expression d'un nonchalant abandon". in L. Venturi, op. cit., p. 62.

²¹apud. P.M. Doran, op. cit., p. 08.

Toda a tela vibra devido à descontinuidade da fatura e à *simultaneidade rítmica* das pinceladas.²³ Cézanne assume inteiramente a planeidade do suporte pictórico; a dicotomia entre figura e fundo deixa definitivamente de existir. Construído com uma paleta reduzida, mas extraordinariamente rica em variações tonais, este retrato revela claramente a importância da modulação cromática na arte de Cézanne. Através dela, o artista consegue expressar a mobilidade e a pulsação inerentes à uma forma viva, mesmo quando em repouso absoluto. A cor traduz o volume da forma, ao mesmo tempo que concebe o espaço pictórico. O branco do cachimbo e do colarinho adquirem a função de centros luminosos, suficientes para contrabalançar a predominância dos tons mais escuros. O personagem retratado é um dos camponeses que serviria de modelo ao pintor em três de suas magníficas composições de **Jogadores de cartas**. Sua presença inabalável na tela valida a afirmação de Venturi: "Un paysan de Cézanne et individualisé comme un portrait et universel comme une idée, solennel comme un monument, ferme comme une conscience morale."²⁴

A interação entre o universal e o individual volta a ocorrer em **Velha com rosário (V. 702)**, quadro realizado entre 1900-04 [fig. 22]. Nesta obra, cujas sessões de pose perduraram por dezoito meses, Cézanne transcende as barreiras entre o literário, o social e o pictural. O depoimento do artista a Joachim Gasquet

²²Esta afirmação positiva do vazio, que na arte de Cézanne resulta de seu envolvimento com a técnica da aquarela, reenvia diretamente à pintura chinesa. Como observa François Cheng, "c'est chaque fois au moyen du vide que le peintre chinois fait sentir les pulsations de l'invisible dans lequel baignent toutes choses". As declarações dos artistas chineses são extremamente reveladoras neste sentido: "Mesmo para fazer um ponto," afirma Huang Pin-Hung, "convém que se estabeleça uma relação entre vazio e cheio. É somente desta forma que o ponto se torna vivo, como animado pelo Espírito". "Pintar um quadro", sentencia o mesmo Huang Pin-Hung, "é como jogar o jogo de Go. Nos esforçamos de dispor 'pontos disponíveis' sobre o tabuleiro. Quanto mais existirem, mais teremos a certeza da vitória. Em um quadro, estes pontos disponíveis são os vazios..." in François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, 1979. As citações encontram-se, respectivamente, nas pp. 61, 48 e 63. *A aproximação entre a obra de Cézanne e a pintura chinesa é de autoria de Henri Maldiner*

²³A expressão em itálico é de Robert Delaunay, presente em seu artigo "La lumière", publicado primeiramente em 1912. in R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*. Paris, 1957, pp. 146/147.

²⁴L. Venturi, op. cit., p. 60.

demonstra a complexidade desta associação. "Vous savez que lorsque Flaubert écrivait *Salammbô*," afirma Cézanne, "il disait qu'il voyait pourpre. Eh bien! quand je peignais ma *Vieille au chapelet*, moi, je voyais un ton Flaubert, une atmosphère, quelque chose d'indéfinissable, une couleur bleuâtre e rousse qui se dégage, il me semble, de *Madame Bovary*. J'avais beau lire Apulée, pour chasser cette obsession qu'un moment je craignis dangereuse, trop littéraire. Rien n'y faisait. Ce grand bleu roux me tombait, me chantait dans l'âme. J'y baignais tout entier. (...) Il flottait, comme ailleurs. Je scrutais tous les détails des vêtements, la coiffe, les plis du tablier, je déchiffrais le sournois visage. C'est bien après que j'ai constaté que la face était rousse, le tablier bleuâtre, comme ce ne fut qu'une fois le tableau fini que je me souvins de la description de la vieille servant au comice agricole."²⁵ Este "tom Flaubert", que banha a composição por inteiro, revela-se aqui através da sensível interpretação da figura humana. Pouco interessado em dar forma a expressões momentâneas, Cézanne procura traduzir picturalmente o mistério do eterno e do permanente. Ao contrário da afirmação vertical de Hortense em **V. 573**, a personagem de **Velha com rosário** fecha-se em si mesma. Todas as partes de seu corpo participam desta tentativa de isolamento, realizando um movimento de contração. O volume desmesurado das costas cria uma sólida estrutura piramidal que dá estabilidade à composição. A paleta escura condiz com o estado de ânimo da figura. Apesar do olhar vago e da profunda introspecção e recolhimento da modelo, Cézanne consegue estabelecer uma relação de proximidade entre esta e o espectador. Discordando da análise de Venturi, segundo a qual **Velha com rosário** "propicia uma impressão de tristeza e angústia de uma alma perto da morte"²⁶, Badt afirma: "Nesta figura Cézanne pintou uma imagem da "existência" no mais puro sentido. A personagem evoca uma impressão de algo profundo e pleno de significação - ela nos é apresentada com grande gravidade. (...) Completamente prisioneira de sua própria solidão, esta personagem representa o que há de permanente e eterno, um ser humano que é mais do que um ser humano

²⁵J. Gasquet, *Cézanne*, Paris, 1988, pp. 133/134. A descrição da "velha no comício agrícola", segundo Doran, encontra-se no capítulo 8 de *Madame Bovary*.

²⁶L. Venturi, op. cit, p. 62.

porque, acreditando em sua solidão, ele vivencia uma profunda união com Deus. Ela não está obcecada pela dissolução de sua vida; ela nos obceca pelo místico retraimento que a arrebatava de tudo o que é temporal".²⁷

1895 é o ano da primeira exposição individual de Cézanne, realizada na Galeria de Ambroise Vollard em Paris. Em carta a seu filho Lucien, Pissarro descreve o impacto desta exposição sobre os pintores da época: "En sortant de chez Portier, je me faisais cette réflexion: combien il est rare de trouver de vrais peintres, qui sachent mettre en accord deux tons. Je pensais à Hayet qui cherche midi à quatorze heures, à Gauguin qui a l'œil cependant, à Signac qui avait aussi quelque chose, tous plus ou moins paralysés par des théories. Je pensais aussi à l'exposition de Cézanne où il y a des choses exquises, des *Natures mortes* d'un achevé irréprochable, d'autres très travaillées et cependant laissées en plan, encore plus belles que les autres, des *Paysages*, des *Nus*, des *Têtes* inachevées et cependant vraiment grandioses et si peintre, si souples... Pourquoi? La sensation y est! (...) Ce qu'il y a de curieux, pendant que j'étais à admirer ce côté curieux, déconcertant, de Cézanne que je ressens depuis nombre d'années, arrive Renoir. Mais mon enthousiasme n'est que de la St-Jean à côté de celui de Renoir. Degas lui-même, qui subit le charme de cette nature de sauvage raffiné, Monet, tous... Sommes-nous dans l'erreur? Je ne le crois pas. Les seuls qui ne subissent pas le charme sont justement des artistes ou des amateurs qui, par leurs erreurs, nous montrent bien qu'un sens leur fait défaut. Du reste, ils invoquent tous logiquement des défauts que nous voyons, qui crèvent les yeux, mais le charme... ils ne le voient pas. - Comme Renoir me disait très justement, il y a un je-ne-sais-quoi d'analogue aux choses de Pompéi, si frustes et si admirables... Rien de l'Académie Julian!"²⁸

O reconhecimento da genialidade de Cézanne não seria passageiro. Além dos impressionistas, citados por Pissarro, diversos artistas mais jovens também começavam a apreciar seu trabalho. As visitas ao ateliê do "mestre de Aix"

²⁷Kurt Badt, *The art of Cézanne*, Nova York, 1985, pp. 149/150.

²⁸Camille Pissarro, John Rewald ed. *Lettres à son fils Lucien*. Paris, 1950, pp. 388/390.

se multiplicariam, abalando a reclusão voluntária do pintor. Entretanto, apesar do crescente sucesso e receptividade de sua arte, Cézanne confienciava a diversos interlocutores sua insatisfação em relação aos resultados obtidos. Um mês antes de morrer, ainda se perguntava se alcançaria "o objetivo desejado e por tanto tempo perseguido". As obras que realiza no final da vida, contudo, são a expressão máxima de suas pesquisas e graduais conquistas. Suas composições adquirem um caráter ao mesmo tempo simples e majestoso. A modulação cromática atinge o apogeu, confirmando o poder espacializante da cor. Suas diversas interpretações da **Montanha Santa-Vitória**, o motivo dominante nesta fase, assim como suas últimas **Banhistas** ou a série de **Jogadores de Cartas** (estes últimos realizados ainda na década de noventa), constituem-se em verdadeiras obras-primas. Pierre Francastel, ao analisar estas telas, coloca em evidência a questão central da modernidade da arte de Cézanne: "On peut dire, en un sens, que les *Jeux de Cartes* supposent un certain espace cubique traditionnel ou que les *Baigneuses* reproduisent la composition pyramidale et le balancement symétrique des formes de Poussin. Mais il y a autre chose dans les *Jeux*: la construction des volumes, la mise sur le même pied du fond et des personnages placés sur le même plan d'intérêt, à la même distance psychique du spectateur. Et tout de même dans les *Baigneuses*, ce n'est pas la régularité des groupes d'arbres et la suggestion d'une ligne de fuite vers le lointain, mais le fait que les figures cessent d'être traitées comme des repères humains au centre d'une nature-cadre pour devenir les éléments d'un espace homogène appréhendé non plus en fonction de quelques plans ségrégatifs, non plus en fonction d'actions suggérés par rapport à certaines règles de vie sociale ou légendaire..."²⁹

A originalidade da concepção espacial de Cézanne, cujas raízes, como vimos, remontam à sua rejeição das regras da pintura acadêmica de seu tempo, revela-se igualmente nos últimos retratos de sua autoria, concebidos no ano de sua morte. No **Retrato de Vallier com chapéu de palha (V. 718)**, [fig. 22], assim como na aquarela de mesmo título [fig. 23], o suporte respira unificadamente,

²⁹Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, 1965, 138.

transformando-se no que Malévitch denomina de "superfície criadora". A relação entre o próximo e o distante são abolidas, a invenção compositiva independe da oposição entre figura e fundo. Apenas a "conspiração" estabelecida entre as cores e o grão da tela ou o branco do papel responde, simultaneamente, pela gênese do espaço pictórico e pela criação formal. A afirmação de Proust sobre as características de uma obra de arte verdadeira é aqui, portanto, plenamente realizada: "Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui, en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne."³⁰

* . * . * . * . * . *

³⁰ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu. Le côté de Guermantes*, vol. iii., Paris, 1920/21, p. 188.

ILUSTRAÇÕES CAPÍTULO IV

A ficha catalográfica completa das obras aqui reproduzidas encontra-se no **Índice de Ilustrações**, ao final da dissertação.

fig. 01. Senhora Cézanne na poltrona vermelha (V. 292)
c. 1877



fig. 02. Senhora Cézanne com leque (V. 369)
1879-82



fig. 03. Retrato de Louis Guillaume (V. 374
1879-82



fig. 04. Senhora Cézanne com
cabelos soltos (V. 527)
1883-87

fig. 05. Senhora Cézanne com
vestido vermelho (V. 570)
c. 1890-94 (ao lado)

fig. 06. Retrato de Gustave Geffroy (V. 692)
1895 (embaixo à esquerda)

fig. 07. Mulher com a cafeteira (V. 574)
1890-94 (embaixo à direita)





fig. 08. Natureza-morta com cesta de maçãs (V. 600)
1890-94



fig. 09. Natureza-morta com berinjelas (V. 597)
1890-94



fig. 10. Senhora Cézanne
na poltrona amarela (V. 571)
1890-94



fig. 11. Senhora Cézanne
na poltrona amarela (V. 572)
1890-94

fig. 12. Senhora Cézanne em vermelho (V. 573)
1890-94



fig. 13. Retrato da Senhora Cézanne (V. 523)
1885-90



fig. 14. Senhora Cézanne em vermelho (V. 573)
fotografia ampliada



figs. 15 e 16. Senhora Cézanne em vermelho (detalhes)





figs. 17 e 18. Senhora Cézanne em vermelho (detalhes)





fig. 19. Senhora Cézanne na estufa (V. 569)
1890-94



fig. 20. Garoto com colete vermelho (V. 681)
1890-94



fig. 21. Homem com cachimbo (V. 564)
1890-92



fig. 22. Velha com rosário (V. 702)
1900-04



fig. 22. Retrato de Vallier (V. 718)
1906



fig. 23. Retrato de Vallier (R. 640)
c. 1906

CONCLUSÃO

As cinco telas de autoria de Paul Cézanne pertencentes ao acervo do Museu de Arte de São Paulo possibilitam, portanto, uma ampla investigação sobre a trajetória artística do pintor. Sua presença conjunta em nosso museu assegura ao espectador a compreensão do desenvolvimento da carreira de um dos maiores gênios de toda a história da arte. A partir da apreciação e análise destas obras é possível acompanhar as gradativas conquistas e as sucessivas transformações no estilo de seu autor.

Negro Scipião, por exemplo, revela a expressividade da primeira pintura de Cézanne. As características formais deste quadro - o desprezo por uma representação naturalista do modelo, a intervenção eficaz no suporte pictórico e a aplicação enérgica das pinceladas - demonstram a independência de Cézanne em relação às regras acadêmicas predominantes em sua época. Dentro da produção de sua juventude, tal obra certamente ocupa um lugar de destaque. **Paul Alexis lendo a Zola**, por sua vez, denuncia a tentativa de Cézanne de consolidar-se como um artista de vanguarda através do confronto com seu "maior rival", Manet, a quem Zola defendia na imprensa francesa. A monumentalidade e a firmeza compositivas, assim como o vigor da execução, comprovam que Cézanne, caso houvesse terminado esta pintura, poderia ter se saído vitorioso neste embate. A comparação destes dois quadros com **Sra. Cézanne em vermelho**, realizada quase trinta anos depois, esclarece pontos importantes em relação à modernidade da arte de Cézanne e sua influência decisiva sobre a pintura do século XX. A completa afirmação da bidimensionalidade do suporte pictórico e a harmoniosa

integração entre figura e fundo que se dão neste retrato seriam recriadas pelos artistas modernos.

