Rodrigo Otávio da Silva Paiva

CÉZANNE, A EXPRESSÃO E O MOTIVO.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Nelson A. Aguilar.

VOLUME I

Este exemplar coresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora 29/11/1999.

Banca:

Prof. Dr. Nelson A. Aguilar:

Prof. Dr. Bento Prado Junior:

Prof. Dr. Luciano Migliaccio:

Prof. Dr. Luiz B. Lacerda Orlandi:

Novembro de 1999

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
V. 01 Ex.
TOMBO BC/39973
PROC. 278/00
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 13/03/00
Nº NFO

CM-00134436-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

P 166 c

Paiva, Rodrigo Otávio da Silva
Cézanne, a expressão e o motivo / Rodrigo Otávio da Silva Paiva. - - Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cézanne, Paul, 1839-1906. 2. Paisagem. 3. Pintura francesa. 4. Cor. 5. Arte moderna – Séc. XIX. I. Aguilar, Nelson Alfredo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

AGRADECIMENTOS:

Agradeço a todas as pessoas e instituições que de qualquer forma afinaram-se à tonalidade compreensiva deste trabalho, provendo recursos, ensinando, facilitando, dando acesso e mostrando a via pela qual esta tarefa prosseguiu. Em ordem alfabética seguem os agradecimentos a

Abraham Palatnik

Almir Mavignier

Bento Prado de Almeida Ferraz Júnior

Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas / Unicamp

Carlos Alberto Ribeiro de Moura

Francisca Maria Cabrera e família

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp)

Gerard Monier

Henri Maldiney

Jean-P. Chimot

Jorge Sidney Coli Júnior

Lilian Tone

Luciano Migliaccio

Luiz Benedicto Lacerda Orlandi

Luiz Carlos Mello

Luiz César Marques Filho

Maria Teresa Lucchesi

Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand

Nelson Alfredo Aguilar

Nise da Silveira

Núcleo de Informática do Inst. de Filosofia e C. Humanas / UNICAMP

Rafael Vieira Souto

Ricardo Valente Magaldi

Secretaria de Pós-Graduação do IFCH/Unicamp

ÍNDICE:

VOLUME I

Introdução:.....p. 07

παθημα: dimensão pática, sentir.....p. 12

τεχνημα: técnica, procedimento.....p. 24

I. Negro Scipion:.....p. 37

a) imanência do romântico e do real em Negro Scipion.....p. 43

b) posição: tipo da forma e gênese da expressão.....p. 47

II. Mistério: .....p. 51

a) motivo.....p. 53

b) técnica.....p. 64

c) branco.....p. 72

III. Paul Alexis lendo a Émile Zola: .....p. 79

a) inacabamento.....p. 79

b) a leitura.....p. 83

c) expressão no interior da obra.....p. 91

d) interrelações de uma leitura.....p. 93

IV. Claridade: .....p. 101

a) motivo.....p. 103

b) técnica.....p. 119

c) branco.....p. 128

V. Rochedos em Estaque: .....p. 133
a) geologia da forma e paisagem .....p. 138
b) paisagem e tradição.....p. 141

VI. Compreensão: .....p. 147
a) paisagem.....p. 149
b) expressão.....p. 164
c) branco.....p. 173

VII. Grande Pinheiro: .....p. 179
a) motivo.....p. 183
b) paisagem e ontologia.....p. 185

VIII. Realização: .....p. 191
a) modulação.....p. 192
b) motivo.....p. 210
c) branco.....p. 221

IX. Senhora Cézanne em Vermelho: .....p. 225
a) a série "Sra. Cézanne".....p. 229
b) tradição e porvir.....p. 236

Referências Bibliográficas .....p. 247

VOLUME II

Lista de Ilustrações

INTRODUÇÃO

Na tentativa de mostrar aspectos diretos, correntes e paralelos à obra de Cézanne, viu-se a necessidade de compreender alguns termos imanentes à semântica artística dos primórdios da arte moderna no século XIX. Expressão e motivo fluem nas falas de Cézanne, Van Gogh e Pissarro e as preocupações acerca de pintura deverão, portanto, abrir um modo do estudo destas noções como base de conduta, atitude e comportamento criadores num século em que a paisagem surge como tradição, posta agora como um problema eminentemente formal. Este "*intermezzo*", no qual a expressão de Cézanne se conforma como tensão harmonizadora entre passado e porvir, passa também pela elaboração criadora de aspectos artísticos que se iniciam no sentir e no proceder, na técnica e na sensibilidade.

Expressão e motivo, sentir e proceder, trazem boas ressonâncias ao acontecimento artístico com Cézanne. Ele mesmo conduz tal compreensão pelos depoimentos. Contra qualquer teoria sistemática e a priori ele dirá: "*(...) tout le paysage s'inscrira. Pour le fixer sur la toile, l'extérioriser, le métier interviendra ensuite, mais le métier respectueux qui, lui aussi, n'est prêt qu'à obéir, à traduire inconsciemment, tant il sait bien sa langue, le texte qu'il déchiffre, les deux textes parallèles, la nature vue, la nature sentie, celle qui est là... (il montrait la plaine verte et bleu) celle qui est ici... (il se frappait le front) qui toutes deux doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre d'une vie moitié humaine, moitié divine (...)*[1]". Estão lançadas aí, a expressão, o motivo, o sentir e o procedimento, como noções implicadas num acontecimento *poiemático-pathemático.*

Em várias outras falas cotadas por Larguier, Bernard e Gasquet, poder-se-á ver estes aspectos importantes para a compreensão da obra de

[1] "*Toda a paisagem estará inscrita. Para fixá-la sobre a tela, exteriorizá-la, o trabalho intervirá em seguida, mas um trabalho respeitoso que também está pronto a obedecer, a traduzir inconscientemente, de tanto que ele conhece bem sua língua, o texto que ele decifra, os dois textos paralelos, a natureza vista, a natureza sentida, aquela que está aí... (ele mostrava o plano verde e azul) aquela que está aqui... (ele batia na sua testa), que todas duas devem se amalgamar para durar, para viver de uma vida metade humana, metade divina*". Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. pp. 131 – 132.

Cézanne. Contudo, não se tratam de conceitos funcionais e aplicáveis ao exclusivo entendimento de uma obra de arte; não se pode entender, não há categorias a se construir, elas são apenas intensidades do fazer artístico, como experiência e pensamento. A expressão e o motivo não são bem conceitos, mas logo-morfoses de uma experiência. O sentir e a técnica não são categorias, mas fluxos genea-mórficos de uma compreensão. Destes quatro fundos implicativos pode-se aproximar da obra de arte e compreender aquilo que Cézanne chamava realização, sensação colorante e lógica colorida.

Deve-se notar, também, que estas noções repercutem pela história da arte instaurando, já nos finais do século XIX, uma atitude filosófica e pensante no próprio acontecimento artístico. O sentimento puro, ou o sentir para Malevich[2], a técnica para Oiticica[3], o motivo para Elaine de Kooning[4] são a prova dos aspectos criadores, levantados pelo "debate artístico" no século XX, através dos meandros de uma semântica familiar (tradição) e estranha (ruptura) a Cézanne.

Filosofia e história, dois grandes fundos de significação da expressão artística do início da arte moderna e contemporânea. Cézanne surge no Louvre, pesquisando expressões, na Natureza, imantando um motivo. Uma enorme tradição ecoa: Poussin, Lorrain, Delacroix, Courbet, Corot, Rubens, Jordaens, os venezianos, os espanhóis, Chardin, Le Nain, De la Tour, Signorelli, os provençais, Vermeer, Maes, der Hooch, Watteau, Correggio e Manet. Seus contemporâneos exigem avanços perceptivos, técnicos e tecnológicos, a ciência e o "*plein air*", o trabalho e o anarquismo: Monet, Renoir, Monticelli e Pissarro. Toda esta complexidade aponta para o modo pático das obras e seu acolhimento em Gauguin e Signac, Denis, Bernard, Braque, Picasso, Gris, Matisse, Gleizes, Dufy, Metzinger, Malevich, Delaunay, Morandi e Nicolas de Staël. Um complexo pintor,

---

[2] MALEVICH, Kasimir, *Suprematisme, in Le miroir suprématiste,* trad. francesa de V. e J-C Marcadé, Slavica-écrits sur l'art, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

[3] OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, in Aspiro ao Grande Labirinto,* seleção de textos Luciano Figueredo, Lygia Pape e Waly Salomão, ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1986, pp. 50-51.

[4] KOONING, Elaine. *Motivo: o quê, como ou quem? In Art News, LIV,* direção Thomas B. Ress, Nova York, 4 de abril de 1955, pp. 26-29.

que interrelaciona uma tradição pensada com as cores e traça os planos do horizonte que o acolhe na história de seu futuro.

A motricidade se desdobra, a palavra se explica, a forma se expressa, as gêneses brotam: "*Ex-ister, au sens non trivial du mot, c'est avoir sa tenue hors... hors de toute contenance sienne, c´est tenir l'être – non la pose – hors de soi, en soi plus avant*"[5]. Um pinheiro ali na natureza, expressa-se, desdobra seus milhões de afecto-aspectos. Estas duas dimensões unívocas pela atitude absoluta, livre e necessária, do criar artístico, mostra em Cézanne, o motivo que se ergue encravado: "*Je tiens mon motif... (Il joint les mains.) Un motif voyez vous, c´est ça...*"[6] *(...) "Je viens devant mon motif, je m'y perds. Je songe, vague. Le soleil me pénètre sourdement, comme un ami lointain, qui réchauffe ma paresse, la féconde. Nous germinons.*"[7]. A expressão se aprofunda elevando: "*Les couleurs sont expression, à cette surface, de cette profondeur. Elles montent des racines du monde*"[8].

Toda esta poética mostrará a importância de se compreender a forma que a obra de Cézanne alcança, uma ressonância atávica, uma incorporação histórica, um devir clássico e uma nova proporção, bem como a elevação abstrativa da pintura em desintencionalidade de conteúdos, em futuro e dissolução.

Com uma simplicidade espantosa, narrada por Gasquet, Cézanne abre a dimensão passível de sua poética e o fundo no qual ele se encontra com a forma dos seres e das coisas em ampla cosmo-cromia do mundo, permanecendo na intensidade fluida que transita e transmuta entre expressão e motivo:

---

[5] "*Ex-istir no sentido não trivial da palavra é ter a sua detenção fora, fora de todo seu conteúdo, é manter o ser – não a pose – fora de si, em si, mais avante*". MALDINEY, Henri. *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 305.

[6] "*Eu detenho meu motivo...(ele junta as mãos.) Um motivo veja, é isto...*". Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 130.

[7] "*Eu venho diante do meu motivo, nele me perco. Eu sonho embalado. O sol me penetra surdamente como um amigo distante, que aquesce minha preguiça, a fecunda. Nós germinamos*". Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. p. 136.

[8] "*As cores são expressão nesta superfície, desta profundidade. Elas remontam às raízes do mundo*". Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. p. 151.

"Je vous disais tout-à-l´heure que le cerveau, libre, de l´artiste doit être comme une plaque sensible, un appareil enregistreur simplement, au moment où il oeuvre. Mais cette plaque sensible, des bains savants l´ont amenée au point de réceptivité où elle peut s´imprégner de l´image consciencieuse des choses. Un long travail, la méditation, l´étude, des souffrances et des joies, la vie l´ont préparée. Une méditation constante des procédés des maîtres. Et puis, le milieu où nous nous mouvons habituellement... ce soleil, écoutez un peu... Le hasard des rayons, la marche l´infiltration, l´incarnation du soleil à travers le monde, qui peindra jamais cela, qui le racontera? Tous plus ou moins, êtres et choses, nous ne sommes qu´un peu de chaleur solaire emmagasinée, organisée, un souvenir de soleil, un peu de phosphore qui brûle dans les méninges du monde."[9]

* * *

A implicação que se afirmou entre os quatro aspectos de compreensão da obra de Cézanne, a expressão, o motivo, o sentir e a técnica, são desenvolvidos neste trabalho de uma forma conjuntiva e rítmica. De modo que, não se tratará de analisar "*partes extra partes*" a soma de cada uma destas noções. Não se observa uma cadência repetitiva entre cada movimento, mas a própria expansão, para além da simples soma de elementos. Trata-se, portanto, de um desenvolvimento destes aspectos mutuamente implicantes num fluxo de relaxamento e contração intensivos, que se aproxima e se distancia da obra de Cézanne, gerando aspectos diversos e harmônicos no acontecimento artístico.

---

[9] *"Eu lhe dizia, há pouco, que o cérebro livre do artista deve ser como uma placa sensível, simplesmente um aparelho registrador no momento em que ele opera. Mas esta placa sensível, de sábios mergulhos o levaram ao ponto da receptividade, no qual ela pode se impregnar da imagem ciente das coisas; um longo trabalho, a meditação, o estudo, os sofrimentos, as alegrias e a vida a prepararam. Uma meditação constante dos procedimentos dos mestres. E depois, o meio no qual nós nos movemos habitualmente... o sol, escute... A fortuna dos raios, a marcha da infiltração, a encarnação do sol através do mundo, quem um dia as pintará, quem as contará. Todos, mais ou menos, seres e coisas, nós não somos senão um pouco de calor solar encerrado, organizado, uma reminiscência do sol, um pouco de fósforo que queima nas meninges do mundo".* Neste sentido, GASQUET, J. Cézanne, Cynara, Paris, 1988. pp. 134-135.