As repercussões do contato de Cézanne com o movimento impressionista e, sobretudo, a tentativa de "transformar o impressionismo em algo tão sólido quanto a pintura dos museus" são visíveis nas duas paisagens de sua autoria que integram a coleção do MASP. A solidez estrutural de **Rochedos em Estaque** e a afirmação da forma em **O Grande Pinheiro** confirmam o distanciamento de Cézanne em relação à proposta impressionista de traduzir o mundo enquanto luz e cor. Questionamentos fundamentais para a eclosão da arte moderna também se fazem presentes nestes dois quadros. O rompimento com a simplificação racional da perspectiva linear e monocular renascentista é total em **Rochedos em Estaque**. Cézanne restabelece o vínculo com a concepção espacial da pintura romana, na qual espaço e objetos encontram-se intimamente unidos. A supremacia do desenho sobre a cor foi abolida. Já em **O grande pinheiro** a modulação cromática prescinde, inclusive, de uma opressiva organização da fatura. Pinceladas e cores criam formas e traduzem o contato do pintor como motivo. A busca da estabilidade compositiva a partir da conjugação de múltiplos momentos de instabilidade confirma a elaborada concepção construtiva de Cézanne.

Uma consulta mais atenta ao restante da coleção do MASP também propicia o entendimento da singularidade da arte de Cézanne. A qualidade do acervo do museu permite a comparação das cinco pinturas de Cézanne com obras igualmente importantes de outros artistas. **Rochedos em Estaque** e **O grande pinheiro**, ao lado da *Ponte japonesa*, de Monet, comprovam a oposição de Cézanne em relação ao tratamento dissipativo e a inconsistência do motivo na arte impressionista. O confronto entre *Cigana com bandolim*, de Corot, **Senhora**

Cézanne em vermelho, *A condessa de Pourtalés*, de Renoir, e o *Retrato da Senhora G. van Muyden*, de Modigliani, por sua vez, revela diferentes possibilidades de interpretação da figura feminina na pintura do século XIX e do século XX. As similaridades e diferenças formais do estilo de Cézanne e Manet ficam mais claras a partir da comparação entre **Paul Alexis lendo a Zola** e *O artista* de Manet, ao passo que o alcance da admiração de Cézanne por Delacroix se manifesta através da visão simultânea de **Negro Sciplão** e as *Estações Hartman*. Estas são apenas sugestões sumárias que, de forma alguma, esgotam o potencial de análise que o Museu de Arte de São Paulo oferece a um espectador interessado.

INFORMAÇÕES SOBRE AS OBRAS DE CÉZANNE NO MASP

1. O negro Scipião (Venturi nº 100)

óleo sobre tela, 107 X 83 cm.

Datação: 1866-68

Procedência: Claude Monet, Giverny; Michel Monet, Giverny.

Entrada no acervo do MASP: 1950, proveniente da Coleção Michel Monet.

Doadores: Henryk Spitzman-Jordan, Drault Emanny, Pedro Luis Correa e Castro, Rui de Almeida (como Presidente do Centro dos Cafeicultores).

Exposições: *Exposition Coloniale Internationale de Paris*, Paris, 1931; *Cézanne*, Basileia, Kunsthalle, agosto a outubro de 1936, nº.2; *Cézanne*, Paris, Galerie Paul Rosenberg, 21/02 a 01/04/1939, nº 1 - Londres, Rosenberg & Helft Gallery, 1939, nº 1; *De David à Cézanne*, Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, 1947/48, nº 137; *Cézanne: Paintings, Watercolors & Drawings*, Chicago, Art Institute, 06/02 a 16/03/1952 - Nova York, Metropolitan Museum of Art, 04/04 a 18/05/1952, nº 4; *Chefs-d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo*, Paris, Musée de l'Orangerie, outubro de 1953 a janeiro de 1954, nº 2 - Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, 14/01 a 28/02/1954, nº 47; *Meesterwerken uit São Paulo*, Utrecht, Utrecht Centraal Museum, 06/03 a 02/05/1954, nº 47; *Meisterwerke des Museums São Paulo*, Berna, Kunstmuseum, 08/05 a 07/06/1954, nº 47; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art*, Londres, Tate Gallery, 19/06 a 15/08/1954, nº 44; *Meisterwerke aus dem MASP*, Düsseldorf, Kunsthalle, agosto a outubro de 1954; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art*, Milão, Palazzo Reale, 1954/55, nº 63; *Paintings from the São Paulo Museum*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 21/03 a 05/05/1957, nº 43; *One hundred paintings from the São Paulo Museum of Art*, Toledo, Toledo Museum of Art, 08/10 a 17/11/1957, nº 72; *L'Europe et la découverte du monde*, Festival de Bordeaux, 1960; *Französische Malerei des 19. Jahrhunderts, von David bis Cézanne*, Munique, Haus der Kunst, 1964/65, nº 18; *Cézanne*, Tóquio, Museu Nacional de Arte Ocidental, 30/03 a 19/05/1974 - Kioto, Museu da Cidade de Kioto, 01/06 a 17/07/1974 - Fukuoka, Centro Cultural de Fukuoka, 24/07 a 18/08/1974, nº 3; *Paul Cézanne*, Madri, Museo Español de Arte Contemporáneo, março e abril de 1984, nº 2; *Cézanne*, Tóquio, Isetan Museum of Art, 18/09 a 07/10/1986, nº 3 - Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, 10/10 a 09/11/1986 - Nagoya, Aichi Prefectural Art Gallery, 15/11 a 04/12/1986; *Impressionisti e postimpressionisti dal Museo de Arte di San Paolo del Brasile: Da Manet a Toulouse-Lautrec*, Verona, Palazzo Forti, 04/07 a 27/09/1987 - Monza, Serrone della Villa Reale, 07/10 a 06/12/1987 - Genova, Villa Croce, 17/12/1987 a 21/02/1988, s/nº; *Cézanne, The Early Years (1859/72)*, Londres, Royal Academy of Arts, 22/04 a 21/08/1988 -

Paris, Musée d'Orsay, 19/09/1988 a 01/01/1989.- Washington D.C., National Gallery of Art, 29/01 a 30/04/1989, n° 30; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*, Amsterdã, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 10/06 a 03/09/1989, s/n°; *Pintura Francesa da origem à atualidade na coleção do MASP*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, novembro de 1991 a março de 1992, s/n°.

Bibliografia: L. VAUXCELLES, "Une après-midi chez Claude Monet", *L'Art et les artistes*, 1905/06, p. 89; BERNHEIM-JEUNE, ed, *Cézanne* (com textos de O. Mirbeau, Th. Duret e outros), Paris, 1914, il. XII; A. VOLLARD, *Paul Cézanne*, Paris, 1914, il. 4, p. 10 e cit. p. 23; G. COQUIOT, Paris, 1919, cit. p. 37; J. MEIER-GRAEFE, *Cézanne und sein Kreis*, Munique, 1922, p. 86; H. von WEDDERKOP, *Paul Cézanne*, Leipzig, 1922, il. s/n°; T. KLINGSOR, *Cézanne*, 1923, cit. p. 11; G. RIVIÈRE, *Le maître Paul Cézanne*, Paris, 1923, p. 197; M. ELDER, *Chez Claude Monet à Giverny*, Paris, 1924, p. 49; J. GASQUET, *Cézanne*, Paris, 1926, cit. p. 47; *Kunst und Künstler*, 1926/27, p. 330; K. PFISTER, *Cézanne - Gestalt, Werk, Mythos*, Postdam, 1927, il. 17; E. D'ORS ROVIRA, Paris, 1930, il. 1; *Exposition coloniale* (Catálogo de Exposição), Paris, 1931; *L'Art Vivant*, agosto, 1931, p. 398; *Gazette des Beaux-Arts*, outubro, 1931, p. 254; N. IAVORSKAIA, *Cézanne*, Moscou, 1935, il. 6; G. MACK, *Paul Cézanne*, Nova York, cit. pp. 42 e 142; L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, 1936, n° 100, il. 25, cit. p. 23 (vol. I) e p. 88 (vol. II); M. RAYNAL, *Cézanne*, 1936, il. VII; G. di SAN LAZZARO, *Paul Cézanne*, Paris, 1938, il. 1; *La Renaissance*, 1939, n° 1, p. 2; A. TABARENT, *Exposition Cézanne* (Catálogo de Exposição na Galerie Paul Rosenberg), Paris, 1939, pp.10/11, il. 1; D. MOROSINI, *Lettere di Paul Cézanne*, Milão, 1945, il. 5; J. REWALD, *The History of Impressionism*, Nova York, 1946, il. p. 141; *De David à Cézanne* (Catálogo de Exposição), Bruxelas, 1947; B. DORIVAL, *Cézanne*, Paris, 1948, p. 26 e il. 8; TH. ROUSSEAU, D. CATTON-RICH, *Cézanne; Paintings, Watercolors & Drawings* (Catálogo de Exposição), Chicago e Nova York, 1952, p. 15; *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Paris, 1953, pp. 4/5; *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Bruxelas, 1954, p. 74; *Meesterwerken uit São Paulo* (Catálogo de Exposição), Utrecht, 1954, p. 74; *Meisterwerke des Museums São Paulo* (Catálogo de Exposição), Berna, 1954, il.; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Londres, 1954, il. XXXI; *Art et Style* n° 30: "L'art français au Musée de São Paulo", Paris, 1954, il. s/n°; M. RAYNAL, *Cézanne - Étude biographique et critique*, Genebra, 1954, cit. p. 32; F. ELGAR, "Cézanne", verbete in *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, Paris, 1954;, il. p. 49; L. GOWING, "Notes on the development of Cézanne" in *The Burlington Magazine*, junho de 1956, p. 186; P. M. BARDI, *The Arts in Brazil*, Milão, 1956, il. 367; *Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Nova York, 1957, il.; *One Hundred Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Toledo, 1957, il.; *L'Europe et la découverte du monde* (Catálogo de Exposição), Bordeaux, 1960; L. BRION-GUERRY, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1966 (2ª ed), il. 5 e cit. pp. 40 e 42; R. GIMPEL, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Paris, 1963, p. 155; K. BADT, *The art of Cézanne*, Nova York, 1965, cit. p.115; C. IKEGAMI, *Cézanne (L'Art Moderne du Monde, 3)*, Tóquio, 1969, il. 2; F. ELGAR, *Cézanne*, Londres, 1969, il. 18, p. 38; S.

ORIENTI, A. GATTO, *Tutta l'opera dipinta di Paul Cézanne*, Milão, 1970, n° 19; M. SCHAPIRO, *Paul Cézanne*, Paris, 1973, il. 56; C. IKEGAMI, F. NOVOTNY, A. CHAPPUIS e outros, *Cézanne* (Catálogo de Exposição), Tóquio, 1974, n° 3; J. BUSSE, "Cézanne, Paul", verbete in E. Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1976, vol. 2, pp.630 e 632; Y. TAILLANDER, *Cézanne (Col. Les maîtres de la peinture)*, Paris, 1977, p. 10; E. CAMESASCA, *Cézanne*, Milão, 1978, il. p. 5; S. MONNERET, *Cézanne, Zola...la fraternité du génie*, Paris, 1978, cit. p. 16; N. PONENTE, *Paul Cézanne*, Bologna, 1980, il. p. 25; G. PLAZY, *Cézanne*, Paris, 1981, il. p. 25; *Cézanne ou la peinture en jeu*. Atas do colóquio realizado no Museu Granet, Aix-en Provence, de 21 a 25 de junho de 1982, il.; D. COUTAGNE, *Cézanne au Musée d'Aix*, Aix-en-Provence, 1984, il. p. 183; *Paul Cézanne* (Catálogo de Exposição), Madri, 1984, pp.70/71, n° 2; R. PICKVANCE, coment., *Cézanne* (Catálogo de Exposição), Tóquio, 1986, p. 27, n° 3; B. BERNARD, *The Impressionist Revolution*, Londres, 1986, il. p. 113; J. REWALD, *Cézanne, a biography*, Nova York, 1986, il. p. 48; *Da Manet a Toulouse-Lautrec* (Catálogo de Exposição), Milão, 1987, pp. 116/119; *Connaissance des Arts*, número especial, Paris, 1988, il. n° 2, p. 8; M. A. STEVENS, ed, *Cézanne, The Early Years* (Catálogo de Exposição), Londres, 1988, p. 116 e n° 30, pp. 130/131; L. GOWING, "The Early Work of Paul Cézanne" in M. A. STEVENS, ed. *Cézanne, The Early Years*, Londres, 1988, pp. 11/12; S. PATIN, "The collectors of Cézanne's early works" in M. A. STEVENS, ed. *Cézanne, The Early Years*, Londres, 1988, pp. 56/57; R. KENDALL, *Cézanne by himself*, Londres, 1988, il. 38; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse* (Catálogo de Exposição), Amsterdã, 1989, pp. 100/103, B. DENVIR, *Impressionism, the painters and the paintings*, Londres, 1991, p. 48, il. 39; I. CAHN, *Cézanne (Col. I Grandi Maestri dell'Arte)*, Milão, 1992, p. 23, il. 3.

2. Paul Alexis lendo a Zola (V. 117)

óleo sobre tela, 130 X 160 cm.

Datação: 1869/70.

Procedência: Émile Zola, Médan; Galerie Paul Rosenberg, Paris; Wildenstein Galleries, Londres, Paris e Nova York.

Entrada no acervo do MASP: 1952, proveniente da Galeria Wildenstein de Nova York.

Doadores: ?

Exposições: *Pictures of people, 1870/1930*, Nova York, Knoedler Galleries, abril de 1931, nº 5; *Modern French Painting*, Detroit, Detroit Institute of Arts, 1931, nº 17; *Exhibitions of the Works of Cézanne*, Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art, 10 novembro a 10 dezembro de 1934, nº 2; *Modern French Painting (Opening Exhibition)*, São Francisco, San Francisco Museum of Art, 1935, nº 4; *Nineteenth-Century Masterpieces*, Londres, Wildenstein Galleries, 1935, nº 8; *Cézanne*, Paris, Musée de l'Orangerie, maio a outubro de 1936, nº 178; *Great Portraits from Impressionism to Modernism*, Nova York, Wildenstein Galleries, 1938, nº 3; *Relationships between French Literature and Paintings in the Nineteenth-Century*, Columbus, Ohio, Gallery of Fine Arts, 1938, nº 9; *Centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne*, Paris, Grand Palais, 50ème Exposition de la Société des Artistes Indépendants, março e abril de 1939, nº 5; *Homage to Cézanne*, Londres, Wildenstein Galleries, julho de 1939, nº 8; *Centenaire de Paul Cézanne*, Lyon, Musée des Beaux-Arts, dezembro de 1939 a fevereiro de 1940, nº 8; *A loan exhibition of Cézanne for the benefit of the New York infirmary*, Nova York, Wildenstein Galleries, 27/03 a 26/04/1947, nº 3; *Cézanne*, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, 1950; *Masterpieces. Festival of Britain*, Londres, Wildenstein Galleries, 1951/52, nº 16; *Cézanne: Paintings, Watercolors and Drawings*, Chicago, Art Institute, 06/02 a 16/03/1952 - Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 04/04 a 18/05/1952, nº 14; *Monticelli et le Baroque Provençal*, Paris, Musée de l'Orangerie, junho a setembro de 1953; *Chefs-d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo*, Paris, Musée de l'Orangerie, outubro de 1953 a janeiro de 1954, nº 3 - Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, 14/01 a 28/02/1954, nº 46; *Maesterwerken uit São Paulo Museum*, Utrecht, Utrecht Centraal Museum, 06/03 a 02/05/1954, nº 46; *Meisterwerke des Museums São Paulo*, Berna, Kunstmuseum, 08/05 a 07/06/1954, nº 46; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art*, Londres, Tate Gallery, 19/06 a 15/08/1954, nº 45; *An Exhibition of Paintings by Cézanne*, Edimburgo International Festival of Music and Drama, Royal Scottish Academy, 20/08 a 18/09/1954, nº 6 - Londres, Tate Gallery, 29/09 a 27/10/1954, nº 6; *Paintings from the São Paulo Museum*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 21/03 a 05/05/1957, nº 45; *One hundred paintings from the São Paulo Museum of Art*, Toledo, Toledo Museum of Art, 08/10 a 17/11/1957, nº 73; *Cézanne*, Tóquio, Museu Nacional de Arte Ocidental, 30/03 a 19/05/1974 - Kioto, Museu da Cidade de Kioto, 01/06 a 17/07/1974 - Fukuoka, Centro Cultural de Fukuoka, 24/07 a 18/08/1974, nº 6; *Paul Cézanne*, Madri, Museo Español de Arte Contemporáneo, março e abril de 1984, nº 4; *Cézanne*, Tóquio, Isetan Museum of Art, 18/09 a 07/10/1986 - Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, 10/10 a 09/11/1986 - Nagoya, Aichi Prefectural Art Gallery, 15/11 a 04/12/1986, nº 5; *Impressionisti e*

postimpressionisti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile: Da Manet a Toulouse-Lautrec, Verona, Palazzo Forti, 04/07 a 27/09/1987 - Monza, Serrone della Villa Reale, 07/10 a 06/12/1987 - Genova, Villa Croce, 17/12/1987 a 21/02/1988, s/nº; *Trésors du Musée de São Paulo: De Manet à Picasso*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 02/07 a 06/11/1988, s/nº; *Cézanne, The Early Years (1859/72)*, Paris, Musée d'Orsay, 19/09/1988 a 01/01/1989.- Washington D.C., National Gallery of Art, 29/01 a 30/04/1989, nº 47; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*, Amsterdã, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 10/06 a 03/09/1989, s/nº; *Pintura Francesa da origem à atualidade na coleção do MASP*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, novembro de 1991 a março de 1992, s/nº; *Cézanne - Gemälde, Meisterwerke aus vier Jahrzehnten*, Tübingen, Kunsthalle, 16/01 a 02/05/1993.

Bibliografia: P. ALEXIS, *Émile Zola - Notes d'un ami*, Paris, 1882; A. VOLLARD, *Paul Cézanne - His Life and Art*, Nova York, 1923, il. 12; *Kunst und Künstler*, 1928/29, il. p. 364; *Cézanne* (Catálogo de Exposição Galeria Knoedler), Nova York, abril de 1931; *Parnassus*, abril de 1931; *The Art News*, 04/04/1931, il. p. 14; *Creative Art*, outubro de 1931, il. p. 275; *Exhibition of the Works by Cézanne* (Catálogo de Exposição), Philadelphia, 1934, nº 2; N. IAVORSKAIA, *Cézanne*, Moscou, 1935, il. IV; E. FAURE, *Cézanne*, Paris, 1936, il. 3; R. HUYGHE, "Cézanne et son œuvre" in *L'Amour de l'Art*, maio 1936, p. 168, il. 43; *Cézanne* (Catálogo de Exposição M. Orangerie), Paris, 1936, nº 178, p.147; *L'Art Vivant*, 1936, p. 155; *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, nº 177, p. 1; J. REWALD, *Cézanne et Zola*, Paris, 1936, il. 21 e cit. p. 72; L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, 1936, nº 117, il. 29, cit. p. 23 (vol. I) e pp. 92/93 (vol. II); *Centenaire du maître indépendant Paul Cézanne* (Catálogo de Exposição), Paris, 1939, nº 7; *Centenaire de Paul Cézanne* (Catálogo de Exposição), Lyon, 1939, nº 8; *Homage to Cézanne* (Catálogo de Exposição), Londres, 1939, nº 8; J. REWALD, *Cézanne: sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, il. 24; BARNES & de MAZIA, *The Art of Cézanne*, Nova York, 1939, il. nº 12, p. 155, análise p. 312; R. COGNAT, *Cézanne*, Paris, 1939, il. 20; *Gazette des Beaux-Arts*, 1940, nº 458, p. 86; *A loan exhibition of Cézanne for the benefit of the New York infirmary* (Catálogo de Exposição), Nova York, 1947, p. 26; B. DORIVAL, *Cézanne*, Paris, 1948, p. 30 e il. 26; M. SCHAPIRO, *Cézanne*, Nova York, 1952, il. p. 9 e cit. p. 25; *Masterpieces, Festival of Britain* (Catálogo de Exposição), Londres, 1952; TH. ROUSSEAU, D. CATTON-RICH, *Cézanne; Paintings, Watercolors & Drawings* (Catálogo de Exposição), Chicago e Nova York, 1952, p. 23; *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Paris, 1953, pp.6/7; *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Bruxelas, 1954, pp. 72/73; *Meesterwerken uit São Paulo* (Catálogo de Exposição), Utrecht, 1954, pp. 72/73; *Meisterwerke des Museums São Paulo* (Catálogo de Exposição), Bema, 1954, il.; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Londres, 1954; *An Exhibition of Paintings by Cézanne* (Catálogo de Exposição), Edimburgo e Londres, 1954; *Art et Style nº 30: "L'art français au Musée de São Paulo"*, Paris, 1954, il. s/nº; M. RAYNAL, *Cézanne - Étude biographique et critique*, Genebra, 1954, il. p. 28; D. COOPER, "Two Cézanne's Exhibitions" in *The Burlington Magazine*, vol. XCVI, novembro de 1954, p. 346; L. GOWING, "Notes on the development of Cézanne" in *The Burlintgon Magazine*, junho de 1956, pp. 186/187; P. M. BARDI, *The Arts in Brazil*, Milão, 1956, pp. 238/239 e 368/369; *Paintings from the São*

Paulo Museum of Art (Catálogo de Exposição), Nova York, 1957, il.; *One Hundred Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Toledo, 1957, il.; F. ELGAR, *Cézanne*, Londres, 1969, il. 20, p. 40; J. ADHEMAR, "Le Cabinet de travail de Zola", *Gazette des Beaux-Arts*, novembro de 1960, cit. p. 287 e il. 5, p. 288; P. CABANNE, R. COGNAT e outros, *Cézanne (Col. Génies et réalités)*, Paris, 1966, il.83 (det.) e 103; S. ORIENTI, A. GATTO, *Tutta l'opera dipinta di Paul Cézanne*, Milão, 1970, nº 32; M. e G. BLUNDER, *Journal de l'Impressionnisme*, Genebra, 1970, p. 47; B. H. BAKKER, ed, *Naturalisme pas mort. Lettres inédites de Paul Alexis à Émile Zola*, Toronto, 1971; J. C. AZNAR, *Museo de los Impressionistas - Jeu de Paume*, Madri, 1972, il. p. 251; M. SCHAPIRO, *Paul Cézanne*, Paris, 1973, il. p. 33; D. SUTTON, "The paradoxes of Cézanne" in *Apollo*, agosto de 1974, il. 7; C. IKEGAMI, F. NOVOTNY, A. CHAPPUIS e outros, *Cézanne* (Catálogo de Exposição), Tóquio, 1974, nº 6; L. MONREAL, *La pintura en los grandes museos*, vol. I, Barcelona, il. nº 44, p. 270; Y. TAILLANDER, *Cézanne (Col. Les maîtres de la peinture)*, Paris, 1977, p. 11; E. CAMESASCA, *Cézanne*, Milão, 1978, p. 48; S. MONNERET, "Alexis, Paul", verbete in *L'Impressionnisme et son époque - Dictionnaire*, Paris, 1978, vol. I, il. p. 38; S. MONNERET, *Cézanne, Zola... La fraternité du génie*, Paris, 1978, il. p. 39; L. VENTURI, *Cézanne*, Genebra, 1978, il. p. 15; G. ADRIANI, *Paul Cézanne, Der Liebeskempt*, Munique, 1980, il. C; N. PONENTE, *Paul Cézanne*, Bologna, 1980, cit. p. 26 e il. p. 31; N. HARRIS, *El arte de Cézanne*, Barcelona, 1982, il. p. 29, S. FIEVET, *Cézanne* (Catálogo de Exposição M. Saint-Georges), Liège, 1982, il. p. 30; *Paul Cézanne* (Catálogo de Exposição), Madri, 1984, pp. 74/75, nº 4; M. CAVENDISH, *Paul Cézanne (The Great Artists, 13)*, Londres, 1985; P. BONAFoux, *Les Impressionnistes, Portraits et Confidences*, Genebra, 1986, il. p. 21; R. PICKVANCE, coment., *Cézanne* (Catálogo de Exposição), Tóquio, 1986, pp. 29/30, nº 5; *Da Manet a Toulouse-Lautrec* (Catálogo de Exposição), Milão, 1987, pp. 120/125; *Trésors du Musée de São Paulo: De Manet à Picasso* (Catálogo de Exposição), 1988, pp. 86 a 91; M. A. STEVENS, ed, *Cézanne, The Early Years* (Catálogo de Exposição), Londres, 1988, p. 156 e nº 47, pp. 164/165; L. GOWING, "The Early Work of Paul Cézanne" in M. A. STEVENS, ed. *Cézanne, The Early Years*, Londres, 1988, p. 14; R. KENDALL, *Cézanne by himself*, Londres, 1988, il. 29; S. GEIST, *Interpreting Cézanne*, Cambridge e Londres, 1988, il. nº 117, p. 221; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse* (Catálogo de Exposição), Amsterdã, 1989, pp. 104/107; B. DENVIR, *Impressionism, the painters and the paintings*, Londres, 1991, p. 194, il. 189; I. CAHN, *Cézanne (Col. I Grandi Maestri dell'Arte)*, Milão, 1992, p. 24, il. 4.

3. Rochedos em Estaque (V. 404)

óleo sobre tela, 73 X 91cm.

Datação: c. 1884

Procedência: Paul Cassirer, Berlim; coleção particular, Alemanha.

Entrada no acervo do MASP: 1953, proveniente da Galeria Wildenstein de Nova York.

Doadores: ?