Um ritmo que se amplia e se concentra como algo vivo, que se instaura no contacto com a obra de arte e se perfaz num jogo de cisão e junção entre dois tempos, duas tensões, duas pulsões, dois espaços. A expressão de Cézanne vista em situação imanente às obras do Museu de Arte de São Paulo e as difusões destes aspectos numa intensidade mais ampla, geram o ritmo seguro e ordenado para o acompanhamento em paralelo da trajetória-Cézanne.

Assim, para conformar uma indicação de leitura deste trabalho, se seguiu a vida expressiva de Cézanne num fluxo intensivo que se situa e se lança, não em bipolaridade, mas em implicação fundante, na forma taoísta do pleno e do vazio, ou na dissolução opositiva entre inspirar e respirar. Desta forma, se propõe uma leitura em ***Gestaltung*** da obra de Cézanne que, pelo ritmo, abre uma sístole e outra diástole; não se trata de circularidade, tampouco de sucessividade contínua, mas sim, de uma interrupção pensante que se ordena entre retração e dispersão, enformando a compreensão deste movimento operativo. A forma rítmica do coração, a concentração na obra, que irriga um campo expressivo, a dilatação da espera, que retorna e preenche uma complexidade-obra. Assim, entre um capítulo e outro dever-se-á perceber a descontinuidade do coração da expressão para o movimento de sua mudança, sua abertura nas obras, sua irrigação retráctil:

"Il est vrai que notre vie psychologique est pleine d'imprévu. Mille incidents surgissent, qui semblent trancher sur ce qui les précède, ne point se rattacher à ce qui les suit. Mais la discontinuité de leurs apparitions se détache sur la continuité d'un fond où ils se dessinent et auquel ils doivent les intervalles mêmes qui les séparent: ce sont les coups de timbale qui éclatent de loin en loin dans la symphonie." [10]

---

[10] "*É verdade que nossa vida psicológica é plena de imprevistos. Mil incidentes surgem, parecendo apartar aquilo que os precede, sem que possam se relacionar ao que sucede; mas a descontinuidade de suas aparições destaca-se sobre a continuidade de um fundo, no qual eles se desenham e, ao qual eles são devedores dos próprios intervalos que os separam: eles são os golpes de timbal que de longe em longe eclodem na sinfonia*". Neste sentido, BERGSON, H. *L'Évolution Créatrice, Chap. premier: De l'évolution de la vie: mécanisme et finalité.* P.U.F, 118ª ed. Paris, 1966, p. 3

a) *Παθημα*: **sentir, dimensão pática**[1].

"La tâche d´une phénoménologie de l´art est de déceler l´être d´une oeuvre d´art en tant que telle en l´éclairant à soi"[2].

Procurar dizer acerca da Arte num modo geral e sistemático é uma tarefa que já perdeu, ao longo de suas Estéticas e Histórias, seu fundo experimental. Dizer o que? Para que? Como? Todos estes problemas que envolvem um estilo, um gesto e uma atitude em relação ao fenômeno artístico expõem uma primeira dificuldade, que apenas pode iniciar sua transposição através da própria experiência: *"L´art ne se lève que dans ses oeuvres"*[3]. Mesmo a cisão da significação artística com sua materialidade se ergue num acontecimento, no qual a obra se dissolve para existir.

Todas as proposições acerca das obras são *mediatas*, importantes mediações por onde a compreensão pode se afinar. No entanto, apenas a experiência com coisas e seres saídos da criação artística poderá satisfazer uma necessidade expressiva e positiva acerca do fenômeno. Esta outra cadeia de proposições (expressões falantes) quer depender do fenomênico e fazer seu sentido dentro do campo de **impacto** com a obra de arte.

A descrição desta experiência, a tomada desta experiência é um aplicar-se integralmente a um bloco de aparecimentos e surgimentos captados e recebidos numa forma sensível, na qual a mensagem, a verdade e o sentido, restam sempre num horizonte infinito. Trata-se mesmo de um **impacto,** da

---

[1] παθημα, ατος (το) significa I) todo acontecimento que sobrevém e afecta os corpos e as almas; II) todo acontecimento que se produz fora de nós, *"événement"*, acidente (*événement* num poema – Platão, República 393b). Esta manifestação suscita um παθηματικος, η, ον que é estar exposto, ou sujeito, às emoções, ao sofrimento. Neste sentido, BAILLY. A. *Dictionnaire Grec Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, ed. Revue par L. Séchan et P. Chantraine, Hachette, Paris, 1950, verbete: *Παθος; Παθημα, ατος (το); Παθηματικος, η, ον.*

[2] *"A tarefa de uma fenomenologia da arte é desembaraçar o ser de uma obra de arte enquanto tal, esclarecendo-a a si"*. MALDINEY, Henri. *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 306.

[3] *"A arte ergue-se apenas nas suas obras"*. Neste sentido MALDINEY, Henri. *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 298.

dimensão do contacto e do sentir como ebulição experimental e campo imanente de acesso ao mundo do sentido: *"l´art offre un champ d´épreuve qui peut devenir un terrain de vérité"*[4]. Sentir e sentido estão diretamente ligados na experiência com o artístico. Em Cézanne, como se pode ler nas suas reportagens, os devires desta verdade mostram-se na realização de suas obras: *"La méthode se dégage au contact de la nature. Elle se développe par les circonstances. Elle consiste à chercher l'expression de ce que l'on ressent, à organiser les sensations dans une esthétique personelle"*[5]. Estética pessoal que sempre se tem a si *"sur la nature"* e procura *"sentir juste et réaliser pleinement"*[6], *"sur le motif"*. Cézanne surge no sol nascente do século XX, dizendo acerca do *sentir* e do *contacto: "Tout est, en art surtout, théorie développée et appliquée au contact de la nature."*[7]

O artístico, portanto, manifesta-se tanto para Cézanne quanto para uma certa *fenomenologia,* na dimensão do sentir e dela deve devir a verdade (dimensão do sentido): *"Dans le sentir moi et monde (c´est le sens originaire du contact) ont partie liée"*[8]. No entanto, esta verdade não funda sua significação sob os aspectos da adequação, da representação, ou da integralidade, já criticados e afastados por Merleau-Ponty na *"Linguagem indireta e as vozes do silêncio"*[9]. Tampouco o artístico poderá obedecer um sistema de equivalências ou deformações coerentes. Não se pode, pela intencionalidade da percepção, abarcar o acontecimento de um desvio, de uma mudança intensiva no sentir. Retoma-se

---

[4] *"A arte oferece um campo de prova que pode devir um terreno de verdade"* Neste sentido MALDINEY, Henri. *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 301-302.

[5] *"O método se depreende no contacto com a natureza. Ele se desenvolve pelas circunstâncias. Ele consiste em procurar a expressão do que se sente, em organizar as sensações numa estética pessoal"*. LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs.* L'Édition, Paris, 1925. XXXIX.

[6] *"Sentir justo e realizar plenamente"*. Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. & LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs.* L'Édition, Paris, 1925. – XXXVI e XXXVII.

[7] *"Tudo é, sobretudo em arte, teoria desenvolvida e aplicada no contacto com a natureza"*. GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988, p. 171.

[8] *"No sentir, eu e mundo (este é o sentido originário do contacto) compactuam"*. Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant: de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. p. 191.

[9] *"É essencial à verdade ser integral, enquanto pintura alguma jamais se pretendeu integral"*. MERLEAU-PONTY, M. *A linguagem indireta e as vozes do silêncio, in Signos*, trad. brasileira de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira,. Martins Fontes, São Paulo, 1991. p. 84

aqui, a etimologia heideggeriana[10] da *αληθεια*, para a compreensão da verdade como desvelamento e aparecimento, mostrável por um fazer *projetante* próprio à vontade e ao poder do *Dasein*. Numa concepção mais contemporânea e atinente à experimentação artística, toma-se a noção de verdade pela capacidade de acolhimento de um *acontecimento*. Assim, poder-se-á compreender com Henri Maldiney, que a verdade importa ao sentir e não ao perceber, assim como ao passível, por oposição ao *pro-jeto*: *"Le monde qui s´ouvre dans son cri n´est pas celui que disent les mots, mais son cri d´autre part n´est pas celui d´un simple vivant: dans son cri même il existe et d´une existence qui (ceci est capital) n´a pas du tout son accomplissement et sa vérité dans le percevoir. Dans le sentir, je sui le là. Le sentir est ce en quoi se fait jour, à mon propre jour qui se lève avec lui, l´événement..."*[11] Toda esta complexidade seria exterior e inócua se não falasse exatamente através de uma experiência filosófica, ou fenomenológica, ***com a obra de arte***, notadamente, com a obra de Cézanne.

O sentir é de uma existência e, sua verdade, isto é, seu acontecimento é artístico. *"L´art, non le percevoir, est la vérité du sentir"*[12], no sentido de que o acontecimento artístico como existência possui a intensidade mostrável de algo, que se abre inteiramente novo, escapando, tanto do objeto percebido, quanto do objeto codificado na experiência da efetividade (*wirklichkeit*).

---

[10] *"A verdade é o ser descoberto, como tal, do ente. A verdade é verdade de ser",.in Chemin qui ne mènent nulle part, L´origine de l´oeuvre d'art, L´oeuvre et la vérité,* trad. francesa de Wolfgang Brokmeier, Gallimard, Paris, 1962, p. 57, p. 60, p. 61 e p. 92. Neste texto, como em vários outros (Ser e Tempo, A questão da técnica e O fim da filosofia e a tarefa do pensamento), Heidegger propõe sua tradução e etimologia da palavra grega αληθεια como "ser à descoberta", "abertura", "manifestação" e "desvelamento". Em sua crítica à noção de verdade como adequação, representação ajustada entre coisas e juízos, o filósofo procurará uma via (*Holzwege*) não tética à noção de verdade, ele dirá: "*A essência da verdade é nela mesma, a fonte deste combate, em que se conquista o meio aberto, no qual o ente vem ter a si e, a apartir do qual, ele se arrebata de si mesmo. (...) Na obra, é a verdade que está para a obra e não apenas alguma coisa de verdadeiro.*" Neste sentido, v. também, HEIDEGGER, M, *Being and Time*, ed. Oxford, trad, inglesa de John Macquarrie & Edward Robinson, Basil Blackwell, 1980, pp. 55-58.

[11] *"O mundo que se abre no seu grito, não é aquele que dizem as palavras, mas seu grito, por outro lado, não é aquele de um simples vivente: no seu grito mesmo ele existe e de uma existência que (isto é capital) não possui nenhuma consumação e verdade no perceber. No sentir, eu sou o aí. O sentir é aquilo no qual se faz dia ao meu próprio dia, que se levanta com ele, o acontecimento...".* Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant: de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique,* Millon, *Collection Krisis,* Grenoble, 1991. p. 203

A verdade não responde ao efetivo, mas ao imprevisível, ao que se mostra inesperado, pois mostra ao homem, o que ele mesmo é: ser lançado ao aberto de uma realidade que nunca se fecha, ou se determina, que ele mesmo não pode sedimentar, mas apenas acolher, suportar e transpassar. O acontecimento é o fundo do real e este, o fundamento do possível. A verdade abre ao ser a sua dimensão passível: "*Toute sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrira.*"[13]

"*Sentir n'est pas avoir des sensations, pas plus que penser n'est avoir des idées. Dans le sentir un événement se fait jour à mon propre jour qui ne se lève qu'avec lui. 'Je ne deviens qu'en tant que quelque chose arrive et quelque chose ne m'arrive qu'en tant que je deviens'. Le moment de la surprise et du saisissement, par où il se révèle, lui appartient par essence. L'événement est transformateur. Il est ressenti en lui-même comme une déchirure dans la trame de l'être-au-monde et le monde n'apparaît que dans le jour de cette déchirure. L'événement est hors de la portée de l'intentionalité et du projet. Le sentir humain touche à l'être comme il touche à l'événement. Il a sa vérité dans l'art, parce que celui-ci n'a ni la structure de l'intentionalité ni la constituition du projet*"[14].

A realidade como inesperado se abre no fundo contactante entre sentir e sentido, no campo da existência e do acontecimento entre-dois, que sofre e acolhe o surpreendentemente novo. Assim, se há qualquer integralidade na obra

---

[12] "*A arte, não o perceber é a verdade do sentir*". Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 310.

[13] "*Toda sua vontade deve ser de silêncio. Ela deve fazer calar todas as vozes dos prejulgamentos, esquecer, esquecer, fazer silêncio, ser um eco perfeito. Então, sobre sua placa sensível, toda paisagem se inscreverá.* Neste sentido,.GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. p. 131.

[14] "*Sentir não é ter sensações, não mais que pensar não é ter idéias. No sentir um acontecimento se faz dia a meu próprio dia, que se levanta apenas com ele. 'Eu não me torno algo enquanto alguma coisa não ocorrer e alguma coisa não ocorre a mim, enquanto eu não me torno algo'. O momento da surpresa e da apreensão pelo qual ele se revela, lhe pertence por essência. O acontecimento é transformador. Ele é sentido nele mesmo como uma fissura na trama do ser-no-mundo e o mundo não aparece senão no dia desta fissura. O acontecimento está fora da tomada de intencionalidade e do projeto. O sentir humano toca o ser como toca o acontecimento. Ele tem sua verdade na arte, porque esta não tem nem a estrutura da intencionalidade, nem a*

de arte, ela será da espessura de uma modulação original e autêntica do sentir: "*L´événement, le véritable événement-avènement qui nous expose au risque de devenir autre, est imprévisible (...) Nous sommes passible de l´imprévisible*"[15].

Todas estas implicações filosóficas e artísticas acarretam consigo uma série de noções a partir da experiência contactante; uma genea/morfose de conceitos surgem do sentir no campo semântico, na fala mesmo, como sentimento, percepção, expressão, motivo e realização. "*Savoir voir. Sentir...*"[16] esta é a dificuldade, o enigma e a clarificação com que Cézanne pensa com cor a expressividade deste problema. A compreensão do *criar* e do *compreender* para Cézanne é "*au contact*" e, nesta dimensão, ele pode entregar-se ao infinitivo próprio de qualquer acontecimento entre-dois, a saber, ao "*réaliser*"[17] – "*voir son modèle et sentir très juste*"[18].

A dimensão do contacto é o modo do sentir em que se encontra o fluxo transformador entre-dois, no qual nenhuma categoria ainda se fez, nenhum código se estabeleceu e nenhuma proposição se desenhou. Esta iniciação à atitude do sentir deverá criar uma espessura e uma consistência entre sentir e sensível, condensando assim, o território do contacto, o campo do acontecimento entre-dois e o acolhimento do surpreendente, em seus ritmos e intensidades transformadores. Esta atitude mesma é esboçada por Cézanne: "*L'artiste ne perçoit pas directement tous les rapports: il les sent*"[19], ou simplesmente, "*il suffit*

---

constituição do projeto". Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 315.

[15] "*O acontecimento, o verdadeiro acontecimento-advento que nos expõe ao risco de nos tornar outro, é imprevisível (...) Nós somos passíveis do imprevisível*". Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. De la Transpassibilité*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. p. 419.

[16] "*Saber ver... Sentir*". GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. P.166

[17] "*Il faut être un bon ouvrier. N'être qu'un peintre. Avoir une formule. Réaliser*" - "*É necessário ser um bom obreiro. Ser apenas um pintor. Ter uma fórmula, Realizar*". GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. p. 177.

[18] "*Ver seu modelo e sentir muito justo*". GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. p. 193.

[19] "*O artista não percebe diretamente as relações: ele as sente*". Neste sentido, LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs*. L'Édition, Paris, 1925. XXXVI.

de sentir"[20]. Na mesma direção, Henri Maldiney dirá: "*L´intentionnalité du percevoir est en opposition radicale à l´in-intentionnalité du sentir*"[21].

Sentir e sensível não se desvinculam, a dimensão do sentir e a dimensão do contacto são indecomponíveis na experiência com o artístico. Tampouco, trata-se de vincular sentir e sensível às composições temáticas entre sujeito e objeto. A dimensão do sentir *acontece* apenas numa inter-relação contactante, num entre-dois, sendo a própria expressão do sensível. Não se colocam em jogo as noções de objeto e sujeito, porque não se pode determinar a direção intencional entre criador, obra-acontecimento e mundo, nem se pode determinar qual deles determinará pensamentos, fluxos intensivos e acontecimentos entre eles mesmos e o espectador. Não há, portanto, no contacto realizador de um acontecimento, qualquer sentido representacional, causal, interpretativo, ou intencional, fundantes de uma obra de arte.

Obra e sentir são indecomponíveis. No entanto, podem desvincular-se na perda do artístico. Assim, a dimensão do contacto é o universo em que habita o sentir, é nela apenas que poderá haver o ganho do artístico, é com ela apenas que o sentir transmuta. O aparecer começa no sentir e com ele se abre a dimensão do contacto. Contudo, esta transmutação do sentir dependerá de uma outra dimensão, que por sua vez poderá mostrar o fundo do acontecimento como afecto, como placa sensível côncava da qual fala Cézanne. A dimensão pática, ou afetiva (*afficere*), se abre como campo de investigação do sentir como "παθει μαθος"[22]. Surge, portanto, um outro aspecto da experiência com o artístico, a saber, a capacidade de acolhimento, a receptibilidade e a passibilidade que descrevem o comportamento do sentir como fenômeno da própria experiência do

---

[20] "*É suficiente sentir*". GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. p. 196

[21] "*A intencionalidade do perceber está em oposição radical à in-intencionalidade do sentir*". Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant: de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. p. 205.

[22] "παθει μαθος" Ésquilo, Agamemnon, 177, significa em linha gerais, conhecimento por experiência. Maldiney toma esta noção para expor uma compreensão pela prova (pela provação). Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. De la Transpassibilité*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. p. 386.

contacto. Ter a capacidade de sentir é poder suportar o acontecimento inusitado, o advento realizador e fundante de qualquer possível. A *Sainte-Victoire* é convexa[23] como o artista é uma concavidade.

Contudo, a dimensão pática, como proposta por Heidegger, surge da articulação de duas noções, a saber, *Befindlichkeit* e *Stimmung*[24]. A primeira, é o lugar no qual o Dasein se acha, sem ter se determinado, no seu ser-no-mundo. Trata-se do modo pelo qual o *Dasein* se afina, ou ressoa, à tonalidade do estar-no-mundo; pela *Stimmung,* o *Dasein* descobre originalmente seu mundo irredutível. Por outro lado, a *Befindlichkeit* designa o modo (como), no qual o *Dasein* acha seu ser, que de qualquer forma, já se abria no horizonte de possibilidades de seu próprio poder através do mundo. Na *Befindlichkeit* se dá a temporalização originária do ser do *Dasein* e, portanto, a possibilidade do achado de si. Assim, a dimensão pática surge, pela *Stimmung* (ressonância, ambiência, tonalidade, situação) e pela *Befindlichkeit* (sentimento da situação, afetividade), como abertura para aquilo que excede o *Dasein*, para o horizonte de suas possibilidades e para seu fundo injustificável como *estar-lançado-aí*. *"Il l'ouvre suivant une dimension pathique déterminée qui décide du ton, et par là du sens (significatif et non signitif) de toutes nos rencontres"*[25].

Este excesso do fenômeno afetivo na imbricação com o mundo, retira a dimensão pática da subjetividade e a coloca no horizonte das possibilidades projetantes do estar-no-mundo. No entanto, toda exaustiva tarefa de Henri Maldiney busca esclarecer o modo de articulação próprio desta dimensão pática. Neste sentido, através de duas noções tradicionais, que remontam a Aristóteles, a saber, o par "passível-possível", o filósofo traçará uma compreensão inteiramente

---

[23] *"la Sainte-Victoire est convèxe"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 150.

[24] Acerca dos estudos na dimensão pática e suas implicações na noções de *Stimmung* e *Befindlichkeit, cf.* HEIDEGGER, M, *Being and Time,* ed. Oxford, trad, inglesa de John Macquarrie & Edward Robinson, Basil Blackwell, 1980, pp. 78-81, 172-188. MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. De la Transpassibilité,* Millon, *Collection Krisis,* Grenoble, 1991. pp. 386 - 394. & RICHIR, Marc, *Encyclopaedia Universalis, Vol. 1.* ed. Encyclopaedia Universalis, Paris, 1996. verbete: Affectivité, pp. 347-353.

[25] *"Ele abre seguindo uma dimensão pática determinada, que decide o tom e por aí, o sentido (significativo e não signitivo) de todos nossos encontros"*. Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 316

nova acerca desta dimensão, respondendo, por sua vez, a toda tradição fenomenológica e aos problemas por ela levantados entre vida (dimensão pulsional) e existência; *Leben* e *Dasein.*

Assim, para Henri Maldiney, um acontecimento surge como verdadeiro inesperado, como manifestação real, que funda o possível e só se tornaria efetivo, pela possibilidade de sedimentação e codificação de seu fenômeno. A capacidade de se colocar na acordância tonal com o acontecimento inusitado e real aprofunda-se pela passibilidade do estar-aí. Contudo, não se trata de um poder receptivo de algo efetivo, de algum objeto do campo de apreensões possíveis. *"La réceptivité à la libre étendue n´est pas le pouvoir d´accueillir une révélation dont l´objet et le mode de donnation sont préfigurés en elle. Mais par delà tous les modes de dévoilement dont elle est passible a priori, elle n´est dévoilée à elle-même que là oú et quand, dans une incalculable surprise de soi, elle découvre en elle la dimension paradoxale du transpassible."*[26]

Do campo pático articulado entre a *Stimmung* e a *Befindlichkeit* surge um território mais profundo, que elucida a dimensão afetiva, mas não pode ser esclarecido por ela. À dimensão transpassível do ser corresponde o injustificável acontecimento que é recolhido na experiência transformadora como verdade e clarificação do sentir. Assim, o acontecimento artístico carrega em si, a marca transpassível que se mostra como experiência inesperada entre sentir e sensível.

A realização como acontecimento e a capacidade de recolhimento desta manifestação surpreendente no sentir como transpassibilidade, modulam a tonalidade das falas de Cézanne e Henri Maldiney, mostrando em que consiste e implica a experiência artística.

---

[26] *"A receptividade na livre extensão não é o poder de acolher uma revelação, na qual o objeto e o modo de se dar sejam pré-figurados nela. Mas para além de todos os modos de desvelamento, no qual ela é passível a priori, ela não é desvelada a ela mesma, senão aí onde e quando, numa incalculável surpresa de si, ela descobre em si, a dimensão paradoxal do transpassível"*. Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 331.

Cézanne: - "*l'artiste n'est qu'un réceptacle de sensation.*"[27]

Maldiney: - *"L´événement, toujours autre, a toujours un autre visage. La transpassibilité, dans laquelle je suis exposé, exclut toute tentative de le ramener à une expression déjà mienne – elle implique au contraire que je m´envisage à lui pour en recevoir mon propre visage. Cela veut dire qu´ici la réponse précède et ouvre l´appel. L´incapacité d´acueillir vient d´une fermeture à l´événement, au nouveau. Le nouveau n´est pas destinal. Ce rien d´où l´événement surgit, l´événement l´exprime lui-même par son originarité. L´ouverture à l´originaire (non à l´originel), la réceptivité accueillante à l´événement, incluse dans la transformation de l´existant, constitue sa transpassibilité.*[28]

Esboçado o contexto da compreensão da obra de Cézanne através dos fenômenos existenciais já colocados, dever-se-á incluir ao desenvolvimento do acontecimento artístico, o movimento intensivo e a tonalidade desta experiência na formação de um ritmo que transmuta, desvia e expressa uma outra globalidade sensorial e pensante do modo de ser do fundo humano, o modo do vazio descontínuo. Assim, o acontecimento modulador do sentir surge como complexo de intensidades que escapam do ordinário através de um movimento que, muitas vezes, não é motor, perceptivo, ou material, mas simplesmente prossegue por tonalidades, freqüências, timbres e tensões intensivas.

Mas em que medida o ritmo é fundador do espaço-tempo?

---

[27] *"O artista é apenas um receptáculo de sensações"*. Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 131

[28] *"O acontecimento, sempre outro, tem sempre uma outra face. A transpassibilidade, na qual eu estou exposto, exclui toda tentativa de a recolocar numa expressão já minha – ela implica, ao contrário, que eu me encare a ela para receber minha própria face. Isto quer dizer que aqui, a resposta precede e abre o chamado. A incapacidade de acolher vem de um fechamento ao acontecimento, ao novo. O novo não é destinal. Esse nada de onde o acontecimento surgiu, o acontecimento o exprime ele mesmo por sua originariedade. A abertura ao originário (não ao original), a receptividade acolhedora do acontecimento, inclusa na transformação do existente, constitui sua transpassibilidade"*. Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. De la Transpassibilité*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. p. 424.

"Un rythme ne peut pas se déployer dans un espace préalable. Il n´est pas un mouvement dans l´espace, il est un mouvement de l´espace et il est un mouvement de la temporalité. Une transformation du temps et une transformation de l´espace"[29].

O ritmo traz uma ampla experiência no discurso da arte moderna e contemporânea. Malevich traçará as linhas de ordenações da poesia em ritmo e cadência[30] uma abertura opositiva e uma amplitude *ambiental* no espírito dos versos. Por outro lado, em sua obra, o ritmo estará na composição plena e vazia de intensificações situantes.

Cézanne usa brancos e vazios para abrir espaços e transformar sua visão. Maldiney os encontra no retrato de Vollard. Também uma pintura chinesa aparece em Brion-Guerry e no pleno e vazio taoísta. Há um auto-movimento, um coração que pulsa inotável num entre-dois, num acontecimento que é passível da força ordenadora, harmônica e modulante do espaço. O ritmo é noção espacial como cor, assim como o tom, na música, é tempo. Este movimento intensivo que se desenrola por uma situação de tocar e não tocar, sonar-silenciar, ritmo.

Maldiney dirá em 1986, *"A obra existe como forma rítmica, implicando um modo de ser determinado"*[31] , para enfim, conceber em 1992, *"O ritmo: verdade do sentir! Se o sentir nos abre ao ser do que é, apenas a arte é, pelo ritmo, capaz de habitar o dia desta abertura"*[32].

---

[29] *"Um ritmo não pode se desenrolar num espaço preestabelecido. Ele não é um movimento no espaço, ele é um movimento do espaço e ele é um movimento da temporalidade. Uma transformação do tempo e uma transformação do espaço"*. Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant: de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. p. 241.