Exposições: *Cézanne Ausstellung*, Berlim, Galeria Cassirer, novembro e dezembro de 1921; *Herbstausstellung - Impressionisten*, Berlim, Galeria Cassirer, setembro e outubro de 1925; *A Century of French Painting*, Glasgow, 1927 - Amsterdã, abril e maio de 1928 - Nova York, Knoedler Galleries, novembro e dezembro de 1928; *French Paintings from the 15th Century to the Present Day*, São Francisco, 1934; *A nova pintura francesa*, Rio de Janeiro, 1949; *Chefs-d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo*, Paris, Musée de l'Orangerie, outubro de 1953 a janeiro de 1954, nº 4 - Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, 14/01 a 28/02/1954, nº 48; *Meesterwerken uit São Paulo Museum*, Utrecht, Utrecht Centraal Museum, 06/03 a 02/05/1954, nº 48; *Meisterwerke des Museums São Paulo*, Berna, Kunstmuseum, 08/05 a 07/06/1954, nº 48; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art*, Londres, Tate Gallery, 19/06 a 15/08/1954, nº 46; *Meisterwerke aus dem MASP*, Düsseldorf, Kunsthalle, agosto a outubro de 1954; *Paintings from the São Paulo Museum*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 21/03 a 05/05/1957, nº 47; *One hundred paintings from the São Paulo Museum of Art*, Toledo, Toledo Museum of Art, 08/10 a 17/11/1957, nº 74; *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, Mie, Prefectural Art Museum, 25/09 a 24/10/1982; Gunma, Prefectural Museum of Modern Art, 30/10 a 28/11/1982, Tóquio, The Asahi Life Gallery, 03 a 25/12/1982; Yamaguchi, Prefectural Art Museum, 05 a 30/01/1983; Kumamoto, Prefectural Art Museum, 04 a 27/02/1983; *Cézanne*, Tóquio, Isetan Museum of Art, 18/09 a 07/10/1986 - Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, 10/10 a 09/11/1986 - Nagoya, Aichi Prefectural Art Gallery, 15/11 a 04/12/1986, nº 20; *Da Raffaello a Goya... Da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal MASP*, Milão, Palazzo Reale, 19/05 a 30/09/1987 - Trento, Palazzo dell'Albere, 18/09 a 15/11/1987 - Nápoles, Museo Pignatelli, 06/12/1987 a 24/01/1988 - Palermo, Palazzo Abatellis, 06/02 a 13/03/1988 - Bari, Castelo Normanno-Svevo, 09/05 a 19/06/1988; *Trésors du Musée de São Paulo: De Manet à Picasso*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 02/07 a 06/11/1988, s/nº; *Schatze des Museum São Paulo. Von Courbet bis Picasso*, Mannheim, Stadtische Kunsthalle, 11/12/1988 a 05/03/1989 - Munique, Villa Stuck, 15/03 a 28/05/1989; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*, Amsterdã, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 10/06 a 03/09/1989, s/nº; *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, Nara, 17/10 a 11/11/1990 - Yokohama, 14/11 a 11/12/1990 - Kobe, 06 a 18/02/1991, s/nº; *World Impressionism and Pleinairism*, Nagoya, Matsuzakaya Art Museum, 21/03/ a 06/05/1991, nº 36; *Pintura Francesa da origem à atualidade na coleção do MASP*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, novembro de 1991 a março de 1992, s/nº; *De Manet a Chagall*, Santiago do Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 28/04 a 28/06/1992; *Cézanne - Gemälde, Meisterwerke aus vier Jahrzehnten*, Tübingen, Kunsthalle, 16/01 a 02/05/1993.

Bibliografia: J. GASQUET, *Paul Cézanne*, Paris, 1921, il. p. 92; MEIER-GRAEFE, *Cézanne und sein Kreis*, Munique, 1922, p. 150; G. RIVIÈRE, *Le maître Cézanne*, Paris, 1923, p. 210; E. FAURE, *Cézanne*, Paris, 1926, il. 40; L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, 1936, n° 404, il. 112, cit. p. 53 (vol. I) e p. 153 (vol. II); *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Paris, 1953, pp. 8/9; *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Bruxelas, 1954, p. 75; *Meesterwerken uit São Paulo* (Catálogo de Exposição), Utrecht, 1954, p. 75; *Meisterwerke des Museums São Paulo* (Catálogo de Exposição), Berna, 1954, il.; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Londres, 1954; *Art et Style* n° 30: "L'art français au Musée de São Paulo", Paris, 1954, il. s/n°; D. COOPER, "Two Cézanne's Exhibitions" in *The Burlington Magazine*, vol. XCVI, novembro de 1954, p. 378; L. GOWING, "Notes on the development of Cézanne" in *The Burlington Magazine*, junho de 1956, pp. 189/190; *Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Nova York, 1957, il.; *One Hundred Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Toledo, 1957, il.; L. BRION-GUERRY, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, 1966 (2ª ed), il. 23, pp. 107/109, 111, 121, 128 e nota p. 247; F. ELGAR, *Cézanne*, Londres, 1969, il. 55, p. 98; C. IKEGAMI, *Cézanne (L'Art Moderne du Monde, 3)*, Tóquio, 1969, il. 20; S. ORIENTI, A. GATTO, *Tutta l'opera dipinta di Paul Cézanne*, Milão, 1970, n° 339 e il. XX-XXI; *Cézanne (Les grands maîtres de la peinture moderne, n° 8)*, Tóquio, 1972, il. n° 32; L. MONREAL, *La pintura en los grandes museos*, vol. I, Barcelona, il. n° 43, p. 270; Y. TAILLANDER, *Cézanne (Col. Les maîtres de la peinture)*, Paris, 1977, p. 74; E. CAMESASCA, *Cézanne*, Milão, 1978, p. 48; *25 Great Masters of Modern Art: Cézanne*, Tóquio, 1980, il. n° 25; P. M. BARDI, *A pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso*, São Paulo, 1982, p. 72 e il. p. 73; R. PICKVANCE, coment., *Cézanne* (Catálogo de Exposição), Tóquio, 1986, pp. 12 e 50/51, n° 20; *Da Raffaello a Goya... Da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal MASP* (Catálogo de Exposição), Milão, 1987, pp. 186/189; *Trésors du Musée de São Paulo: De Manet à Picasso* (Catálogo de Exposição), 1988, pp. 92 a 95; *Schatze des Museum São Paulo. Von Courbet bis Picasso* (Catálogo de Exposição), Manheim, 1988; R. KENDALL, *Cézanne by himself*, Londres, 1988, il. 128; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse* (Catálogo de Exposição), Amsterdã, 1989, pp. 108/111; *Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Japão, 1990, pp. 162/165; *World Impressionism and Pleinairism* (Catálogo de Exposição), Matsuzakaya, 1991, s/p.

4. Senhora Cézanne em vermelho (V. 573)

óleo sobre tela, 89 x 70 cm.

Datação: c. 1890-94.

Procedência: Étienne Bignou, Paris; coleção Paul Guillaume, Paris; Paul Cassirer, Berlim; Sra. W. A. Clark, Nova York.

Entrada no acervo do MASP: 1949, proveniente da Galeria Knoedler de Nova York.

Doadores: Guilherme Guinle, José Alfredo Almeida (pelo Banco Brasileiro de Descontos), Schering SA Indústrias Químicas e Farmacêuticas, Moinho Santista SA, Moinho Fluminense SA, um anônimo.

Exposições: *Cézanne Ausstellung*, Berlim, Galeria Cassirer, novembro e dezembro de 1921, nº 22; *Herbstausstellung - Impressionisten*, Berlim, Galeria Cassirer, setembro e outubro 1925, nº 10; *A century of French painting*, Alex. Reid & Lefèvre, Glasgow, 1927, nº 34 - Amsterdã, abril e maio de 1928, nº 2 - Nova York, Knoedler Galleries, novembro e dezembro de 1928, nº 27; *French paintings from the 15th. century to the present day*, São Francisco, 1934, nº 67; *Cézanne*, Paris, Musée de l'Orangerie, maio a outubro de 1936, nº 84; *A loan exhibition of Cézanne for the benefit of the New York infirmary*, Nova York, Wildenstein Galleries, 27/03 a 26/04/1947, nº 50; *A nova pintura francesa*, Rio de Janeiro, 1949; *Chefs-d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo*, Paris, Musée de l'Orangerie, outubro de 1953 a janeiro de 1954, nº 5 - Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, 14/01 a 28/02/1954, nº 49; *Meesterwerken uit São Paulo Museum*, Utrecht, Utrecht Centraal Museum, 06/03 a 02/05/1954, nº 49; *Meisterwerke des Museums São Paulo*, Berna, Kunstmuseum, 08/05 a 07/06/1954, nº 49; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art*, Londres, Tate Gallery, 19/06 a 15/08/1954, nº 47; *Meisterwerke aus dem MASP*, Düsseldorf, Kunsthalle, agosto a outubro de 1954; *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 21/03 a 05/05/1957; *One hundred paintings from the São Paulo Museum of Art*, Toledo, Toledo Museum of Art, 08/10 a 17/11/1957, nº 75; *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, Tóquio, Ueno Matsuzakaya, 05 a 24 abril de 1973 - Osaka, Matsuzakaya Art Museum, 26/04 a 08/05 - Nagoya, Matsuzakaya Art Museum, 10 a 22/05 - Shizuoka, Matsuzakaya Art Museum, 24/05 a 05/06 - Tóquio, Ginza Matsuzakaya, 07 a 19/06 - Kokura, Tamaya, 27/06 a 08/08/1973, nº 28; *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em Brasília*, Brasília, Palácio do Itamaraty, novembro e dezembro de 1973, nº 29; *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, Mie, Prefectural Art Museum, 25 /09 a 24/10/1982; Gunma, Prefectural Museum of Modern Art, 30/10 a 28/11/1982, Tóquio, The Asahi Life Gallery, 03 a 25/12/1982; Yamaguchi, Prefectural Art Museum, 05 a 30/01/1983; Kumamoto, Prefectural Art Museum, 04 a 27/02/1983; *Cézanne*, Tóquio, Isetan Museum of Art, 18/09 a 07/10/1986 - Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, 10/10 a 09/11 - Nagoya, Aichi Prefectural Art Gallery, 15/11 a 04/12/1986, nº 31; *Impressionisti e postimpressionisti dal Museo de Arte di San Paole del Brasile: Da Manet a Toulouse-Lautrec*, Verona, Palazzo Forti, 04/07 a 27/09/1987 - Monza, Serrone della Villa Reale, 07/10 a 06/12/1987 - Genova, Villa Croce, 17/12/1987 a 21/02/1988, s/nº; *Trésors du Musée de São Paulo: De Manet à Picasso*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 02/07 a 06/11/1988, s/nº; *Schatze des Museum São Paulo. Von Courbet bis Picasso*, Mannheim, Stadtische Kunsthalle, 11/12/1988 a

05/03/1989 - Munique, Villa Stuck, 15/03 a 28/05/1989; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*, Amsterdã, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 10/06 a 03/09/1989, s/nº; *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, Nara, 17/10 a 11/11/1990 - Yokohama, 14/11 a 11/12 - Kobe, 06 a 18/02/1991, s/nº; *Pintura Francesa da origem à atualidade na coleção do MASP*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, novembro de 1991 a março de 1992, s/nº.

Bibliografia: *Cézanne Ausstellung* (Catálogo de Exposição) Berlim, 1921, p. 33, il. 22; *Cahiers d'art*, suplemento, Paris, 1925, il. 4/5, p. 7; *Herbstausstellung - Impressionisten* (Catálogo de Exposição), Berlim, 1925, nº 10; *Cahiers d'art*, nº 7/8, Paris, 1927, il. p. 297; *A century of French Painting* (Catálogo de Exposição), Glasgow, 1927, nº 34; *Cahiers d'art*, nº 9, Paris, 1928, il. p. 407; *A century of French Painting*, Amsterdã, 1928, nº 2 e Nova York, 1928, nº 27; *Les arts à Paris*, nº 15, maio de 1928, p. 12; *The Arts*, janeiro de 1929, il. p. 1; *French Paintings from the 15th. Century to the Present Day* (Catálogo de Exposição), São Francisco, 1934, nº 67; *Cézanne* (Catálogo Exposição M. Orangerie), Paris, 1936, nº 84; L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, 1936, nº 573, il. 183 e cit. p. 189 (vol. II); *Art News* (Suplemento), Nova York, 1938; BARNES & de MAZIA, *The Art of Cézanne*, Nova York, 1939, nº 134, il. p. 251, análise p. 381; *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Paris, 1953, pp. 10/11; *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Bruxelas, 1954, pp. 76/77; *Meesterwerken uit São Paulo* (Catálogo de Exposição), Utrecht, 1954, pp. 76/77; *Meisterwerke des Museums São Paulo* (Catálogo de Exposição), Berna, 1954, il.; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição) Londres, 1954, il. XXXII; *Art et Style nº 30: "L'art français au Musée de São Paulo"*, Paris, 1954, il. s/nº; *Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Nova York, 1957, il. capa; *One Hundred Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Toledo, 1957, il.; A. GLEIZES & J. METZINGER, *Du cubisme*, Paris, 1960, il.; P. CABANNE, R. COGNAT e outros, *Cézanne (Col. Génies et réalités)*, Paris, 1966, il. 137, p. 193; F. ELGAR, *Cézanne*, Londres, 1969, il. 92, p. 157; S. ORIENTI, A. GATTO, *Tutta l'opera dipinta di Paul Cézanne*, Milão, 1970, nº 572 e il. XLI; *Gênios da pintura*, São Paulo, 1972; *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em Brasília* (Catálogo de Exposição), Brasília, 1973, il.; P. FRANCASTEL, *L'Impressionnisme*, Paris, 1974, il. p. 64; L. MONREAL, *La pintura en los grandes museos*, vol. I, Barcelona, il. nº 45, pl 270; Y. TAILLANDER, *Cézanne (Col. Les maîtres de la peinture)*, Paris, 1977, il. p. 76; E. CAMESASCA, *Cézanne*, Milão, 1978, p. 48; G. PLAZY, *Cézanne*, Paris, 1981, il. p. 29; M. HOOG, *Musée de l'Orangerie. Catalogue de la collection Jean Walter et Paul Guillaume*, Paris, 1986, cit. p. 32. R. PICKVANCE, coment., *Cézanne* (Catálogo de Exposição), Tóquio, 1986, pp. 67/67, nº 31; *Da Manet a Toulouse-Lautrec* (Catálogo de Exposição), Milão, 1987, pp.126/130; *Trésors du Musée de São Paulo: De Manet à Picasso* (Catálogo de Exposição), Martigny, 1988, pp. 96 a 100; *Schatze des Museum São Paulo. Von Courbet bis Picasso* (Catálogo de Exposição), Manheim, 1988; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse* (Catálogo de Exposição), Amsterdã, 1989, pp. 112/116; *Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Japão 1990, pp. 156/161; AGUILAR, N., *Pintura Francesa da origem à atualidade na coleção do MASP* (Catálogo de Exposição),

São Paulo, 1991, pp. 62 e 64; *Cézanne - Gemälde, Meisterwerke aus vier Jahrzehnten*, Tübingen, Kunsthalle, 16/01 a 02/05/1993.

5. O GRANDE PINHEIRO (V. 669)

óleo sobre tela, 84 x 92 cm

Datação: 1892-95.

Procedência: Joachim Gasquet, Aix-en Provence; Auguste Pellerin, Paris ?; E. Druet, Paris; Franz von Mendelssohn-Bartholdi (c. 1945), Berlim, P. H. Kempner, Nova York.