[30] Acerca do ritmo e da cadência na poesia *v.* MALEVITCH, Kasimir. *Sur la poésie*, 1919, *in Le miroir suprématiste*, trad. francesa de V. e J-C Marcadé, Slavica-écrits sur l'art, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, p. 73 – 82.

[31] MALDINEY, H. *Art et Existence, "Le monde en avènement dans l'événement de l'oeuvre: Cézanne et le paysage*, Klincksieck, Paris, 1986, p. 26.

[32] *Le rythme: vérité du sentir! Si le sentir nous ouvre à l'être de ce qui est, l'art seul est, par le rythme, capable d'habiter le jour de cette ouverture"*. MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant: de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. p. 212.

A característica do ritmo é importante aos espaços volúmicos da cor em Cézanne... seus vazios de tela e manchas de cores mostram com Henri Maldiney que "*Le rythme est générateur de l´oeuvre dont l´espace volumique nous est, en lui, rendu visible.*"[33]

O ritmo é destruidor da relação figura e fundo, ele é o próprio engate arrebatador expressivo de uma *formação* espiritual, ou concreta. Esta formação moduladora é a própria transgressão do efetivo como cadência. O ritmo modula as tonalidades afetivas criando pulsões e re-fluxos, momentos catalisadores e dispersivos do suportar. A transgressão deste suporte como reordenação passível de um plano, *realização.* Este acontecimento mesmo abre o sentido da temporalidade e da espacialidade como experiência entonante que se acha e se toca no tempo, que se desenrola no vazio-pleno do epaço. Propriamente Maldiney dirá:

"Un rythme n´est pas objectivable dans l´espace. Il ne saurait au sens propre être perçu. Il prend fond dans le sentir et il le fond en lui donnant forme. Cette forme n´existe qu´en formation. Elle consiste de sa propre genèse. Son auto-genèse rythmique suscite l´espace et le temps (l´espace-temps) de sa manifestation. Il se lèvent sous l´horizon dont, par elle-même, en vertu de l´articulation de ses tensions ouvrantes et fermantes, cette forme en formation est capable. Une forme est un pli de l´espace à travers lequel l´espace se transforme en... lui-même. Le rythme est l´automouvement de l´espace-temps dont la genèse de la forme est l´articulation mouvante"[34].

---

[33] *"O ritmo é gerador da obra, na qual o espaço volúmico nos é, nele, tornado visível"*. MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant: de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. p. 211.

[34] *"Um ritmo não é objetivável no espaço. Ele não poderia, no sentido próprio, ser percebido. Ele toma fundo no sentir e ele o funda dando nele a forma. Esta forma não existe senão em formação. Ela consiste em sua própria gênese. Sua auto-gênese rítmica suscita o espaço e o tempo (o espaço-tempo) de sua manifestação. Eles se erguem sob o horizonte, no qual, por ela mesma, em virtude da articulação de suas tensões abertas e fechadas, esta forma em formação é capaz. Uma forma é uma dobra do espaço através do qual o espaço se transforma em... ele mesmo.. O ritmo é o auto-movimento do espaço-tempo, no qual a gênese da forma é a articulação movente..."*. Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant: de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. pp. 207-208

Com a noção de ritmo, portanto, requer-se o vazio, uma capacidade criadora de espera e de desentranhamento desintencional e improjetável do segredo, do mistério, do harmonioso e do trágico, da potência artística como intensidade e modulação do sentir, como supremacia do sentir e como motor passível entre Ser e não-Ser.

b) *Τεχνημα:* ***procedimento, técnica***[1].

"(...) La technique d'un art comporte un langage et une logique." (A Léo Larguier)[2]

O processo pelo qual o artista cria em pintura, perfaz uma das questões mais complexas para aquele que pretende examinar acuradamente seu trabalho. Assim, se no esforço da compreensão de uma expressão artística, tal problema persistir *intocado*, não sentido, fatalmente malogrará a tarefa, deixando lacunar o centro poético daquela expressão.

Se não se vai de encontro ao *como* uma pintura se faz, corre-se sério risco de reduzir a compreensão às interpretações, às questões analíticas do vidente, ao gosto, ou ao subjetivismo, sem percorrer os caminhos da própria expressão, seus meios, sua técnica, isto é, sem transpassar a obra de arte numa experiência para além do ponto de vista, do empirismo egológico e da opinião. No entanto, tampouco se pretende alcançar a obra como coisa representada, objeto, no qual o sedimento codificado apenas remarca a extensão bem calculada do real.

A especulação acerca do procedimento em pintura é, neste modo, a tentativa da passagem ao mundo e às questões próprias ao corpo da pintura, sem efetivamente considerar as situações da objetividade e da subjetividade em relação ao fenômeno artístico. Pensa-se, portanto, a obra na situação de si, como ser expressivo, para fora das tematizações e dos problemas entre sujeito e objeto. O termo Τεχνημα surge como *fenômeno operativo em fuga*, que escapa das determinações do *criador*, como ser absoluto da expressão e da objetividade, como sistema de equivalência representativa. Τεχνημα designa, portanto, a forma imanente da pesquisa pelo fazer, um conjunto móvel de regras móveis que se

---

[1] Τεχνημα, ατος (το) designa diretamente ***obra de arte***, trabalho com arte e obra-prima para Sófocles, *Filoteto* 36. BAILLY. A. *Dictionnaire Grec Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, ed. Revue par L. Séchan et P. Chantraine, Hachette, Paris, 1950, verbete: *Τεχνη; Τεχνημα, ατος (το).*

realizam apenas no acontecimento da obra, do artístico se fazendo em pleno acontecimento de contacto entre-dois: expressão e motivo. Trata-se da compreensão de uma situação das tensões de contacto ativas e passíveis na obra.

Este esforço exige uma desconsideração de todos os juízos e sedimentações acerca daquilo que não esteja exclusivamente ligado ao fazer técnico, à distribuição de cores, à composição de planos e à elaboração de formas: "*La peinture est l'art de combiner des effets, c'est-à-dire d'établir des rapports entre des couleurs, des contours et des plans*"[3].

No entanto, não se poderá instaurar, no seu momento de partida, uma *épochê*[4] que vise, em verdade, reconsiderar ou retomar as questões que de início haviam sido postas em suspenso, para então, procurar precisar melhor as suas significações. A *épochê* possível é aquela que desconsidera o âmbito das tematizações, sem visada de retorno. Não se trata, por assim dizer, da mera suspensão da determinação do juízo para a sua posterior reformulação. A *épochê* radical é *errante,* ela não reformula nada, mas abre ao sentido do acontecimento, o integralmente novo, que nenhum passado poderia desconfiar que ali aconteceria seu horizonte. O esforço da *épochê* para arribar[5] à coisa mesma, ao ser pictórico, deve ser, portanto, a tentativa da aniquilação de qualquer visada prévia, de qualquer previsão de retorno, ou de repetição. Assim, a pergunta pelo *como* é um *modo* de acesso à própria pintura e, ao mesmo tempo, uma desconsideração das tematizações, teorias e classificações. Trata-se de sentir, na mesma medida em

---

[2] "*A técnica de uma arte comporta uma linguagem e uma lógica*". LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs. L'Édition.* Paris, 1925. v. também, LARGUIER, L. *Cézanne, ou le drame de la peinture.* Denöel et Steele, Paris, 1936, pp. 131-138; XX.

[3] "A *pintura é a arte de combinar os efeitos, isto é, de estabelecer as relações entre as cores, os contornos e os planos*". LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs. L'Édition.* Paris, 1925. v. tbm, LARGUIER, L. *Cézanne, ou le drame de la peinture.* Denöel et Steele, Paris, 1936, pp. 131-138, XXXVIII.

[4] A noção de *épochê* como atitude fenomenológica de suspensão dos juízos para o retorno às coisas mesmas é concebido por Husserl na Crise das Ciências Européias. *Cf.* HUSSERL, E. *La crise des sciences européenes et la phénomenologie transcendentale.* Trad. Francesa por G. Berger. Gallimard. Paris, 1949, parágrafo 35.

[5] A palavra refere-se a uma linguagem marítima e é escolhida em detrimento do sentido do "retornar" (como retorno à coisa mesma), usado, notadamente, por Merleau-Ponty no prefácio à Fenomenologia da Percepção. Procura-se aqui o ir à coisa mesma no sentido da espera do *événement* em contraposição ao histórico, ao código e a qualquer sistema de equivalências. Arribar é também "alterar a rota para aproximar-se de ...". Neste sentido *cf.* MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception.* Avant-propos. 9ª éd. Gallimard,

que se suspendem as intelecções e interlocuções sobre as obras, o silêncio e o ritmo da expressão e suas implicações, menos detidas nas *reflexões* das palavras, mais remanescentes nas *inflexões* do fazer.

Ir à técnica é de certo modo, aproximar-se das forças internas alterantes da criação artística, é compreender a tectônica da forma na presença da pergunta pelo seu *modo*, sem deixar incorrer qualquer abertura a outro tema, seja do sujeito criador, espectador, ou do objeto como representação.

Contudo, o âmbito do ponto de vista - do *sujeito que vê* - e da analítica da objetividade - da *sociologia*, da *psicologia* e da *história da arte*[6] - mantêm suas possibilidades apenas na posteridade das considerações, como fragmentos contributivos na medida de suas concernências. Não se trata de negá-las absolutamente, mas de desconsiderá-las como formas preceituadas, como teses de partida ou de retorno, para qualquer compreensão acerca do acontecimento artístico.

Trata-se, portanto, de *sentir* clarificar o modo do fazer sentir as formas no seu *como* que, em meio às contingências, às lacunares informações e à ausência de um passado cristalizado em momento absoluto, deixa unicamente a expressão como testemunha de si, como rastro de sua profundidade, como "*verdade no seu sentir*"[7] e fundo do seu auto-desenvolvimento. Comporta-se diante da obra, não tanto como espectador, mas como expectador, isto é, aquele que espera o ritmado movimento do campo pático, para compreender o procedimento e, portanto, a gênese da obra na sua transformação inusitada, que

---

Paris, 1945; *cf.* também Novo Dicionário Aurélio da língua Portuguesa, 2ª edição. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986. *verbete* arribar.

[6] "*Ni l'histoire, ni la sociologie, ni même l'ethnologie ne peuvent éclairer une expérience présente dans laquelle, co-naissant avec une oeuvre d'art, quelles qu'en soient la date et le lieu, nous sommes, en ce présent induit par sa présence, contemporains de notre origine. L'art ne se lève que dans ses oeuvres.*" - {*Nem a história, nem a sociologia, nem mesmo a etnologia podem clarear uma experiência presente, na qual, co-nascente com uma obra de arte, qualquer que seja a data e o lugar, nós estamos, neste presente, induzido por sua presença, contemporâneos de nossa origem. A arte não se ergue senão em suas obras*} MALDINEY, Henri. *L'Art l'Éclair de l'Être*. Éditions Compact, Collection Scalène, Paris, 1993. p. 298.

[7] MALDINEY, H. *Vers quelle phénoménologie de l'art, in* L'Art l'Éclair de l'Être. Éditions Compact, Collection Scalène, Paris, 1993. p. 310. A noção de verdade é aqui compreendida, não como identidade, representação ou adequação do sentir ao objeto, mas sim como develamento, acontecimento e abertura, como pretende a etimologia *heideggeriana* da noção grega *αληθεια*.

foge do pintor e escapa da "Arte", que estranha-se do mundo e não toma conhecimento do público.

A obra de arte está em meio a uma imensidão de faltas quando olhada na percepção do ponto de vista interpretativo, ou na visada da análise intencional das objetividades interpretativas. Das interpretações humanas só uma é verdadeira, aquela que não é uma interpretação: *"celle qui ouvre pour comprendre l' existence les mêmes voies que l'homme pour exister*[8]*".*

O próprio criador não domina como espírito absoluto o seu processo de criação. Sua atitude transcende a intencionalidade de si mesma, num fazer para longe da concepção projetante. O mundo de faltas do qual surge a pintura, pela capacidade de recolhimento e transformação do sentir, vai se realizando nas afetividades, nos desvios da perceptividade e na afirmação expressiva, naquilo que é decisão e que Cézanne denominará escolha: *"La peinture, comme tout art, comporte une technique, une manipulation d'ouvrier, mais la justesse d'un ton et l'heureuse combinaison des effets dépendent uniquement du choix de l'artiste."*[9] Contudo, se é o artista que escolhe um tom, ele também está obrigado a uma técnica fugidia, que envolve a manipulação harmônica de intensidades e ritmos desveladores do modo do sentir, que o próprio artista é conduzido a compreender apenas pelo envolvimento passível da sua atitude.

Esta realização da obra de arte é mesmo da ordem da transpassibilidade, como expõe Henri Maldiney, no sentido da capacidade de acolhimento do acontecimento num horizonte inesperado, da realização passível de um acontecimento[10], da dimensão do vazio como fundo do ritmo de toda intensidade modulante do sentir, que escapa a toda pré-determinação do projeto e a toda intenção representante, interpretante ou imitante, criando assim, uma

---

[8] *"Aquela que abre para compreender a existência, os mesmas vias que o homem por existir.* MALDINEY, H. *De la transpassibilité, in Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. Collection Krisis,* ed. Jérôme Millon, Grenoble, 1991, p. 361.