Entrada para o acervo do MASP: 1951, vendida pela Knoedler Gallery, Nova York.

Doadores: João Chammas, Antonio Adib Chammas, Geremia Lunardelli.

Exposições: *Exposition Paul Cézanne*, Paris, Galerie Vollard, 1895; *Monet and the Post-impressionists*, Londres, Grafton Galleries, 08/11/1910 a 15/01/1911, nº 29; *Cézanne Ausstellung*, Berlim, Galeria Cassirer, novembro e dezembro 1921, nº 18; *Honderd Jaar Fransche Kunst*, Amsterdã, Stedelijk Museum, 1938, nº 32; *Cézanne: paintings, watercolors and drawings*, Chicago, Art Institute, 06/02 a 16/03/1952 - Nova York, Metropolitan Museum of Art, 04/04 a 18/05/1952, nº 100; *Chefs-d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo*, Paris, Musée de l'Orangerie, outubro de 1953 a janeiro de 1954, nº 6 - Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, 14/01 a 28/02/1954, nº 50; *Meesterwerken uit São Paulo Museum*, Utrecht, Utrecht Centraal Museum, 06/03 a 02/05/1954, nº 50; *Meisterwerke des Museums São Paulo*, Berna, Kunstmuseum, 08/05 a 07/06/1954, nº 50; *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art*, Londres, Tate Gallery, 19/06 a 15/08/1954, nº 48; *An Exhibition of Paintings by Cézanne*, Edimburgo International Festival of Music and Drama, Royal Scottish Academy, 20/08 a 18/09/1954 - Londres, Tate Gallery, 29/09 a 27/10/1954, nº 45; *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 21/03 a 05/05/1957, nº 48; *One hundred paintings from the São Paulo Museum of Art*, Toledo, Toledo Museum of Art, 08/10 a 17/11/1957, nº 76; *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, Tóquio, Ueno Matsuzakaya, 05 a 24/04/1973 - Osaka, Matsuzakaya Art Museum, 26/04 a 08/05 - Nagoya, Matsuzakaya Art Museum, 10 a 22/05 - Shizuoka, Matsuzakaya Art Museum, 24/05 a 05/06 - Tóquio, Ginza Matsuzakaya, 07 a 19/06 - Kokura, Tamaya, 27/06 a 08/08/1973, nº 29; *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em Brasília*, Brasília, Palácio do Itamaraty, novembro e dezembro de 1973, nº 30; *Paintings from the São Paulo Museum of Art*, Mie, Prefectural Art Museum, 25/09 a 24/10/1982; Gunma, Prefectural Museum of Modern Art, 30/10 a 28/11/1982, Tóquio, The Asahi Life Gallery, 03 a 25/12/1982; Yamaguchi, Prefectural Art Museum, 05 a 30/01/1983; Kumamoto, Prefectural Art Museum, 04 a 27/02/1983; *Paul Cézanne*, Madri, Museo Español de Arte Contemporáneo, março e abril de 1984; *Cézanne*, Tóquio, Isetan Museum of Art, 18/09 a 07/10/1986 - Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Modern Art, 10/10 a 09/11 - Nagoya, Aichi Prefectural Art Gallery, 15/11 a 04/12/1986; *Impressionisti e postimpressionisti dal Museo de Arte di San Paolo del Brasile: Da Manet a Toulouse-Lautrec*, Verona, Palazzo Forti, 04/07 a 27/09/1987 - Monza, Serrone della Villa Reale, 07/10 a 06/12/1987 - Genova, Villa Croce, 17/12/1987 a 21/02/1988, s/nº; *Trésors du Musée de São Paulo: De Manet à Picasso*, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 02/07 a 06/11/1988, s/nº; *Schatze des Museum São Paulo. Von Courbet bis Picasso*, Mannheim, Stadtische Kunsthalle, 11/12/1988 a 05/03/1989 - Munique, Villa Stuck, 15/03 a 28/05/1989; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*, Amsterdã, Rijksmuseum Vincent van

Gogh, 10/06 a 03/09/1989, s/nº; *Cézanne and Poussin: the Classical Vision of Landscape*, Edimburgo, National Gallery of Scotland, 09/08 a 21/10/1990; *Pintura Francesa da origem à atualidade na coleção do MASP*, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, novembro de 1991 a março de 1992, s/nº.

Bibliografia: *Monet and the Post-Impressionists* (Catálogo de Exposição), Londres, 1910, nº 29; *L'Esprit nouveau II*, p. 138; F. BÜRGER, *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, Munique, 1913, il. 81 e 1920, il. 86; A. VOLLARD, *Cézanne*, Paris, 1914, il. 23, cit. p. 58; ATZOUJI ZEISHO, *Paul Cézanne*, Japão, 1921, il. 21; J. MEIER-GRAEFE, *Cézanne und sein Kreis*, Munique, 1922, p. 204; T. KLINGSOR, *Cézanne*, Paris, 1923, il. 36; G. RIVIERE, *Le maître Paul Cézanne*, Paris, 1923, p. 215; L. LARGUIER, *Le dimanche avec Paul Cézanne*, Paris, 1925, il. 58; I. ARISHIMA, "Cézanne", in *Ars*, 1926, il. 58; E. FAURE, *Cézanne*, Paris, 1926, il. 41; N. IAVORSKAIA, *Cézanne*, Moscou, 1935, cit.; *Estampes*, 1936, nº 17; L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, 1936, nº 669, il. 215 e cit. p. 208 (vol. II); *Honderd Jaar Fransche Kunst* (Catálogo de Exposição), Amsterdã, 1938, nº 32; R. COGNIAT, *Cézanne*, Paris, 1939, il. 81; B. DORIVAL, *Cézanne*, Paris, 1948, il. 137; M. SCHAPIRO, *Cézanne*, Nova York, 1952, cit. p. 28, p. 112 e il. p. 113; TH. ROUSSEAU, D. CATTON-RICH, *Cézanne: paintings, watercolors and drawings* (Catálogo de Exposição), Chicago e Nova York, 1952, p. 84; *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Paris, 1953, pp. 12/13; *Chefs d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo* (Catálogo de Exposição), Bruxelas, 1954, p. 78; *Meesterwerken uit São Paulo* (Catálogo de Exposição), Utrecht, 1954, p. 78; *Meisterwerke des Museums São Paulo* (Catálogo de Exposição), Berna, 1954, il.; *An Exhibition of Paintings by Cézanne* (Catálogo de Exposição), Londres, 1954, il. IX e cit. p. 5 (introd.); *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Londres, 1954, il. XXXIV; *Art et Style* nº 30: "L'art français au Musée de São Paulo", Paris, 1954, il. s/nº; M. RAYNAL, *Cézanne - Etude biographique et critique*, Genebra, 1954, il. p. 102; L. GOWING, "Notes on the development of Cézanne" in *The Burlington Magazine*, junho de 1956, p. 190; P. M. BARDI, *The Arts in Brazil*, Milão, 1956, pp. 52 e 56; F. MATHEY, *L'Impressionnisme*, Paris, 1956, il. p. 80; *Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Nova York, 1957, il.; *One Hundred Paintings from the São Paulo Museum of Art* (Catálogo de Exposição), Toledo, 1957, il.; P. CABANNE, R. COGNIAT e outros, *Cézanne (Col. Génies et réalités)*, Paris, 1966, il. 159, p. 230; F. ELGAR, *Cézanne*, Londres, 1969, il. 134, p. 228; R. HUYGHE, *L'art et le monde moderne*, Paris, 1969, vol. 1, p. 204, il. 664; S. ORIENTI, A. GATTO, *Tutta l'opera dipinta di Paul Cézanne*, Milão, 1970, nº 688 e il. XLVII; *Cézanne (Les grands maîtres de la peinture moderne, nº 8)*, Tóquio, 1972, il. nº 46; J. DUNLOP, *The Shock of the News*, Londres, 1972; *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em Brasília* (Catálogo de Exposição), Brasília, 1973, il.; *Cézanne*, Nova York (McGraw Hill), 1974; R. HUYGHE, *La peinture française au XIXème siècle*, Paris, 1974; N. WADLEY, *Cézanne and his Art*, Londres, 1975, il. 65, pp. 72/73; L. MONREAL, *La pintura en los grandes museos*, vol. I, Barcelona, il. nº 46, p. 271; N. SENZOKU e T. KASHIWA, *Cézanne (Les peintres Impressionistes, 10)*, Tóquio, 1977, il. nº 20; Y.

TAILLANDER, *Cézanne (Col. Les maîtres de la peinture)*, Paris, 1977, p. 82; E. CAMESASCA, *Cézanne*, Milão, 1978, cit. p. 48; P. M. BARDI e E. CAMESASCA, 1979, pp. 72/73 e il. n° 553; 25 *Great Masters of Modern Art: Cézanne*, Tóquio, 1980, il. n° 34; *Cézanne ou la peinture en jeu*. Atas do colóquio realizado no M. Granet, Aix-en-Provence, de 21 a 25 de junho de 1982, il. s/n°; D. COUTAGNE, *Cézanne au Musée d'Aix*, Aix-en-Provence, 1984, il. s/n°; *Paul Cézanne* (Catálogo de Exposição), Madri, 1984, pp.146 e 165, n° 45; M. CAVENDISH, *Paul Cézanne (The Great Artists, 13)*, Londres, 1985; A. KOSTENEVICH, in *Impressionists to Early Modern Painting from the USSR* (Catálogo Exposição National Gallery Washington D.C., County Museum Los Angeles e Metropolitan Museum Nova York), Los Angeles, 1986; R. PICKVANCE, *Cézanne* (Catálogo de Exposição), Tóquio, 1986, pp. 60/61, n° 27; *Da Manet a Toulouse-Lautrec* (Catálogo de Exposição), Milão, 1987, pp.131/135; *Trésors du Musée de São Paulo: De Manet à Picasso* (Catálogo de Exposição), Martigny, 1988, pp. 101 a 105; *Schatze des Museum São Paulo. Von Courbet bis Picasso* (Catálogo de Exposição), Manheim, 1988; R. KENDALL, *Cézanne by hymself*, Londres, 1988, il. 214; *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse* (Catálogo de Exposição), Amsterdã, 1989, pp.117/121; R. VERDI, *Cézanne and Poussin: the Classical Vision of Landscape*(Catálogo de Exposição), Edimburgo, 1990, pp. 178/179, il. 59; N. AGUILAR, *Pintura Francesa da origem à atualidade na coleção do MASP* (Catálogo de Exposição), São Paulo, 1991, pp. 63 e 65; I. CAHN, *Cézanne (Col. I Grandi Maestri dell'Arte)*, Milão, 1992, p. 80, il. 57.

EXPOSIÇÕES POR ANOS

1895

Exposition Paul Cézanne, Paris, Galerie Vollard, 1895 - O GRANDE PINHEIRO.

1911

Monet and the Post-impressionists, Londres, Grafton Galleries, 08 de novembro de 1910 a 15 de janeiro de 1911 - O GRANDE PINHEIRO.

1921

Cézanne Ausstellung, Berlim, Galeria Cassirer, novembro/dezembro - ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

1925

Herbstausstellung: Impressionisten, Berlim, Galeria Cassirer, setembro/outubro - ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO.

1927

A Century of French Painting, Glasgow - ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO.

1928

A Century of French Painting, Amsterdã, abril/maio e Nova York, Knoedler Galleries, novembro/dezembro - ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO.

1931

Exposition Coloniale Internationale de Paris, Paris - NEGRO SCIPIÃO.

Pictures of people, 1870/1930, Nova York, Knoedler Galleries, abril - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

Modern French Painting, Detroit, Detroit Institute of Arts - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

1934

Exhibitions of the Works of Cézanne, Philadelphia, Pennsylvania Museum of Art, 10 de novembro a 10 de dezembro - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

French Paintings from the 15th Century to the Present Day, São Francisco - ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO.

1935

Modern French Painting, São Francisco, San Francisco Museum of Art - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

Nineteenth-Century Masterpieces, Londres, Wildenstein Galleries - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA

1936

Cézanne, Paris, Musée de l'Orangerie, maio a outubro - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, SRA.

CÉZANNE EM VERMELHO.

Cézanne, Basiléia, Kunsthalle, agosto a outubro - NEGRO SCIPIÃO.

1938

Great Portraits from Impressionism to Modernism, Nova York, Wildenstein Galleries - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

Relationships between French Literature and Paintings in the Nineteenth-Century, Columbus, Ohio, Gallery of Fine Arts - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

Honderd Jaar Fransche Kunst, Amsterdã, Stedelijk Museum - O GRANDE PINHEIRO.

1939

Cézanne, Paris, Galerie Paul Rosenberg, 21 de fevereiro a 1º de abril e Londres, Rosenberg & Hefft Gallery- NEGRO SCIPIÃO.

Centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, Paris, Grand Palais, 50ème Exposition de la Société des Artistes Indépendants, março/abril - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

Homage to Cézanne, Londres, Wildenstein Galleries, julho - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

Centenaire de Paul Cézanne, Lyon, Musée des Beaux-Arts, dezembro de 1939 a fevereiro de 1940 - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

1947

A loan exhibition of Cézanne for the benefit of the New York infirmary, Nova York, Wildenstein Galleries, 27 de março a 26 de abril - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA e SRA. CÉZANNE EM VERMELHO.

De David à Cézanne, Bruxelas, Palais des Beaux-Arts - NEGRO SCIPIÃO.

1949

A nova pintura francesa, Rio de Janeiro - ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO.

1950

Cézanne, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

1951/52

Masterpieces. Festival of Britain, Londres, Wildenstein Galleries - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

1952

Cézanne: Paintings, Watercolors & Drawings Chicago, Art Institute, 06 de fevereiro a 16 de março e Nova York, Metropolitan Museum of Art, 04 de abril a 18 de maio- NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, O GRANDE PINHEIRO.