[9] *"A pintura, como toda arte, comporta uma técnica, uma manipulação de obreiro, a justeza de um tom e a feliz combinação dos efeitos dependem unicamente da escolha do artista".* LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs. L'Édition.* Paris, 1925. v. também, LARGUIER, L. *Cézanne, ou le drame de la peinture.* Denöel et Steele, Paris, 1936, pp. 131-138, XXXV.

forma artística que mostra a operação transmutante no contacto entre criador e criado.

Esta passagem para o fundo da pintura, para a expressão se fazendo, é o que se pode designar a própria atitude (*Einstellung*), o rastro de seu criador, de sua história e de seu estilo, mas, antes, o próprio *modo de ser* da pintura. Esta atitude só poderá ser vista mediante um aprofundamento da experiência no acontecimento da expressão. A atitude é o próprio modo problemático pelo qual surge uma expressão, como mistério e claridade. Este modo problemático, pelo qual surge uma obra é, num aspecto, a atitude na pintura como técnica, como formação da expressão e seus elementos – luz, forma, cor, volume, espaço – através de problemas e realizações e, por assim dizer, *operatividade*[11]. Assim, a análise da técnica não é da forma da objetividade, mas sim o esforço de instaurar-se na situação das questões, dos problemas e do caminho de uma obra acontecendo. A compreensão de uma técnica é, por assim dizer, a compreensão do que se *presentifica* na obra de arte como alteridade autêntica, como existencialidade irredutível a qualquer outrem (público, crítico, filósofo, historiador, artista). Trata-se, de um esforço de *presentificação* da obra no seu acontecimento realizador e criador. Busca-se assim, uma espécie de acolhimento das formas num esforço de colocação compreensiva do rastro criativo, através da indagação técnica.

Estudar a técnica de Cézanne é esforçar-se por perfazer o caminho da pintura no seu *modo* problemático, entrar num mundo de tintas, cavaletes e telas. Esta análise, como *modo de ser* da expressão, completa-se com a procura da textura do seu sentir, experiência poética na integralidade do *ser* pintura. Um aprofundamento que se eleva, como em Nietzsche[12], à espessura da superfície

---

[10] MALDINEY, H. *De la transpassibilité. Op. Cit.* pp. 361-425.

[11] Designa-se a palavra operatividade na sua composição etimológica da *opera* em latim, como obra, trabalho, atividade - *operatio* - e a palavra *actio*. *Cf.* FARIA, Lima. *Dicionário Escolar Latino-Português*. FAE, 6ª edição, Rio de Janeiro, 1992.

[12] *"Olhai lá, como o sol vem impaciente sobre o mar! Não sentis a sede e o hálito abrasado de seu amor?/O mar quer sugar e levar consigo para o alto, bebendo-a, a sua profundidade; e, então, o desejo do mar ergue-se com mil seios./ Beijado e sugado quer ser ele pela sede do sol; ar, quer tornar-se, e altura e vereda de luz e, ele mesmo, luz!/ Em verdade, tal como o sol, eu amo a vida e todos os mares profundos./ E é isto, para*

expressiva, à forma da própria expressão - à obra de arte - como espectro irradiante da claridade e do mistério, da técnica e do poético.

* * *

A noção de técnica não quer designar aqui, qualquer relação ao sentido moderno, ou corrente, da tecnologia científica; por isso se toma a precaução de distigui-la, aqui, pela expressão Τεχνημα. Fala-se aqui do próprio da pintura e do modo de seu aprofundamento, num sentido da autenticidade originária da arte e não no emprego analógico à tecnicidade das ciências. Toma-se, portanto, a noção de técnica no seu sentido na língua grega, como um fazer, uma maneira de proceder ou agir para criar[13]. Porém, a técnica possui seu correlativo na noção de *ars*[14] romana.

A *ars* romana, para designar-se como técnica artística associa-se à palavra *ingenium.* O *Procedimento* significará aqui, um fazer próprio do artista, isto é, a atitude pela qual um artista se torna como tal, através de sua incorporação aos meios e modos de sua expressão - um inventor, um criador. O *ingenium* remete a um problema do construir, mas de um construir que está antes de tudo, na capacidade da mente (*mens*) humana.

A *ars* romana também refere-se à palavra grega - *ποιησις*, um fazer que não se confunde com o *εργον*. Um fazer próprio que envolve a noção de criação. A *ars* romana, portanto, envolve em seu significado as duas noções gregas

---

mim, o conhecimento: tudo o que é profundo deve subir - à minha altura!". NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra - um livro para todos e ninguém.* Trad. brasileira de Mário Silva, 4ª edição, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1986, p. 136.

[13] K. Badt define a técnica no sentido de criação em seu livro, propondo inclusive o início do círculo de sua investigação com o estudo da técnica em Cézanne. *"(...)primeiramente nós devemos considerar sua técnica (no sentido criativo e não mecânico, da palavra"* . *Cf.* BADT, Kurt. *The Art of Cézanne.* Trad. inglesa de Sheila Ann Ogilve, University of California Press, 1965, p. 22.

[14] Em latim, designa-se *artes ingenuae,* as "belas-artes", ou a Arte como se entende no século XX. A *ars* latina refere-se a uma "maneira de ser ou de proceder", uma "habilidade" e um "conhecimento técnico". Neste sentido, *Cf.* TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino-Português.* Ed. Maranus, 3ª edição, 1945 verbete *ars.*

de técnica e poética. Contudo, o fazer poético não se confunde com o fazer técnico, embora sejam, de certa forma, indecomponíveis.

Permanecendo na noção de Τεχνημα se elabora uma compreensão que se refere ao grego e, por oposição ao *ingenium* e à *mens,* vê seu próximo latino na noção de *operatividade*, que não se restringe ao *intelectus* em latim. O poder *operativo* porta consigo, uma plasticidade espaço-corpórea, que habita o próprio homem no amplo campo de suas possibilidades, na sua motricidade e perceptividade[15], para suas *realizações.*

O poder de fazer *sentir* as formas, na pintura, está na própria capacidade organizadora - construtora - do ser como *operatividade.* Contudo, o procedimento em arte, possui uma via muda, rítmica, vazia e transformadora. Este poder é mais, portanto, uma capacidade, uma certa receptividade da própria obra, como fundo da atividade criadora.

Esta *operatividade* possui a especificidade de ultrapassar os afectos intencionais da subjetividade criadora, que a toma na mutação do contacto, tornando-a transpassível: capacidade de acolhimento sensível de uma experiência abrupta, de um acontecimento. A *operatividade* em sua dimensão de projeto é desintencionada[16], os elementos estruturais da moto-perceptividade tornam-se fenômenos intensivos e transmutantes do sentir. Este desvio da perceptividade e da técnica constitui a própria dissolução de ambas na feitura da obra – surgimento – aquilo que não se esperava completamente, o *projeto im-projetável,* o "*significante insignificável*"[17] de Hugo von Hoffmannsthal, aquilo que sobrevém aos

---

[15] Este é um ponto central nas análises de Merleau-Ponty na Fenomenologia da Percepção, a síntese ao complexo motor-perceptivo do esquema corporal - o *hábito*, é o lugar de chegada da fenomenologia, após as considerações dos juízos clássicos (intelectualismo e sensualismo), para a análise da sexualidade, da fala e da expressão como potências corpóreas. Neste sentido, *Cf.* MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção,* trad. brasileira, Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Martins Fontes, São Paulo, 1994, p. 205-212.

[16] Pode-se observar a desintencionalidade e o problema da intuição como afetividade/perceptividade em Henri Maldiney: "*Ici nous retrouvons l'opposition sentir-percevoir. L'intentionalité du percevoir est en opposition radicale à l'in-intentionnalité du sentir...*" p. 205. Neste sentido, *Cf.* MALDINEY, Henri. *La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant, in Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin.* Collection Krisis, ed. Jérôme Millon, Grenoble, 1991, p. 203-206.

[17] A noção é de Hugo von Hoffmannsthal, *in* Buch der Freunde, Hersaug. R. A. Scröder, Inselverlag 1929, 2 Ausflage, s. 48; mas é citada por Ludwig Binswanger, in *Über den Satz von Hoffmannsthal: "Was Geist ist,*

que possuem o privilégio de serem tomados. O artista como "*funcionário do desconhecido*"[18]; nesta compreensão se lançam as palavras de Bergson: "*Ainsi pour les moments de notre vie, dont nous sommes les artisans. Chacun d'eux est une espèce de création. Et de même que le talent du peintre se forme ou se déforme, en tout cas se modifie, sous l'influence même des oeuvres qu'il produit, ainsi chacun de nos états, en même temps qu'il sort de nous, modifie notre personne, étant la forme nouvelle que nous venons de nous donner.*"[19]

Este certo lado passível da *operatividade* acontece em Cézanne por sua descontinuidade em brancos, abertos e inexecutáveis. No artístico, o vazio deve acontecer na tecnicidade, seja como inacabados, perspectivas geométricas longínquas, aéreas e brancos de tela. Criar é, portanto, implicar-se um *projeto* cuja intensidade extravasa qualquer *razão produtiva, cognitiva, intencional,* em suma, *projetável*, intensidade na qual a consciência se desvanesce e a existência se torna obra, por uma *operatividade* fugidia, um escape de todo entendimento como regra de categorias. Contudo, embora a técnica se configure como este escape no criar artístico, ela não deixa de ser ainda um saber, como definiram Heidegger e Aristóteles.[20]

A técnicidade artística não se confunde com a técnica moderna de Heidegger, como modo primordial do *Dasein* historial e contemporâneo, como desvelamento do fundo existencial (φυσις), ou como modo ontológico que se

---

erfasst nur der Bedrängte in Ausgewählte Vorträge und Aufsätze, Bd II, p.243-245 e Henri Maldiney, *De la Transpassibilité, op. cit.* p. 416.

[18] Esta frase foi cunhada por Almir Mavignier nas suas experiências com a dimensão artística.

[19] "*Assim pelos momentos de nossa vida, dos quais somos os artesãos; cada um deles é uma espécie de criação. Do mesmo modo que o talento do pintor se forma, ou se deforma, em todo caso, se modifica sob a influência mesmo das obras que ele produziu; assim cada um de nossos estados, no mesmo tempo que sai de nós, modifica nossa pessoa, sendo a nova forma o que nós viemos nos dar.*" Nas questões sobre o problema da criação Henri Bergson, na análise da duração faz notar que Pintor, Mundo e Obra se fazem mutuamente no fenômeno criador. Assim, forma escolhidas as noções de Expressão e Motivo para se pensar a arte de Cézanne como acontecimento integral e *interferente* entre estes pólos de contacto. Contudo a fala de Cézanne: "*eu não penso em nada quando pinto ...*", já estabelecia o problema do pensar, tético-teórico, por oposição à lógica do fazer artístico. Neste sentido, *cf.* BERGSON, H. *L'Évolution Créatrice, Chap. premier: De l'évolution de la vie: mécanisme et finalité.* P.U.F, 118ª ed. Paris, 1966, p. 7.

[20] HEIDEGGER, M. *El origen de la obra de arte* , in *Arte y Poesia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, trad. Samuel Ramos, México, 1958. p. 95 e ARISTÓTELES, *Metafísica,* livro A.

relaciona de forma individual e exterior à επισθημη e à ποιησις[21], formando a ciência e a arte. Todos esses modos ontológicos (επισθημη, ποιησις, τεχνη) são formas do fazer surgir, são modos da verdade como desvelamento (αληθεια). Contudo, Heidegger às voltas com a questão da técnica, não observa detidamente a relação entre τεχνη e ποιησις, permanecendo, na investigação, o modo técnico autenticamente *produtor*, a cibernética ou a engenharia hidroelétrica[22]. Mesmo no seu trabalho sobre a origem da obra de arte, a técnica fica submetida à obra, que, por sua vez, possui seu criador (*Dasein*) como origem, fundamento, destino e fonte.[23]

A técnica de Heidegger, portanto, é noção extremamente particular, tão restrita, que chega, por vezes, a referir-se exclusivamente ao vocabulário *heideggeriano*, que vê as origens do acontecimento pictórico no *Dasein* criador, conduzindo suas indagações ao artista. Não obstante, o próprio Heidegger chega a perceber que para tocar a origem da obra de arte, há que se entrar na atividade do artista[24]; esta tarefa porém, persistiu intocada...

Com todo um pensamento muito próprio acerca da técnica e sem qualquer observação acurada do que faz o artista, Heidegger não irá compreender que no acontecimento artístico haverá uma cisão radical entre as quatro causas, mostrando os fenômenos improjetáveis no próprio ato criador, o fundo passível de todo projeto criador, o vazio e a suspensão acolhedores de uma forma e um ritmo inesperados. A própria noção de *Gestaltung* possuirá o procedimento afinado entre o passível e o elaborável. Assim, no procedimento artístico ocorrerão

---

[21] HEIDEGGER, M. *La question de la Technique*, Gallimard, Paris, pp. 16-19.

[22] Heidegger quando se propõe a questão da técnica coloca como exemplos as engenharias produtivas de tecnologia, assim como a cibernética: *"Não é necessário ser profeta para reconhecer que as modernas ciências que estão se instalando serão, em breve, determinadas e dirigidas pela nova ciência básica que se chama cibernética. (...) A cibernética transforma a linguagem num meio de troca de mensagens. As artes tornam-se instrumentos controlados e controladores da informação"*. Heidegger também exemplifica sua compreensão de "técnica moderna" com a industria do carvão-vapor e com as usinas hidro-elétricas. Neste sentido, *cf.* HEIDEGGER, M. *La question de la Technique*, Gallimard, Paris, pp. 20 e ss. e HEIDEGGER, M. *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento*, trad. portuguesa de Ernildo Stein, ed. Abril Cultural, col. *Os Pensadores*, São Paulo, 1979, p. 72.