1953

Monticelli et le Baroque Provençal, Paris, Musée de l'Orangerie, junho a setembro - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

Chefs-d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo, Paris, Musée de l'Orangerie, outubro de 1953 a janeiro de 1954 - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

1954

Chefs-d'œuvre du Musée d'Art de São Paulo, Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, 14 de janeiro a 28 de fevereiro - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

Meesterwerken uit São Paulo, Utrecht, Utrecht Centraal Museum, 06 de março a 02 de maio- NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

Meisterwerke des Museums São Paulo, Berna, Kunstmuseum, 08 de maio a 07 de junho - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

Masterpieces from the São Paulo Museum of Art, Londres, Tate Gallery, 19 de junho a 15 de agosto- NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

Meistwerke aus dem MASP, Düsseldorf, Kunsthalle, agosto a outubro - NEGRO SCIPIÃO, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO.

An Exhibition of Paintings by Cézanne, Edimburgo International Festival of Music and Drama, Royal Scottish Academy, 20 de agosto a 18 de setembro e Londres, Tate Gallery, 29 de setembro a 27 de outubro -PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, O GRANDE PINHEIRO.

1954/55

103 dipinti del Museo d'Arte di San Paolo del Brasil, Milão, Palazzo Reale, novembro de 1954 a fevereiro de 1955- NEGRO SCIPIÃO.

1957

Paintings from the São Paulo Museum, Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 21 de março a 05 de maio - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

One hundred paintings from the São Paulo Museum of Art, Toledo, Toledo Museum of Art, 08 de outubro a 17 de novembro - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

1960

L'Europe et la découverte du monde, Festival de Bordeaux - NEGRO SCIPIÃO.

1964/65

Französische Malerei des 19. Jahrhunderts, von David bis Cézanne, Munique, Haus der Kunst - NEGRO SCIPIÃO.

1973

Paintings from the São Paulo Museum of Art, Tóquio, Ueno Matsuzakaya, 05 a 24 de abril de 1973 - Osaka, Matsuzakaya Art Museum, 26 de abril a 08 de maio - Nagoya, Matsuzakaya Art Museum, 10 a 22 de maio - Shizuoka, Matsuzakaya Art Museum, 24 de maio a 05 de junho - Tóquio, Ginza Matsuzakaya, 07 a 19 de junho - Kokura, Tamaya, 27 junho a 08 de agosto de 1973 - SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em Brasília, Brasília, Palácio do Itamaraty, novembro/dezembro de 1973 - SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

1974

Cézanne, Tóquio, Museu Nacional de Arte Ocidental, 30 de março a 19 de maio; Kioto, Museu da cidade de Kioto, 01 de junho a 17 de julho e Fukuoka, Centro Cultural de Fukuoka, 24 de junho a 18 de agosto - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

1982/83

Paintings from the São Paulo Museum of Art, Mie, Prefectural Art Museum, 25 de setembro a 24 de outubro; Gunma, Prefectural Museum of Modern Art, 30 de outubro a 28 de novembro, Tóquio, The Asahi Life Gallery, 03 a 25 de dezembro; Yamaguchi, Prefectural Art Museum, 05 a 30 de janeiro de 1983; Kumamoto, Prefectural Art Museum, 04 a 27 de fevereiro - ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

1984

Paul Cézanne, Madri, Museo Español de Arte Contemporaneo, março/abril - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, O GRANDE PINHEIRO.

1986

Cézanne, Tóquio, Isetan Museum of Art, 18 de setembro a 07 de outubro; Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Art, 10 de outubro a 09 de novembro e Nagoya, Aichi Prefectural Art Gallery, 15 de novembro a 04 de dezembro - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

1987/88

Impressionisti e postimpressionisti dal Museu de Arte di San Paolo del Brasile: Da Manet a Toulouse-Lautrec, Verona, Palazzo Forti, 04 de julho a 27 de setembro de 1987; Monza, Serrone della Villa Reale, 07 de outubro a 06 de dezembro; Genova, Villa Croce, 17 de dezembro de 1987 a 21 de fevereiro de 1988 - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

Da Raffaello a Goya... Da Van Gogh a Picasso. 50 dipinti dal MASP, Milão, Palazzo Reale, 19 de maio a 30 de agosto; Trento, Palazzo dell'Albere, 18 de setembro a 15 de novembro; Nápoles, Museo Pignatelli, 06 de dezembro de 1987 a 24 de janeiro de 1988; Palermo, Palazzo Abatellis, 06 de fevereiro a 13 de março de 1988; Bari, Castelo Normanno-Svevo, 09 de maio a 19 de junho de 1988 - ROCHEDOS EM ESTAQUE.

1988/89

Trésors du Musée de São Paulo: De Manet à Picasso, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 02 de julho a 06 de novembro de 1988 - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

Schatze des Museum São Paulo. Von Courbet bis Picasso, Mannheim, Städtische Kunsthalle, 11 de dezembro 1988 a 05 de março 1989; Munique, Villa Stuck, 15 de março a 28 de maio de 1989 - ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

Cézanne, The Early Years (1859/72), Londres, Royal Academy of Arts, 22 de abril a 21 de agosto - NEGRO SCIPIÃO.

Cézanne, les années de jeunesse (1859/72), Paris, Musée d'Orsay, 19 de setembro de 1988 a 1º de janeiro de 1989 - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

Cézanne, The Early Years (1859/72), Washington D.C., National Gallery of Art, 29 de janeiro a 30 de abril - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA.

The São Paulo Collection: From Manet to Matisse, Amsterdã, Rijksmuseum Vincent van Gogh, 10 de junho a 03 de setembro - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

1990

Cézanne and Poussin: the Classical Vision of Landscape, Edimburgo, National Gallery of Scotland, 9 de agosto a 21 de outubro - O GRANDE PINHEIRO.

Paintings from the São Paulo Museum of Art, Nara, 17 de outubro a 11 de novembro de 1990 - Yokohama, 14 de novembro a 11 de dezembro - Kobe, 06 a 18 de fevereiro de 1991 - ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO.

1991

World Impressionism and Pleinairism, Nagoya, Matsuzakaya Art Museum, 21 de março a 06 de maio - ROCHEDOS EM ESTAQUE

Pintura Francesa da origem à atualidade na coleção do MASP, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, novembro de 1991 a março de 1992 - NEGRO SCIPIÃO, PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO, O GRANDE PINHEIRO.

1992

De Manet a Chagall, Santiago do Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Matta, 28 de abril a 28 de junho - ROCHEDOS EM ESTAQUE.

1993

Cézanne - Gemälde, Meisterwerke aus vier Jahrzehnten, Tübingen, Kunsthalle, 16 de janeiro a 02 de maio - PAUL ALEXIS LENDO A ZOLA, ROCHEDOS EM ESTAQUE, SRA. CÉZANNE EM VERMELHO.

BIBLIOGRAFIA

ARTIGOS

AGUILAR, Nelson. "O sol de ouro da vida!" in *Revista do MASP*, ano 1, nº 1, pp. 54 a 68.

ANDERSEN, Wayne. "Cézanne's Sketchbook in the Art Institute of Chicago" in *The Burlington Magazine*, vol. CIV, maio de 1962, pp. 196 a 200.

_____"Cézanne's Carnet violet-moiré" in *The Burlington Magazine*, vol. CVII, junho de 1965, pp. 313 a 318.

BALLAS, G. "Daumier, Corot, Papety et Delacroix, inspirateurs de Cézanne" in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1974, pp.193 a 199.

_____"Cézanne et la Galerie d'Apollon au Louvre" in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1980, pp. 259 a 267.

_____"Paul Cézanne et la Revue *L'Artiste*" in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 98, nº 1.355, 1981, pp. 223 a 231.

BARR, Alfred. "Cézanne d'après les lettres de Marion à Morstatt, 1865-68" in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 17, 1937, pp. 37 a 57.

BODELSEN, Merete. "Gauguin's Cézannes" in *The Burlington Magazine*, vol. CIV, maio de 1962, pp. 204 a 211.

_____"Early Impressionist Sales, 1974-97" in *The Burlington Magazine*, vol. CX, junho de 1968, pp. 331 a 348.

_____"Gauguin, the collector" in *The Burlington Magazine*, vol. CXII, setembro de 1970, pp. 590 a 608.

BRODSKY, Joyce. "A paradigm case for Merleau-Ponty: the ambiguity of perception and the paintings of Paul Cézanne" in *Artibus et Historiae*, nº 4, 1981, pp. 125 a 134.

CARPENTER, James M. "Cézanne and Tradition" in *The Art Bulletin*, vol. XXXIII, 1951, pp. 174 a 186.

COLIN, Paul. "Cézanne et Rik Wouters" in *L'Amour de l'Art*, nº 5, 1936.

COOPER, Douglas. "Two Cézanne Exhibitions" in *The Burlington Magazine*, vol. XCVI, novembro de 1954, pp. 344 a 349 e 378 a 383.

DENIS, Maurice. "L'influence de Cézanne" in DENIS, M. *Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré*, Paris, L. Rouart et J. Watelin éditeurs, pp. 118 a 132.

DRUICK, Douglas W. "Cézanne, Vollard and Lithography: The Ottawa Maquette for the Large Bathers Colour Lithograph" in *Bulletin of The National Gallery of Canada*. Ottawa, 1972, 35 pp.

- FLAXON, Alicia. "Cézanne's sources for Les grandes baigneuses" in *The Art Bulletin*, vol. LXV, n° 2, 1983, pp. 320 a 322.
- GOWING, Lawrence. "Notes on the development of Cézanne" in *The Burlington Magazine*, vol. XCVIII, junho de 1956, pp. 185 a 192.
- GUIRAUD, Jean. "Espace/Esthétique", verbete in *Encyclopædia Universalis*, Corpus 7. Paris, Encyclopædia Universalis France S.A., 1985, pp. 170 a 173.
- HUYGHE, René. "Cézanne et son œuvre" in *L'Amour de l'Art*, n° 5, 1936.
- KEMP, Mary Louise. "Cézanne's critics" in *The Baltimore Museum of Art News*, dezembro de 1957, pp. 04 a 16.
- LICHTENSTEIN, Sara. "Cézanne and Delacroix" in *The Art Bulletin*, vol. XLVI, n°. 1, 1964, pp. 55 a 67.
- ____ "Cézanne's copies and variants after Delacroix" in *Apollo*, 101, n° 156, 1975, pp. 116 a 127.
- LORAN, Erle. "Cézanne's country" in *The Arts*, abril, 1930, pp. 521 a 551.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "A dúvida de Cézanne" in *Coleção Os Pensadores*, vol. XLI, São Paulo, Abril Cultural, 1975, pp. 303 a 316.
- NOVOTNY, Fritz. "The Reactions against Impressionism" in SPENCER, H., ed. *Readings in Art History*, vol. II, pp. 255 a 269.
- REFF, Theodore. "Cézanne's drawings, 1875-85" in *The Burlington Magazine*, Vol. CI, maio de 1959, pp. 171 a 176.
- ____ "Reproductions and Books in Cézanne's Studio" in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 56, 1960, pp. 303 a 309.
- ____ "Cézanne and Poussin" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institut*, vol. XXIII, 1960, pp. 150 a 174.
- ____ "A New Exhibition of Cézanne" in *The Burlington Magazine*, vol. CII, março de 1960, pp. 114 a 118.
- ____ "Cézanne, Flaubert, St. Anthony and the Queen of Sheba" in *The Art Bulletin*, vol. XLIV, n° 2, 1962, pp. 114 a 125.
- ____ "Cézanne's Constructive stroke" in *Art Quarterly*, vol. 25, n° 3, 1962, pp. 214 a 227.
- ____ "Cézanne's dream of Hannibal" in *The Art Bulletin*, vol. XLV, 1963, pp. 148 a 152.
- ____ "Cézanne on Solids and Spaces" in *Art Forum*, vol. 16, 1977/78, pp. 34 a 37.
- ____ "Cézanne and Hercules" in *The Art Bulletin*, vol. XLVIII, n° 1, 1966, pp. 35 a 44.
- ____ "Cézanne et la perspective: quelques remarques à la lumière de documents nouveaux" in *Revue de l'art*, n° 86, 1989, pp. 08 a 15.
- REWALD, John. "Sources d'inspirations de Cézanne" in *L'Amour de l'Art*, n° 5, 1936.
- ____ "Paul Cézanne: new documents for the years 1870-71" in *The Burlington Magazine*, vol. LXXIV, abril de 1939, pp. 163 a 171.
- ____ "Paintings by Paul Cézanne in the Mellon Collection" in WILMERDING, J., ed. *Essays*

- in honor of Paul Mellon, collector and benefactor*, Washington D.C., National Gallery of Art, 1986, pp. 289 a 319.
- REY, Robert. "Cézanne" in *La Revue des Arts*, nº 2, juin 1944, pp. 67 a 80.
- SCHAPIRO, Meyer. "Les pommes de Cézanne. Essai sur la significations de la nature morte" in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 171 a 230.
- SHIFF, Richard. "Seeing Cézanne" in *Critical Inquiry*, nº 4, 1977/78, pp. 769 a 808.
- TOLNAY, Charles. "Les écrits de Lajos Fülep sur Cézanne" in *Acta Historiae Artium - Academiae Scientiarum hungariae*, Tomus XX, Fasc. 2, Budapest, 1974, pp. 103 a 124.
- TSIAKMA, Katia. "Cézanne and Poussin's Nudes" in *Art Journal*, 37, nº 2, 1977, pp. 120 a 132.
- TURNER, Norman. "Subjective curvature in Late Cézanne" in *The Art Bulletin*, vol. LXIII, nº 4, 1981, pp. 665 a 669.
- VENTURI, Lionello. "Cézanne", verbete in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. III Novara, Instituto Geografico de Agostini, 1980, pp. 429 a 446.
- WALDFOGEL, Melvin. "A Problem in Cézanne's Les Grandes Baigneuses" in *The Burlington Magazine*, vol. CIV, maio de 1962, pp. 200 a 204.

CATÁLOGOS

- AGUILAR, Nelson. *Pintura francesa da origem à atualidade na coleção do MASP*, São Paulo, 1989.
- BILLIET, Joseph, pref. *Centenaire de Paul Cézanne*. Lyon, Musée de Lyon, 1939.
- CAMESASCA, Ettore, org. *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*. Amsterdã, Waanders Publishers, 1989.
- GEELHAAR, Christian, apres; KRUMRINE, Mary Louise, coment. *Paul Cézanne: die Badenden*. Basileia, Kunstmuseum, 1989.
- GOWING, Lawrence, introd. *An Exhibition of Paintings by Cézanne*. Londres, Arts Council of Great Britain, 1954.
- _____ *Watercolour and Pencil drawings by Cézanne*. Londres e Newcastle, 1973.
- _____ *Paul Cézanne: The Basel Sketchbooks*. Nova York, MoMA, 1988.
- HOOG, Michel. *Musée de l'Orangerie. Catalogue de la collection Jean Walter et Paul Guillaume*. Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.
- JAMOT, Paul; BLANCHE, Jacques-Émile. *Cézanne*. Paris, Musée de l'Orangerie, 1936.
- LACLOTTE, Michel, pref.; LUCIE-SMITH, Edward, introd. *Musée d'Orsay - Chefs-d'œuvre impressionnistes et post-impressionnistes*. Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux e Londres, Thames and Hudson, 1987.
- MUSÉE GRANET, org. *Sainte-Victoire/Cézanne*. Aix-en-Provence, Musée Granet et Réunion des musées nationaux, 1990.
- PICKVANCE, Ronald, coment.; TAKUMI, Hideo, introd. *Cézanne*. Tóquio, Isetan Museum of Art,

- 1986.
- REFF, Theodore, introd.; SHOEMAKER, Innis Howe. *Paul Cézanne: two sketchbooks*. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1989.
- REFF, Theodore, ed. *Cézanne watercolors*. Nova York, Knoedler Gallery, 1963.
- RISHEL, Joseph. *Cézanne in Philadelphia Collections*. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1983.
- ROUSSEAU, Theodore, introd.; CATTON-RICH, Daniel, coment. *Cézanne, Paintings, watercolors and drawings*. Chicago, The Art Institute of Chicago, 1952.
- RUBIN, William, ed. *Cézanne: The Late Work*. Nova York, Museum of Modern Art, 1977.
- SCHAEFFER, Scott; BRETTELL, Richard, introd. *L'Impressionisme et le paysage français*. Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985.
- SOLANA, Javier, pref.; LEAL, Paloma Esteban, apres. *Paul Cézanne*. Madri, Museo Español de Arte Contemporaneo, 1984.
- STEVENS, Mary Anne, ed. *Cézanne: The Early Years*. Londres, Royal Academy of Arts, 1988.
- VERDI, Richard. *Cézanne and Poussin: the classical vision of landscape*. Londres, National Galleries of Scotland e Humphries Publishers, 1990.

LIVROS

- ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna*. Florença, Sansoni Editore, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Coleção Os Pensadores, vol. XXXVIII. São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- BADT, Kurt. *The art of Cézanne*. Nova York, Hacker Art Books, 1985.
- BALZAC, Honoré de. *Le chef d'œuvre inconnu; Gambara; Massimilla Doni*. Paris, Garnier-Flammarion, 1981.
- BARNES, Albert C.; MAZIA, Violette de. *The art of Cézanne*. Nova York, Harcourt Brace & Company, 1939.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- BAZAINE, Jean. *Le temps de la peinture*. Paris, Éd. Aubier, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BERNARD, Émile. *Souvenirs sur Paul Cézanne, une conversation avec Cézanne, la méthode de Cézanne*. Paris, R. G. Michel éditeur, 1925.
- BOURGES, Marianne. R. *Cézanne en son atelier*. Aix-en-Provence, Ville d'Aix-en Provence. _____ *Itinéraires de Cézanne*. Aix-en-Provence, Ville d'Aix-en-Provence, 1982.
- BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris, Éd. Albin Michel, 1966.
- CACHIN, Françoise. *Gauguin*. Paris, Le livre de poche, 1968.
- CÉZANNE, Paul, John Rewald ed. *Correspondance*. Paris, Éd. Grasset et Fasquelle, 1978.

- CHENG, François. *Vide et plein: le langage pictural chinois*. Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- _____. *L'Espace du rêve. Mille ans de peinture chinoise*. Paris, Éditions Phébus, 1980.
- COGNAT, Raymond. *Cézanne*. Paris, Éditions Pierre Tisné, 1939.
- COQUIOT, Gustave. *Paul Cézanne*. Paris, Ollendorff, 1919.
- COURTHION, Pierre. *Courbet, raconté par lui-même et par ses amis*. Geneva, Pierre Cailleux éditeur, 1950.
- COUTAGNE, Denis. *Paul Cézanne*. Paris, Criterion, 1990.
- DELAUNAY, Robert. *Du cubisme à l'art abstrait*. Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.
- DORAN, P. Michael, ed. *Conversations avec Cézanne*. Paris, Éd. Macula, 1978.
- DORIVAL, Bernard. *Cézanne*. Paris, Tisné, 1948.
- DURET, Theodore. *Historia de los pintores Impresionistas*. Buenos Aires, El Ateneo, 1943.
- DUTHUIT, Georges. *Le feu des signes*. Geneva, Skira, 1962.
- _____. *Représentation et présence*. Paris, Flammarion, 1974.
- FAURE, Elie. *Cézanne*. Paris, Éditions Georges Crès et cie, 1926.
- FOCILLON, Henri. *La peinture aux XIXe. et XXe. siècles. Du réalisme à nos jours*. Paris, H. Laurens éditeur, 1928.
- _____. *Vie des formes*. Paris, PUF, 1990.
- FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et société*. Paris, Gallimard, 1965.
- _____. *L'Impressionnisme*. Paris, Denoël/Gonthier, 1974.
- FRY, Roger. *Cézanne, A Study of His Development*. Nova York, Macmillan, 1927.
- _____. *Vision and Design*. Londres, Oxford University Press, 1981.
- GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris, Éd. Cynara, 1988.
- GEIST, Sidney. *Interpreting Cézanne*. Cambridge (Mass.) e Londres, Harvard University Press, 1988.
- GOTZ, Adriani. *Cézanne: Aquarelles*. Fribourg, Office du Livre, 1984.
- _____. *Paul Cézanne: Zeichnungen*. Köln, Du Mont Buchverlag, 1978.
- GREENBERG, Clement. *Art and Culture - Critical Essays*. Boston Beacon Press, 1984.
- HEIDEGGER, Martin. "L'origine de l'œuvre d'art" in *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, Gallimard, 1962.
- HERBERT, Robert L., ed. *Modern Artists on Art*. Nova York, Prentice Hall Press, 1986.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *L'art moderne/Certains*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- ITTEN, Johannes. *The art of color*. Nova York, Van Nostrand Reinhold Company, 1973.
- KENDALL, Richard, ed. *Cézanne by himself*. Londres, Macdonald Orbis, 1988.
- LARGUIER, Léo. *Cézanne ou la lutte avec l'ange de la peinture*. Paris, Julliard, 1947.
- LORAN, Erle. *Cézanne's Composition*. Berkeley, University of California Press, 1943.
- MACK, Gerstle. *Paul Cézanne*. Nova York, Paragon House, 1989.
- MALDINEY, Henri. *Art et existence*. Paris, Klincksieck, 1986.
- MALEVITCH, Kazimir. *De Cézanne au Suprematisme*. Lausanne, L'âge d'homme, 1974.

- _____. *Écrits*. Paris, Éd. Gérard Lebovici, 1986.
- MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris, Éd. Hermann, 1972.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Gallimard, 1960.
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- MONNERET, Sophie. *Cézanne, Zola: La fraternité du génie*. Paris, Éd. Denoël, 1978.
- NOVOTNY, Fritz. *Cézanne*. Londres, Phaidon Press, 1947.
- _____. *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Madrid, Ed. Cátedra, 1978.
- ORIENTI, Sandra. *The Complete Paintings of Cézanne*. Londres, Penguin Books, 1985.
- PANOFKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Paris, Les éditions de Minuit, 1987.
- PARIS, Jean. *Miroirs de Rembrandt, le sommeil de Vermeer, le soleil de Van Gogh, espaces de Cézanne*. Paris, Éd. Galilée, 1973.
- PICON, Gaëtan. *1863: naissance de la peinture moderne*. Genebra, Skira, 1974.
- PISSARRO, Camille, John Rewald ed. *Lettres à son fils Lucien*. Paris, Éd. Albin Michel, 1950.
- PONENTE, Nello. *Cézanne*. Bologna, Capitol, 1980.
- RAMOND, F. C., org. *Les personnages des Rougon-Macquart*. Paris, Eugène Fasquelle, éd., 1901.
- RAYNAL, Maurice. *Cézanne*. Genebra, Skira, 1954.
- RENOIR, Jean. *Pierre-Auguste Renoir, meu pai*. São Paulo, Paz e Terra, 1988.
- REWALD, John. *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*. Paris, Éd. Albin Michel, 1939.
- _____. *Paul Cézanne: carnets de dessins*. Paris, Quatre Chemins, 1951.
- _____. *Histoire de l'Impressionnisme*. Paris, Albin Michel, 1976.
- _____. *Les aquarelles de Cézanne - catalogue raisonné*. Paris, Arts et métiers graphiques, 1984.
- _____. *Studies in Impressionism*. Londres, Thames and Hudson, 1985.
- _____. *Cézanne, a biography*. Nova York, Harry N. Abrams, 1986.
- REWALD, John; WEITZENHOFFER, Frances. *Cézanne and America: dealers, collectors, artists and critics*. Londres, Thames and Hudson, 1989.
- RIOUT, Denis, org. *Les écrivains devant l'impressionnisme*. Paris, Éd. Macula, 1989.
- RILKE, Rainer Maria. *Letters on Cézanne*. Londres, Jonathan Cape, 1988.
- SCHAPIRO, Meyer. *Cézanne*. Nova York, Harry N. Abrams, 1965.
- SCHNEIDER, Pierre. *Les dialogues du Louvre*. Paris, Adam Biro, 1990.
- SCHNIEWIND, Carl O, coment. *Paul Cézanne: Sketchbook owned by The Art Institute of Chicago*. Nova York, Curt Valentin, 1951.
- SHIFF, Richard. *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- VAN GOGH, Vincent. *Lettres à Théo*. Paris, Gallimard, 1988.

-
- VENTURI, Lionello. *Cézanne, son art, son œuvre*. Paris, Rosenberg, 1936.
- _____. *Da Manet à Toulouse-Lautrec*. Paris, Éd. Albin Michel, 1953.
- _____. *Cézanne*. Genebra, Skyra, 1978.
- VOLLARD, Ambroise. *Cézanne*. Paris, Éd. A. Vollard, 1914.
- WECHSLER, Judith, ed. *Cézanne in perspective*. Englewood Cliffs, Nova Jersey, Prentice-Hall inc., 1975.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung*. Paris, Klincksieck, 1978.
- ZOLA, Émile. *Une page d'amour*. Paris, Eugène Fasquelle, éd., 1907.
- _____. *Mon Salon/Manet. Écrits sur l'art*. Paris, Garnier-Flammarion, 1970.
- _____. *L'Œuvre*. Paris, Garnier-Flammarion, 1974.
- _____. *Le bon combat, de Courbet aux Impressionnistes. Anthologie d'écrits sur l'art*. Paris, Éd. Herman, 1974.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

OBS: Toda obra cuja autoria não está especificada foi realizada por Paul Cézanne.

A numeração entre parênteses refere-se à catalogação da obra do artista realizada por Lionello Venturi (V.) in *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, 1936 ou John Rewald (R.) in *Les aquarelles de Cézanne*, Paris, 1984.

Em relação às medidas das obras, a altura precede a largura.

CAPÍTULO II

fig. 01. Conjunto de pinturas que originalmente decoravam uma parte do salão do Jas de Bouffan: *As quatro estações* e ao meio o *Retrato de Louis-Auguste Cézanne*.

fig. 02. *As quatro estações - Primavera e Verão* (V. 4 e V. 6), c. 1860-62, 314 x 97 e 314 x 104 cm. Paris, Musée de la Ville de Paris, Petit Palais.

fig. 03. *As quatro estações - Verão e Inverno* (V. 5 e V. 7), c. 1860-2, 314 x 109 e 314 x 104 cm. Paris, Musée de la Ville de Paris, Petit Palais.

fig. 04. *Retrato de Louis-Auguste Cézanne* (V. 25), c. 1862, 168 x 114 cm. Londres, National Gallery.

fig. 05. *Banhista nas pedras* (V. 83), c. 1864, 166 x 103 cm, Norfolk, Virginia, The Crysler Museum.

fig. 06. *Natureza-morta: pão e ovos* (V. 59), o/t, 1865, 59 x 76 cm. Cincinnati, Ohio, Cincinnati Art Museum.

fig. 07. Francisco de Zurbarán, *Limões, laranjas e rosas*, o/t, 1633, 60 x 107 cm. Los Angeles, Norton Simon Foundation.

fig. 08. *Paisagem* (V. 37), o/t, c. 1865, 26.7 x 35 cm. Poughkeepsie, Nova York, Vassar College Art Gallery.

fig. 09. *Paisagem* (V. 1510), o/t, c. 1865, 22 x 28 cm. Coleção particular.

fig. 10. *Tio Dominique de turbante* (V. 82), o/t, 1866, 44 x 37 cm. Coleção Particular.

fig. 11. Diego Velázquez (atribuído a), *Retrato do Papa Inocêncio X*, o/t, 1650, 49 x 42 cm. Washington D. C., National Gallery of Art.

fig. 12. *Retrato de Antony Valabrégue* (V. 126), o/t, 1866, 116 x 98 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, coleção Sr. e Sra. Paul Mellon.

fig. 13. *Natureza-morta: crânio e castiçal* (V. 61), o/t, c. 1866, 47.5 x 62.5 cm. Coleção particular. Em empréstimo ao Kunsthaus, Zurique.