[23] HEIDEGGER, M. *El origen de la obra de arte*, in *Arte y Poesia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, trad. Samuel Ramos, México, 1958. p. 93 e p. 104.

transmutações desviantes de qualquer projeto, no qual se pode ver surgir a compreensão de uma dessubjetivação e, por congruência, de uma desobjetivação, da própria *produção,* num fazer imerso ao contacto transmutante dos seres, das coisas e do mundo.

A técnica artística é um movimento *realizador* da desintencionalidade da perceptividade, isto é, da possibilidade da perceptividade de se pôr nos limites dos seus desvios e na dissolução de sua ordem, na experiência limite de seu caos reconduzido a um sentir. A técnica, portanto, não pode ser compreendida sem seu fundo pático na dimensão do sentir, antes de seus intervalos e vazios, como ritmo e acontecimento da expressão; o conceito de técnica é *indiscernível* e *informe.* Os procedimentos, por assim dizer, mostrarão as *enformações* mais profundas da expressão, ao mesmo tempo que reconduzirão toda experiência artística ao limite das intensidades e dos ritmos entre cor e forma.

Hélio Oiticica poderá contribuir para a compreensão do que venha a ser a técnica como *modo* artístico: "*Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo. Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente. Vem então o princípio: 'Toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se 'aprende' e é adapatado a uma expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma.' É pois a técnica também de ordem física, sensível e transcendental.*"[25]

Delineada a significação de técnica e o seu lugar privilegiado para a compreensão da expressão de Cézanne, deve-se ressaltar a imensa dificuldade de seu estudo por sua complexidade, seja num único artista, seja numa única obra. Deve-se entrar em contacto com a obra e conduzir-se no seus movimentos; a especulação da técnica de um pintor é a própria dimensão *contactante* entre o

---

[24] HEIDEGGER, M. *El origen de la obra de arte*, in *Arte y Poesia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, trad. Samuel Ramos, México, 1958. p. 93

suporte, o conjunto vazio da criação e a superfície expressiva, em suas várias camadas e pigmentos.

* * *

Num modo mais estrutural da composição pictórica, deve-se levantar alguns aspectos acerca das técnicas de preparação de um quadro, para a pintura a óleo sobre tela. Por volta do final do século XVI e início do XVII, a técnica de preparação de um quadro a óleo torna-se mais homogênea e independente da técnica da têmpera e da tinta sobre madeira. A pintura a óleo surge como forma individual e direta da expressão. Assim, de forma genérica, o preparo da pintura a óleo era feito da seguinte maneira: numa estrutura de madeira, o chassis, se esticava o suporte, geralmente de linho ou algodão; depois, passava-se uma cobertura de preparação sobre a tela. Esta cobertura, espécie de água colante natural, era fixada e controlada. Em seguida, vinha o desenho subjacente e um procedimento para reduzir, em alguns locais, a capacidade de absorção da superfície, permitindo assim, uma regularidade homogênea da absorção dos pigmentos. Dados estes meandros, passava-se a compor os tons de fundo e uma cobertura pictural, que plenificaria o desenho e o espaço, numa caracterização mais finalizada. Enfim, para dar conservação e polimento à obra, se aplicava tinta incolor brilhante, o *"glacis"*, verniz e, por último ainda, faziam-se os *retoques.*

Este procedimento artesanal e metódico, se perdeu pela possibilidade comercial, industrial e tecnológica, bem como pelo avanço técnico e direto da aquarela e do guache. Cada vez menos, o pintor precisaria buscar matéria prima para compor seus pigmentos. Cada vez mais, mercadores trarão matéria prima, ou mesmo os próprios pigmentos, até que então, num salto, o tio Tanguy[26] possa

---

[25] OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, in Aspiro ao Grande Labirinto*, seleção de textos Luciano Figueredo, Lygia Pape e Waly Salomão, ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1986, pp. 50-51

[26] Jules-François Tanguy (1825-1894), o *père Tanguy*, comerciante de materiais para pintura e pequeno colecionador de obras de pintores como Monet, Cézanne, Pissarro e, notadamente, Van Gogh, que pintou o seu retrato num fundo de pinturas japonesas.

vender telas e tintas de diversas variedades. O preparo já é dado pela indústria, tudo aquilo que era metódico e artesanal (*o ingenium*) passa de certo modo para a indústria. Apenas *John Ruskin,* em 1851, com seu *Arts & Crafts* observará a importância artesanal que foi aspirada da arte pela indústria, criando a produção em série de objetos e a banalização do mundo das coisas, tornando assim, o procedimento artístico, conformado e confinado *na pintura a óleo.*

Contudo, nesta tradição, Cézanne trabalha no ápice da cultura da pintura a óleo, saindo dos anos 1860 e entrando na década de 70, presenciando os avanços tecnológicos na teoria da cor e na composição das tintas sintéticas. Não haverá preparo, sua expressão na maturidade será direta, um golpe de pincel sobre a tela branca e pronto, o óleo torna-se tão direto e simples quanto a aquarela. Com os tubos de tinta, as máquinas para o entelamento e a diversidade de linho para texturas pictóricas diferentes, Cézanne podia precisar melhor a sua expressão. Estes avanços permitiam que ele pudesse caminhar entre 10 a 15 quilômetros, partindo para o motivo com seu cavalete, seus tons e seu suporte. Por vezes, devido à falta de dinheiro, ele mesmo fazia seus *chassis*, reaproveitava e emendava suas telas. Antes de 1873, Cézanne usava linhos mais pesados, entre 23 e 33 fios por centímetro, este tecido mais grosso permitia o excesso de tinta, retendo-a na superfície; no entanto, após 1873, Cézanne passa a utilizar linhos mais finos, com cerca de 13 a 15 fios por centímetro[27], como é o caso de "*Sra. Cézanne em vermelho*" (il. 170). Este linho mais fino, será mais propício aos toques e às leves manchas transparentes do que às espátulas.

Neste sentido, se poderá indicar algumas destas características apontadas acima nas obras de Cézanne no Museu de Arte de São Paulo.

Negro Scipion possui uma deformidade na parte esquerda superior, uma fissura de aproximadamente 26 **x** 13 cm., talvez um pedaço originalmente colado (técnica para o aproveitamento das telas) pelo próprio pintor.

---

[27] DISTEL, Anne & STEIN, Susan Alyson. *Cézanne to Van Gogh*, the collection of Doctor Gachet, The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1998.

Em "*Paul Alexis lendo a Émile Zola*", o inacabamento da tela deixa ver um certo preparo compositivo, o que vai se tornando cada vez mais raro em Cézanne. Uma tira entre 10 e 15 cm está colada ao longo da parte superior, aumentando a composição em altura e incluindo uma maior expressão do espaço ambiente da composição.

O "*Grande Pinheiro*", que passou por algumas restaurações, possui também uma faixa emendada, colada, com cerca de 11,5 cm. na parte superior; uma parte muito delicada pelas tonalidades da composição. O quadro passou, pelo menos, por dois reentelamentos. Pode ter havido uma certa mudança na originalidade de tons, devido aos problemas de conservação provenientes desde os anos de 1900 até hoje; além do uso de técnicas de reentelamento que podem escurecer a obra, como algumas colas animais e a cera de abelha. Esta dificuldade deve ser levada em conta, na mesma medida em que a obra deve ser vista como um todo existente, pedaço monádico do universo. Em relação aos trabalhos de conservação e restauro do "*Grande Pinheiro*" existe um último e breve relatório, fornecido pelo próprio Museu de Arte de São Paulo, sobre os procedimentos e as condições desta obra, que se passa a expor:

"*O quadro estava com os vernizes oxidados e, portanto, amarelados, alterando as cores originais. Além disso a pintura começava a se soltar, pois o reentelo anterior tornara-se muito frágil. Decidiu-se então, eliminar o velho reentelo e descobriu-se em baixo dele, uma emenda feita pelo próprio Cézanne, para unir duas telas de texturas diferentes. A maior, de linho fino a outra, superior, uma tira de algodão, bastante fino. O reentelo muito fragilizado pelo tempo, realizado com cola animal já se desfazia. Foi retirado com bisturi, centímetro por centímetro, além da tira original que unia as duas telas. Realizou-se um novo reentelo com linho cru, cera virgem de abelha e resina. Os velhos vernizes foram retirados com mistura de álcool e terebentina. Deu-se uma camada de Verniz Ketone N, no final.*"

I. NEGRO SCIPION

sumário: *análise da forma e seu tipo; o romântico e o real em "Scipion"; as relações com a tradição espanhola, a obra de Lestag-Parade, Manet e Solari.*

"Negro Scipion" (il. 01) possui um uso da cor que ressoa nas tradições[1] pictóricas e nas primeiras expressões de Cézanne. A composição por harmonização de contrastes, estabelecidos através das noções de cores quentes e frias, fortes e fracas, perfaz uma intensa oposição entre o fundo negro e a mesa branca desta obra. Por outro lado, o vigor espatular no tratamento das costas, como chicoteadas, e da calça de Scipion serão também trajetos de uma prática próxima ao realismo, à técnica e à espátula de Courbet, junto aos quais Cézanne pesquisava seu motivo.

Um corpo arqueja sobre uma toalha branca. Sem a complexidade plástica e colorante dos tecidos das naturezas mortas posteriores, a toalha traz uma homogeneidade simplificada na cor e um duplo trato espatular. Ela guarda em seu tratamento um rastro do corpo negro, uma vibração corpórea que a transforma e uma expressão plana e chapada pelos gestos não mostráveis que a compõem. Pinceladas que mudam em relação ao braço apoiado na mesa, impõem

---

[1] Num aspecto geral, as teorizações das cores por harmonia de contrastes podem ser vistas, notadamente, na tradição filosófica e moral com Diderot, na tematização de uma harmonização por um jogo entre claro e escuro, que, sem excessos devem traçar uma composição de retitude horaciana. DIDEROT, Denis. *Ensaios sobre pintura*, trad. brasileira de Enid Abreu Dobránszky, ed. Papirus, UNICAMP, Campinas – SP., 1993. Pp. 59 – 69. Na tradição romântica, seja em Theóphile Gautier, ou no próprio "*Tratado das Cores*" de Goethe se pode também presenciar esta harmonia por oposições. O poema *Polarität (Sämtliche Werke*, p. 264) de Goethe já mostra a estrutura opositiva e complmentar entre pólos positivos e negativos; amarelo (+) e azul (-). Através de uma psicologia e de uma fisiologia estética da cor, Goethe irá propor, assim como Alberti, no século XV, mais ou menos, uma caracterização elementar de cores. Em Goethe há um estado de ânimo e químico elementar na cor. Os amarelos e azuis trazem cada qual uma ação, uma fraqueza, luz e frio, um ácido, o outro alcalino. Neste sentido, v. tabela de cores, a mistura de ambas colunas desta tabela em verde e sua intensificação ao vermelho *in* GOETHE, J.W. (1749-1832). *Doutrina das Cores*, ed. Nova Alexandrina, apresentação, sel. E trad. Marco Giannotti, 2ª edição. São Paulo, 1996. p. 115-116. Importante notar que estes estudos cromáticos permanecem ainda no estudo da percepção e da *Gestalt* na primeira metade do século XX com psicólogos como Goldstein e Rosenthal, tanto como em Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da Percepção*: "*O azul parece 'ceder ao nosso olhar', diz Goethe. Ao contrário, o vermelho 'entranha-se no*

à toalha de "*Negro Scipion*", *a necessidade real do peso do corpo sobre o pano*, um traço de sua motricidade. Sobre a toalha, o braço marca uma nítida divisão entre os toques lisos e invisíveis de um branco chapado e acinzentado e a agitação luminosa que mostra os gestos do pintor na parte envolvida por *Scipion*. Esta agitação circundante, co-extensível ao corpo e à toalha, surge de contornos azulados e sombras, através de marrons, vermelhos e cinzas, fazendo vibrar uma gradação entre tons quentes e frios. Fora do alcance da mão na mesa há apenas o gélido contorno de um objeto branco além-corpo, sem qualquer presença gestual (do pintor) ou motora (do motivo). Há, portanto, uma certa corporeidade na espessura da toalha que vai da coisa *vista* (toalha imóvel, sem toques visíveis do pintor e interferências do modelo) à coisa vista-e-tocada (toalha agitada pelas pinceladas mostradas e pelo repuxo do braço de Scipion). Esta primeira diferenciação indica questões e problemas compositivos do jovem Cézanne, que apontam tanto para um tratamento realista do motivo, quanto para fortes contrastes de claro-escuro numa expressão tensa e anímica do modelo.

A perspectiva geométrica, amplamente estudada na composição do assento, acentua-se como sólido sustentáculo do corpo. Um cubo ocre se forma entre ondulações de amarelos, marrons e vermelhos. Os gestos coloridos dão os esquemas visíveis da palha deste banco que se põe como estrutura fixa, permitindo a *pose firme do modelo*, podendo então sustentar toda sua inclinação. O banco e a toalha recebem do corpo uma organicidade. A estrutura geométrica do assento contrasta com a desperspectivação volumétrica da toalha. Mesa e banco são pólos de tensão para pousar a ponte do corpo e determinar sua expressão simbiótica. Toalha e assento são formalmente opostos e implicam uma existência: a *existencialidade de Scipion*.

---

olho' diz Goethe ainda." cf. MERLEAU-PONTY, M. *Phénomenologie de la perception,* Gallimard, Paris, 1945 p.

Um corpo que mostra uma existência vencida, enfraquecida e cansada; imersa ainda nas suas subjetivações condoídas e na postura de incômodo descanso e lamento. No entanto, há qualquer monumentalidade[2] expressiva de uma ambigüidade. Algo paradoxal, como a frontalidade de costas e a verticalidade inclinante, que surgem como aspectos de uma complexidade poética estabelecida no vão entre o heróico e o vencido. Não se trata, portanto, de uma pintura de imaginação, mas sim de um modelo corporificando um sentimento através de sua postura e de sua epiderme, de um problema de composição real de um sentimento monumental e decaído. Esta ambigüidade entre uma atenção plástica ao modelo e uma motivação interiorizada de um temperamento, marca a expressão híbrida e transicional em Cézanne. Por um lado, mostra um motivo atormentado e romântico, como classifica Venturi[3]; por outro, desvela a *motivação* em direção ao elemento real da exterioridade.

O corpo de *Scipion* vibra nos seus limites orgânicos, inserindo-se e transformando o conjunto da espacialidade da obra. Marrons, vermelhos, negros e cinzas estão por volta de Scipion, indeterminando a relação com o fundo escuro. Azuis, rosas, marrons, negros e cinzas vibram no entre-espaço calça, corpo e toalha branca. Uma calça feita de pinceladas sinuosas em azuis e brancos oscila nas fronteiras de contornos indeterminados, com os sinuosos marrons do corpo.

---

[2] A noção de monumentalidade é veementemente negada por Badt no seu livro, *op. cit.* Contudo não se pode deixar de compreendê-la no seu sentido mais original e genérico, sem qualquer relação com a monumentalidade heróica ou propagandista da pintura de história. Em Cézanne determina-se monumentalidade na expressão como obra e como algo que traz algo à lembrança. Esta lembrança não está no nível do simbólico, mas do formal, daquilo que é atávico à expressão, a saber, sua perceptividade e afetividade intensivas, daquilo que faz diretamente pensar, no sentido do *moneo* em latim. Trata-se, portanto de uma monumentalidade atávica e primordial como condição formal e motora do pensamento instaurada na própria verticalidade dos seres. Assim, Novotny reconhece esta monumentalidade ao dizer: *"Cézanne created a new form of monumentality"*. Neste sentido, *cf.* NOVOTNY, F. *Cézanne,* Phaidon Press Limited House, Oxford, 1978, p. 3. e FARIA, Erenesto. *Dicionário Escolar Latino Português,* FAE, 6ª ed. 5ª tir., Rio de Janeiro, 1992, verbetes *moneo* e *monumentum.* pp. 345-346.

[3] Para Venturi esta tela é uma das mais importantes do que ele denomina período romântico em Cézanne: *"Le portrait de nègre Scipion (100) où, au delà du plaisir que le modèle donne au peintre avec ses chairs d'un brun chaud en contraste avec le bleu froid du pantalon, on voit paraître l'expression d' une sympathie humaine." – {O retrato de Negro Scipion em que, além do prazer que o modelo dá ao pintor, com suas carnes de um marrom quente, em contraste com o azul frio da calça, se vê aparecer a expressão de uma simpatia humana.} In* VENTURI, Lionello. *Cézanne: son art - son oeuvre,* Rosemberg, Paris, 1936, p. 23.

Os azuis[4] compõem o motivo da calça, criando contornos, sombras e volumes. Predominância de um azul prussiano e de toques do azul ultra-marino dão eloqüência colorante ao motivo do tecido.

Scipion cria uma circularidade ao redobrar-se, interferindo na toalha, no fundo e no assento. Com traços espatulares retilíneos, o corpo imprime seu peso: as pernas paralelas dobram-se num ângulo de 90°, o braço descende e o corpo pousa firme e sutil. Este corpo cria espaço em seu meio, traça a curvatura de seu desvio e divide claro e escuro, perspectiva geométrica e natural, levando consigo o traço das coisas e a expressão desta característica no seu abandono sobre uma mesa.

O rosto de Scipion[5] é bastante indeterminado, tons vermelhos por toda a cabeça dão traços de uma face enevoada e leve, como a de um sonhador anônimo, ao mesmo tempo em repouso e tensão.

O braço que se sustenta no banco, exprime a rigidez do corpo apoiado, com tons fortes de vermelho nas mãos e brancos que fazem saltar o cotovelo. A mão esquerda está composta com pinceladas ondulares de tons frios que formam o seu relaxamento. A mão esquerda em azul e a direita em vermelho traçam uma contraposição ordenadora e harmonizada, enquanto brancos e escuros dividem a tela em sua horizontal. O azul da calça e o azul da mão, que escorrega sobre a toalha, conduzem ao fechamento da figura sobre si. Formas curvilíneas vão se contorcendo e aumentando as costas de Scipion na parte superior. Um corpo magro e alongado expressa uma sinuosidade próxima das anatomias de El Greco[6] (il. 02). As costas de Scipion ampliam-se em marrons

---

[4] Kurt Badt estudará o azul e suas aplicações na história, na tradição da cultura e na arte de Cézanne. Explorando alguns sentidos do emprego dos azuis, notadamente do "*azul ultramarino*", como contornos, sombras e profundidades, K. Badt estabelecerá uma evolução pela história da cor "*lazuli*", até a técnica de Cézanne; assim, não somente o azul profundo, mas o azul da prussia, o azul cobalto e outros possuirão um crucial valor na pintura de Cézanne. Neste sentido, BADT, K. *The art of Cézanne,* Trad. inglesa de Sheila Ann Ongivile. Hacker Art Books, New York, 1985, p. 57, 79, 80, 81 e 82.

[5] Ressalta-se aqui, a proximidade compositiva entre o rosto de *Scipion* e a face de *Zola* em "*Paul Alexis lendo a Zola*" do Masp. O rosto de *Scipion* é composto com tonalidades de marrons pálidos e vermelhos criadores de volumes e rubores, bem próximos em gestos, formas e cor à composição de *Zola,* ou mesmo *Alexis*.

[6] El Greco (1541 – 1614), Domenikos Theotokopolus, pintor espanhol de origem cretense. Foi aprendiz de Ticiano em Veneza. A relação entre El Greco e Cézanne será recorrente neste trabalho. Não obstante, deve-se considerar tal aproximação como uma problematicidade que tangerá única e exclusivamente a forma de

curvos e convergentes para estabelecer o esquema espinhal do corpo. Como um todo, a obra se organiza numa harmonia compensadora de tons quentes e frios, de formas fortes e leves, de perspectivas e volumes.

* * *

O corpo de "*Negro Scipion*" (il. 01) estabelece a curvatura de uma verticalidade, uma inclinação afetiva ligada a um sentimento de desolamento e exaustão. Alto e baixo estão bem marcados na monumentalidade desta figura. Junto a esta verticalidade afirmativa de uma existencialidade, ainda que interna, está também expressa a motricidade do corpo. Neste sentido, se pode compreender através de uma *fenomenologia*, as seguintes interferências: a verticalidade do braço tenso apoiado ao banco que introduz à obra um peso do corpo (interferência do ser), a motricidade do braço esquerdo de Scipion sobre a toalha branca impondo à coisa a espessura dos seres (interferência entre ser e coisa) e a vibração dos contornos do corpo, que indeterminam os limites por uma imprecisão de toques e tons nas suas extremidades, um corpo imerso no espaço (interferência ser-coisa-espaço).

No entanto, a morfologia fenomenológica[7] conquista mais um elemento da expressão do corpo em Cézanne, quando observa o conjunto das obras do pintor no acervo do Museu de Arte de São Paulo. O traço diferencial de "*Negro Scipion*" está na própria composição dos seres no espaço e na sua concepção como pose, isto é, como *posição*. Ver-se-á adiante, a *situação* estável e

---

ambos pintores. Assim, embora *Joachim Gasquet* reporte o deconhecimento de Cézanne acerca de *El Greco*: *"Ce Greco, toujours on m'en parle, et je ne le connais pas"* - {Este Greco, sempre falam-me dele e eu não o conheço}, se pode ver uma ressonância formal entre *Negro Scipion* e o seu *"Laocoonte"* (il. 02). Outra proximidade está na forma lírica de alguns gestos das banhistas de Cézanne e a *"Visão de São João"*; as formas alongadas e sinuosas aparecem em todas estas expressões. Por outro lado, ainda se poderá perceber também, uma referência direta da *"Mulher com casaco de pele"*, 1577, de El Greco, num retrato de Cézanne de 1885-1886, catalogado por John Rewald sob nº 568. Neste sentido, *cf.* GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.*, p. 174. e REWALD, J. *The paintings of Paul Cézanne, op. cit.* vol. 2, p. 187.

[7] Esta é uma alusão à *"Vida das formas"* de Henri Focillon. Neste texto o autor fala sobre a necessidade da descrição como um instrumental também fenomenológico. A apreensão das formas dependerá, por assim dizer, de uma *morfologia fenomenológica*. Neste sentido, FOCILLON, H. *La vie des formes, suive de Éloge de la main*, 3ª ed. "Quadriage", P. U. F, Paris, 1988, p. 51-52.

permanente de "*Sra. Cézanne em vermelho*" (il. 170), harmonizada por uma combinatória de tons modulantes. *Scipion* é mais modelo que motivo, sua tonalidade é mais gradativa que modulativa e seu ambiente é mais perceptivo-motor que situacional (*Stimmung*). Assim, na análise da forma compreenderam-se características que o gesto e a pose impõem ao corpo, criando uma estabilidade que não se efetiva em permanência, mas em instante, numa intencionalidade quebrantável, na própria rigidez que o modelo assume como momento posicional.

Esta estabilidade quebrantável é, com efeito, devida a uma pose muito contorcida, que, pela sua complexidade motora, cria uma duração instável. Neste sentido, a estrutura sensível de "*Negro Scipion*" é menos situacional que posicional. Sua imersão no espaço está a meio caminho de "*Sra. Cézanne em vermelho*" e, embora ele já seja um corpo motriz, certamente ainda lhe faltará uma expressividade total da situação do corpo-no-espaço. *Scipion* é um corpo que interfere, relaciona-se com o espaço por uma interferência de seu traço; deste modo, ele ainda não se expressa como *ser-no-espaço*, sua espacialidade é remota às intervenções dos seres. A co-existência de "*Scipion*" é operatividade em interferência no contacto com as coisas, enquanto em "*Sra. Cézanne em vermelho*" é capacidade de recolhimento ambiental, receptividade recíproca na suspensão envolvente entre ser e espaço.

a) Imanência do romântico e do real em Negro Scipion:

O corpo de *Scipion* apresenta uma fragilidade da forma na inclinação exausta, cansada ou condolente, da qual Cézanne tinha *compaixão*[8] e *simpatia*[9], como se pode também observar em *"Lázaro (Cristo nos Limbos)"*[10] (il. 03) ou no retrato do amigo *"Achille Emperaire"* (il. 05).

"Negro Scipion" possui um gravame que suporta a consistência formal, aquilo que Monet viu como *"un morceau de première force"*[11]. O corpo, que possui sua significação sentimental internalizada no gesto debruçado, torna-se motivo ao integrar-se como corpo percebido, problematizado e estudado em pintura. *"Negro Scipion"* não é retrato, nem sonho, mas corpo expresso, quase escultura, quase natureza morta. Um corpo que talvez sonhe um pesadelo, mas que não é sonhado - existe! Esta existência é irrecusável e não se necessita saber que ele era um modelo[12] para compreendê-la.

---

[8] Deve-se levar em conta nesta palavra, tanto sua etimologia, a partir do Παθος grego, no sentido do suportar, do sofrer e do ser afectado, (experiência, o que se prova, *événement*); quanto sua concepção religiosa, sempre presente na vida e na formação de Cézanne. Neste sentido, BAILLY. A. *Dictionnaire Grec Français,* rédigé avel le concours de E. Egger, ed. Revue par L. Séchan et P. Chantraine, Hachette, Paris, 1950, verbete: *Παθος*.

[9] A expressão é utilizada por Venturi, *cf.* VENTURI, *op. cit.* 23. V. também, nota 3.

[10] Originalmente esta obra pertencia a um único suporte, que continha consigo outra obra denominada *"Madalena, ou a Dor"* e que será observada posteriormente. Deste modo, observa-se a reprodução nº 04 como documento do estado de junção destas obras, anterior à cisão. v. **fotografia (il. 04)**.

[11] *"Um pedaço de força primeira"*. *Negro Scipion* pertenceu a Vollard e foi comprado por Monet. Rewald relata palavras de Monet. *"Olhe este Negro Scipion, eu paguei quatrocentos francos por ele, e era Vollard, também, aquele do qual eu comprei; ele era apenas um novato. Ele progrediu muito desde então."*. Sobre a citação do texto *cf.* STEVENS, M. A. *apud* COUTO, Maria de Fátima, *Cézanne do Masp, op. cit.* p. 56. Sobre a fala de Monet nesta nota *cf.* REWALD, John. *The paintings of Cézanne: a catalogue raisonné. Op. cit.* p. 108.