- fig. 14.** *A rua dos Salgueiros em Montmartre* (V. 45), o/t, c. 1867, 31.5 x 39.5 cm. Coleção particular.
- fig. 15.** *Retrato de Louis-Auguste Cézanne lendo L'Événement* (V. 91), o/t, 1866, 200 x 120 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, coleção Sr. e Sra. Paul Mellon.
- fig. 16.** *Retrato do pintor Achille Empeaire* (V. 88), o/t, 1868-70, 200 x 122 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 17.** Diego Velásquez, *O anão Sebastian de Morra*, o/t, 1644, 106 x 81 cm. Madri, Museu do Prado.
- fig. 18.** *Retrato do pintor Achille Empeaire*, desenho a carvão, c. 1867-70, 49 x 31 cm. Paris, Cabinet des Dessins, Musée du Louvre.
- fig. 19.** *Retrato do pintor Achille Empeaire*, desenho a carvão, c. 1867-70, 43.2 x 21.9 cm. Basileia, Kunstmuseum.
- fig. 20.** *O Rapto* (V. 101), o/t, c. 1867, 90.5 x 117 cm. Cambridge (Inglaterra), The Provost and Fellows of King's College, coleção Keynes. Em empréstimo ao Fitzwilliam Museum, Cambridge.
- fig. 21.** Eugène Delacroix, *O Verão/Diana e Acteon*, o/t, c. 1861, 198 x 165.5 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- fig. 22.** *O negro Scipião* (V. 100), o/t, c. 1867, 107 x 83 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- fig. 23.** Jean Auguste Dominique Ingres, *A Odalisca deitada*, o/t, 1814, 91 x 162 cm. Paris, Musée du Louvre.
- fig. 24.** *O negro Scipião* (V. 100), o/t, c. 1867, 107 x 83 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotografia ampliada.
- figs. 25 a 30.** detalhes de *O Negro Scipião*.
- fig. 31.** *Cristo no limbo e Madalena*. Composição original, antes de ter sido dividida em duas partes distintas.
- fig. 32.** *Cristo no limbo* (V. 84), c. 1867, 170 x 97 cm. Coleção Particular.
- fig. 33.** Sebastiano del Piombo, *Cristo no limbo*, s/d, 226 x 114 cm. Madri, Museu do Prado.
- fig. 34.** *A dor ou Madalena* (V. 86), c. 1867, 165 x 124 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 35.** *O assassinato* (V. 121), o/t, c. 1867-68, 64 x 81 cm. National Museums and Galleries on Merseyside, Walker Art Gallery.
- fig. 36.** *A tentação de Santo Antônio* (V. 103), o/t, c. 1870, 54 x 73 cm. Zurique, Fundação E. G. Bührle.
- fig. 37.** *Leitura na casa de Zola* (V. 118), o/t, 1867-69, 52 x 56 cm. Suíça, coleção Schweiz.
- fig. 38.** Johannes Vermeer, *Artista em seu ateliê ou Alegoria da pintura*, 1666-67, 120 x 100 cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.

- fig. 39 e 40.** *Paul Alexis lendo a Zola* (V. 117), o/t, 1869-70, 131 x 161 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- fig. 41 a 44.** detalhes de *Paul Alexis lendo a Zola*.
- fig. 45.** Édouard Manet, *O Balcão*, o/t, 1868-69, 169 x 123 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 46.** Édouard Manet, *Retrato de Zola*, o/t, 1867-68, 146.3 x 114 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 47.** *Jovem ao piano - A abertura de Tannhäuser* (V. 90), o/t, c. 1869-70, 57 x 92 cm. São Petersburgo, Museu do Eremitério.
- fig. 48.** Henri Matisse, *A família do pintor*, o/t, 1911, 142.8 x 193.9 cm. São Petersburgo, Museu do Eremitério.
- fig. 49.** *O relógio negro* (V. 69), o/t, c. 1870, 55.2 x 74.3 cm. Coleção particular.
- fig. 50.** *Natureza morta: pote verde e bule de estanho* (V. 70), o/t, c. 1870, 63 x 80 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 51.** *O barranco da estrada de ferro* (V. 50), o/t, 1870, 80 x 129 cm. Munique, Neue Staatsgalerie.
- fig. 52.** *Montanha Santa Vitória com grande pinheiro* (V. 455), o/t, 1885-87, 60 x 73 cm. Washington D. C. National Gallery of Art, coleção Phillips.
- fig. 53.** *Uma Moderna Olympia* (V. 106), o/t, c. 1869-70, 56 x 55 cm. Coleção particular.
- fig. 54.** *Retrato de Antony Valabrègue* (V. 127), o/t, c. 1871, 58 x 48.5 cm. Malibu, California, Jean Paul Getty Museum.
- fig. 55.** *O Idílio/Pastoral* (V. 104), o/t, c. 1870, 65 x 81 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 56.** *O almoço na relva* (V. 107), o/t, c. 1870-71, 60 x 80 cm. Coleção particular.

CAPÍTULO III

- fig. 01.** *Neve em Estaque* (V. 51), o/t, c. 1870, 73 x 92 cm. Zurique, Fundação E. G. Bührle.
- fig. 02.** *Mercado de vinhos* (V. 56), o/t, c. 1872, 73 x 92 cm. Coleção particular.
- fig. 03.** Camille Pissarro, *Entrada do vilarejo de Voisins*, o/t, 1872, 46 x 55 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 04.** *Casa do Enforcado*, (V. 133), o/t, 1872-73, 55 x 66 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 05.** Camille Pissarro, *Colina de Hermitage, Pontoise*, o/t, 1873, 61 x 73 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 06.** *Uma moderna Olympia* (V. 225), o/t, 1872-73, 46 x 55 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 07.** *Luta de amor* (V. 380), o/t, 1875-76, 37.8 x 46.2 cm. Washington D.C., National Gallery of Art.

- fig. 08.** *Figuras ao ar livre* (V. 243), o/t, 1873-75, 54 x 81 cm.
- fig. 09.** *Almoço na relva* (V. 238), o/t, 1873-75, 21 x 27 cm. Paris, Musée de l'Orangerie, coleção Jean Walter e Paul Guillaume.
- fig. 10.** *Casais a beira do lago* (V. 232), o/t, c. 1873-75, 47 x 56 cm. Boston (Mass.), Museum of Fine Arts, coleção Tompkins.
- fig. 11.** *Retrato de Victor Choquet* (V. 283), o/t, 1876-77, 46 x 36 cm. Coleção particular.
- fig. 12.** Pierre-Auguste Renoir, *Retrato de Victor Choquet*, o/t, 1876, 46 x 36 cm. Winterthur, coleção Reinhart.
- fig. 13.** *Auvers, vista panorâmica* (V. 150), o/t, 1873-75, 65 x 81 cm. Art Institute of Chicago. Memorial Sr. e Sra. Lewis Larned Coburn.
- fig. 14.** *O pinheiro em Estaque* (V. 163), o/t, 1876, 73 x 60 cm. Paris, Musée de l'Orangerie, coleção Jean Walter e Paul Guillaume.
- fig. 15.** *O Castelo de Médan* (V. 325), o/t, c. 1879-81, 59 x 72 cm. Glasgow Museums and Art Galleries, coleção Burrell.
- fig. 16.** *Ponte de Maincy* (V. 396), o/t, 1882-85, 58 x 72 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 17.** *Lago de Annecy* (V. 762), o/t, 1896, 64 x 81 cm. Londres, Courtauld Institute.
- fig. 18.** *A estrada curva* (V. 329), o/t, c. 1879-82, 60 x 73 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
- fig. 19.** *A fruteira* (V. 341), o/t, 1879-82, 46 x 55 cm. Coleção particular.
- fig. 20.** *Auto-retrato* (V. 365), o/t, 1879-82, 34 x 27 cm. Londres, Tate Gallery.
- fig. 21.** *O Golfo de Marselha visto de Estaque* (V. 429), o/t, c. 1883-85, 73 x 100 cm. Nova York, Metropolitan Museum of Art.
- fig. 22.** *Rochedos em Estaque* (V. 404), o/t, c. 1882-85, 73 x 91 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- fig. 23.** *Desfiladeiro em Estaque* (V. 400), o/t, 1882-85, 73 x 54 cm. Houston, coleção John A. e Audrey Jones Beck.
- fig. 24.** Pierre Auguste-Renoir, *Rochedos em Estaque*, o/t, 1882, 66 x 82 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
- fig. 25.** *Rochedos em Estaque* (V. 404), o/t, c. 1882-85, 73 x 91 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotografia ampliada.
- fig. 26 a 31.** detalhes de *Rochedos em Estaque*.
- fig. 32.** *Casas em Estaque* (V. 397), o/t, 1882-85, 65 x 81 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, coleção Sr. e Sra. Paul Mellon.
- fig. 33.** *O grande pinheiro* (V. 669), o/t, 1892-95, 84 x 92 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- fig. 34.** *Casas e árvores* (V. 480), o/t, c. 1885-87, 54 x 73 cm. Paris, Musée de l'Orangerie, coleção Jean Walter et Paul Guillaume.

- fig. 35.** *Pomar* (V. 444), o/t, c. 1885-86, 65 x 50 cm. Honolulu, Museum of Fine Arts.
- fig. 36.** *O grande pinheiro* (V. 459), o/t, 1885-87, 81 x 100 cm. Paris, coleção particular.
- fig. 37.** *O grande pinheiro* (V. 458), o/t, 1885-87, 73 x 92 cm. Moscou, Museu Nacional de Arte Ocidental.
- fig. 38.** *Estudo de árvore* (R. 286), aquarela, 1885-90, 30.5 x 46 cm. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Harvard University.
- fig. 39.** *Estudo de árvore* (R. 287 e V. 1024), aquarela, c. 1890, 27.7 x 43.7 cm. Zurique, Kunsthhaus.
- fig. 40.** *O grande pinheiro* (V. 669), o/t, 1892-95, 84 x 92 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotografia ampliada.
- fig. 41 a 46.** detalhes de *O grande pinheiro*.
- fig. 47.** *Parque do "Château Noir"* (V. 779), o/t, 92 x 73 cm. Paris, Musée de l'Orangerie, coleção Jean Walter e Paul Guillaume.
- fig. 48.** *Moinho no parque do "Château Noir"* (V. 768), o/t, 1898-1900, 73 x 92 cm. Philadelphia Museum of Art.
- fig. 49.** *A rocha vermelha* (V. 776), o/t, c. 1900, 92 x 68 cm. Paris, Musée de l'Orangerie, coleção Jean Walter e Paul Guillaume.

CAPÍTULO IV

- fig. 01.** *Senhora Cézanne na poltrona vermelha* (V. 292), o/t, c. 1877, 72.5 x 56 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
- fig. 02.** *Senhora Cézanne com leque* (V. 369), o/t, 1879-82, 92.5 x 73 cm. Zurique, Fundação E. G. Bührle.
- fig. 03.** *Retrato de Louis Guillaume* (V. 374), o/t, 1879-82, 56 x 47 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, coleção Chester Dale.
- fig. 04.** *Senhora Cézanne com cabelos soltos* (V. 527), o/t, c. 1883-87. 62 x 51 cm. Philadelphia Museum of Art, coleção McIlhenny.
- fig. 05.** *Senhora Cézanne com vestido vermelho* (V. 570), o/t, c. 1890-94, 116 x 89 cm. Nova York, The Metropolitan Museum of Art.
- fig. 06.** *Retrato de Gustave Geffroy* (V. 692), o/t, c. 1895, 116.2 x 89.9 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 07.** *Mulher com a cafeteira* (V. 574), o/t, c. 1890-94, 130 x 97 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- fig. 08.** *Natureza-morta com cesta de maçãs*(V. 600), o/t, 1890-94, 65 x 81 cm. Art Institute of Chicago, coleção Memorial Helen Birch Bartlett.
- fig. 09.** *Natureza-morta com berinjelas* (V. 597), o/t, 1890-94, 73 x 92 cm. Nova York,

The Metropolitan Museum of Art.

fig. 10. *Senhora Cézanne na poltrona amarela* (V. 571), o/t, 1890-94, 81 x 65 cm. Nova York, coleção particular.

fig. 11. *Senhora Cézanne na poltrona amarela* (V. 572), o/t, 1890-94, 81 x 65 cm. Art Institute of Chicago.

fig. 12. *Senhora Cézanne em vermelho* (V. 573), o/t, 1890-94, 89 x 70 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

fig. 13. *Retrato da Senhora Cézanne* (V. 523), o/t, 81 x 65 cm. 1885-90. Paris, Musée de l'Orangerie, coleção Jean Walter e Paul Guillaume.

fig. 14. *Senhora Cézanne em vermelho* (V. 573), o/t, 1890-94, 89 x 70 cm. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fotografia ampliada.

figs. 15 a 18. detalhes de *Senhora Cézanne em vermelho*.

fig. 19. *Senhora Cézanne na estufa* (V.569), o/t, 1890-94, 92 x 73 cm. Nova York, The Metropolitan Museum of Art.

fig. 20. *Garoto com colete vermelho* (V. 681), o/t, 1890-94, 79 x 64 cm. Zurique, Fundação E. G. Bührle.

fig. 21. *Homem com cachimbo* (V. 564), o/t, 1890-92, 73 x 60 cm. Londres, Courtauld Institute.

fig. 22. *Velha com rosário* (V. 702), o/t, 1900-04, 85 x 65 cm. Londres, National Gallery of Art.

fig. 23. *Retrato de Vallier* (V. 718), o/t, 1906, 65 x 54 cm. Suíça, coleção particular.

fig. 24. *Retrato de Vallier* (R. 640 e V. 1566), aquarela, c. 1906, 48 x 31.5 cm. Suíça, Interart Ltd. Zug.