[12] Scipion era um modelo pago que trabalhava na *Académie Suisse*, ateliê de pintura por aluguel, no qual artistas como Monet, Pissarro, Delacroix e Cézanne. podiam pintar nus, corpos e retratos, a partir do natural. O proprietário deste lugar era um ex-modelo chamado *Suisse* e foi provavelmente nesta oficina alugada, que Cézanne pintou o *Negro Scipion.* Philippe Solari pode ter também composto seu *"Nègre endormi"*, monumento à liberdade, aí neste estúdio. Sobre este assunto *cf.* DÜCHTING, Hajo. *Cézanne*, Trad. Casa das Línguas, Ltda. Taschen, 1993 p. 28 e ELGAR, Frank. *Cézanne*, Trad. portuguesa de Maria Luísa Silveira Botelho, série Grandes Artistas, ed. Verbo, 1974, p. 19. Philippe Solari pode ter composto seu *"Nègre endormi"* aí neste estúdio.

Esta existência de Scipion possui a espessura da existência de *"Achille Emperaire"* (il. 05), uma homenagem do artista ao amigo pintor – *Peintre*[13]; mas também de uma formação afetiva próxima à *"Madalena, ou a Dor"* (il. 06). Assim, interpor *"Negro Scipion"* entre um realismo e um romantismo cezanneanos é, em aspecto formal, enxergar as ambivalências perceptivas e afetivas desta obra.

Na *"Dor, ou Madalena"* (il. 06), uma dor ou um sonho, no qual surge a forma esboçada de um crânio frente a um ser angustiado, conserva-se símile à postura *recostada* de *Scipion*. Uma forma sonhada ainda que saída a partir do modelo, exprime uma *idéia* de dor. A *"Madalena"* aproxima-se das subjetivações imaginadas de um drama, sua postura é simetricamente inversa à de *Scipion*. O claro-escuro, o uso da cor em contraste e o tratamento da vestimenta em azul guardam ressonâncias entre as obras. Também as formas em oposição como fundo escuro e mesa branca anti-perspectivada traçam uma reciprocidade.

Contudo, estas formas são de ambígua dissimilitude, de estranha congruência, pois são de mesma posição, mas em sentido anverso espectral. O braço esquerdo sob a cabeça de Scipion e o dorso marcam sua angustiada postura, enquanto na Dor, a frontalidade e o braço direito sob a cabeça formam a lamentação invertida.

A imagem de um ser, como um crânio, ou uma outra figura humana, desloca outra vez, o laço formal com *"Scipion"*, no qual Cézanne expressa um banco, uma mesa e um corpo. A preocupação de estar junto ao modelo e seus detalhes põe o problema da profunda simplificação do motivo em *"Negro Scipion"*. Contudo, em *"Madalena"* é um crânio, uma operação desnaturalizada, sobrenatural, que faz surgir debaixo das sombras, um ser de tinta, acinzentado e ocre, que retoma, por um viés fantasmagórico, *"El sueño de la razón produce*

[13] Há uma monumentalidade afetiva, sinuosa verticalidade, que imprime uma característica heróica naquele que sofre por sua cor, seu ofício de artista, ou suas deficiências. Achille Emperaire é um pintor que conheceu Cézanne em Aix, nos cursos do Sr. Gibert, tornaram-se amigos e companheiros. Num retrato deste frágil homem, Cézanne põe sua dignidade na altura do gesto compassivo. Sobre esta homenagem de Cézanne a Emperaire, v. COUTO, Maria de Fátima Morethy, *Cézanne no Masp*, cap. 1, orient. Nelson A. Aguilar, Tese Unicamp, Campinas, 1993. P. 51, nota 21.

monstruos!" de Goya (il. 07). Em Cézanne, as obras possuem uma multiplicidade de desvios e o tema de "*Ugolino e seus filhos*"[14], cena do canto XXXIII do Inferno de Dante, talvez esteja também nas conformações desviantes da "*Madalena*". O crânio junto à mesa, possivelmente devorado, guarda um enigma, um tormento infernal. Três pinceladas espirais, formas sonâmbulas, esboçam objetos luminosos em massa branca. Um desenho de Cézanne que Kurt Badt denomina o "*desenho de Ugolino*"[15] (il. 08), já tinha sido enviado a Zola em 1858, gravando o interesse do pintor por esta alegoria. A cena do desolamento escuro aproxima-se da concepção do "*Ugolino*" de Delacroix. A eloqüência do simbólico, na conformação da "*Dor*", possui o sentido de uma fantasmagoria[16], de um tormento mental, enquanto em "*Scipion*" a dor aparece afetada no corpo – patológica. Cézanne traça a tênue linha entre o fundo e seu acontecimento, entre sonho e sono, entre romantismo e realismo.

Os próprios apreciadores desta obra tomam visadas contrárias, demonstrando a ambigüidade de "*Negro Scipion*" em relação às proposições românticas e realistas. Marc Elder e René Gimpel dirão: "*morceau digne de Delacroix*", "*chef-d'oeuvre éclatant*"[17]. Por outro lado, Zola traçará uma crítica totalmente diferente dizendo que "*Nulle recherche de beauté plastique, telle que l'entendent nos derniers classiques. Une interprétation d'un largueur étonantes, un dédain du fini qui doit scandaliser bien des gens (...) L'artiste ne lui a pas donné une gracê, il s'est contenté de le copier sur nature et de le marquer de sa*

---

[14] Ugolino, personagem da Divina Comédia de Dante, condenado ao inferno recebeu como castigo uma fome espiritual que o obrigava a devorar os próprios filhos. Kurt Badt faz uma análise de fundo arquetípico e jungiano desta alegoria de Dante, pintada por Delacroix e desenhada por Cézanne. As implicações desta história na obra de Cézanne estarão sempre em vista neste estudo. Neste sentido, *cf.* BADT, K. *The Art of Cézanne*, *op. cit.* p. 105.

[15] Acerca Badt da genealogia da série dos *"Jogadores de Cartas"*, através do desenho de Ugolin, enviado a Zola em 1858, v. BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.* p. 98.

[16] Acerca da fantasmagoria e da literatura fantástica é interessante perceber o estudo de Ítalo Calvino publicado numa coletânea de textos denominados *"Cuentos Fantásticos del XIX"* em que são apresentados textos de Hoffmam, Gautier , Nerval e Balzac (como o "*Elixir da longa vida*"). Nesta coletânea poderia muito bam estar *"A obra prima desconhecida"* um mistério pictórico de Balzac. Neste sentido *cf.* CALVINO, Ítalo *"Cuentos fantásticos del XIX", introdução,* vol. I. O Fantástico visionário. Trad. em espanhol por Julio Martínez Mesanza. Ed. Siruela, Madrid, 1987, pp. 9 – 20.

personnalité. Cela a suffi pour en faire une oeuvre" (...) "d'admirables morceaux dan le dos et les bras" (...) "sentiment gras et enveloppé de la chair"[18]

Em *"Achille Emperaire"* (il. 05), a fragilidade é tão formalmente concebida que Cézanne não se esforça por traçar ondulações largas para fazer sonhar a forma, nem a inclina mais que um leve gesto da cabeça do personagem. Sua postura e tratamento se aproximam das conquistas, ainda que anteriores, de retratos como o de *"Louis-Auguste Cézanne lendo L'Événement"* (il. 09) e *"Antony Valabrègue"* (il. 10). Outra ressonância surge com a pintura de Velàzquez, denominada *"O Bufão Sebastian de Mona"* (il. 11), na qual o pintor espanhol procura características enobrecedoras em seres frágeis, assim como se forma a monumentalidade de *"Achille Emperaire"* para Cézanne.

Por outro lado, a existencialidade anônima vai sendo, cada vez mais, uma intensidade motivadora em Cézanne. Seu afecto por seres e coisas que simplesmente vivem e habitam este mundo, sem qualquer qualidade desnecessária, estará até o final de sua arte, nos projetos de seus esforços. Em *"Negro Scipion"* este afecto surge com seres na forma sensualizada, na fragilidade e no vigor, no vão poético entre real e romântico, na expressão de um sentimento e de seu estado estranho de coisa dormida – mônada bruta.

---

[17] *"Pedaço digno de Delacroix"*, *"Obra-prima espantosa"* Estas apreciações são coletadas por Vauxcelles e publicadas. neste sentido: VAUXCELLES, Louis. *Un après-midi chez Claude Monet"*. L'Art et les artistes, n° 9, dezembro de 1905.

[18] *"Nenhuma pesquisa de beleza plástica, tal como entendem nossos últimos clássicos. Uma interpretação de um alcance extraordinário, um desdém do finito que deve escandalizar bastante a gente (...) O artista não lhe tem dado uma graça, ele se contenta em copiá-lo sobre a natureza e em remarcar sua personalidade. Isto é suficiente para fazer uma obra" (...) "de admiráveis pedaços nas costas e nos braços" (...) "sentimento oleoso e envolvido de carne"*. ZOLA, Émile, *Écrits sur l'art*, éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, collection Tell, 1991.

b) Posição: tipo da forma e gênese da expressão

Uma obra de Joseph de Lestang-Parade: "*Camões moribundo no hospital de Lisboa*" (il. 12), exposta no *Salão* de 1834[19], é levantada por Bruno Él y, como uma das obras que poderiam ter influenciado Cézanne na composição de "*Negro Scipion*". Assim como o "*Jogo de Cartas*" (il. 153) dos irmãos Nain para os "*Jogadores de Cartas*" (il. 154)[20] de Cézanne; o "*Camões moribundo*" estaria imediatamente nas origens *motivadoras* de "*Negro Scipion*", fazendo de Cézanne um pintor mais arraigado à tradição provençal e romântica do que se poderia imaginar. Contudo, se é possível ver uma certa similitude formal, ou temática, nestas comparações, deve-se também observar a profunda diferenciação e desvio, que retiram a expressão de Cézanne de qualquer gênero pictórico neste sentido.

A obra de Lestang é da característica de gênero próprio; o drama dos mestres em suas apoteoses e tragicidades em cena histórica, em gesto moral e sentimental. Um velho poeta sendo beijado na mão por um submisso homem negro com vestes azuis. Outra mulher negra, como pajem, senta-se ao lado da cama do moribundo. A obra ensina as dificuldades dos caminhos a serem percorridos pelos grandes homens da cultura, as aspirações e frustrações dos homens que anseiam o alto. De caráter romântico, esta obra apresenta também um sentido moralizante "*horaciano*"[21], próximo aos quadros de Greuze e às teorias de Diderot. Poder-se-ia dizer que a morte do poeta é ao mesmo tempo a civilização da "forma culta" àqueles que guardam e agradecem ao seu redor, o adeus da benéfica metrópole às colônias. Só estas formas já simbolizam toda uma cena, um teatro firmado no desenho, no estudo acadêmico dos motivos, na transformação dos valores intensos, em gênero de uma comunidade a educar-se, a mostrar-se como comunidade do entendimento visual – a obra como ícone.

---

[19] Segundo Bruno Él y, Cézanne certamente viu, estudou e se inspirou na obra de Lestang do museu Granet em Aix-en-Provance. Neste sentido, *cf.* ÉLY, Bruno. *Cézanne, l'école de dessin et le d'Aix*, Musée Granet, Aix-en-Provence, 1984.

[20] Esta outra relação entre Cézanne e o acervo do Museu Granet será observada apenas ao final, numa retomada da tradição a partir da *Realização*.

Scipion se difere do negro anônimo de Lestang, como um homem livre[22] se distingue do escravo. A angústia é experiência de liberdade, enquanto o pedido de benção possui a moral patriarcal e opressora. O homem em luta por sua liberdade em 1866, período de conflitos abolicionistas no mundo e da guerra de secessão dos Estados Unidos discrepa da ama e do pajem de 1834. Assim, não apenas na forma, mas no seu sentimento e no próprio significado, haverá uma profunda distinção perceptiva entre Cézanne e Lestang.

A obra deve ser vista em seu integral ordenamento expressivo, deste ponto é irrecusável observar a profunda discrepância entre "*Negro Scipion*" e "*Camões moribundo*" (il. 12), suas proximidades não cabem nem ao visível, nem ao iconográfico, permanecendo na distância genérica da tematização, como se fosse necessário tipificar uma pintura dos homens negros. O servo de Camões nasce como cena de gênero, de uma imanência narrativa e textual, da pintura romance e de história, que faz da linha e do desenho tradicional a sua marca; "*Scipion*" participa como elemento da arte moderna, no sentido da expressão sensorial. Assim, sentir e sensação formam a gênese da composição de Cézanne como pesquisa de intensidades, ritmos e sensorialidades.

Serão, portanto, outras expressões do mundo das formas que estarão nas confluências de "*Negro Scipion*". Procedendo uma análise do tipo da forma, do uso da cor e da gênese do motivo pode-se observar as pulsões ecoantes desta obra e suas relações.

A plasticidade e a espessura material provocadas pelo excesso das massas pictóricas e pela agitação espatular são geradoras de uma potência modelante, de forte proximidade com os exercícios escultóricos. Este aspecto

---

[21] Kurt Badt faz notar a genealogia da concepção de arte, como ensino moral, ou educação e formação do caráter em Horácio. Neste sentido, *cf.* Badt, K. *The Art of Cézanne, op. cit.* pp. 26-27.

[22] *"Negro Scipion"* é composto no momento em que se intensificam as lutas e idéias abolicionistas pelo mundo. A Guerra de Secessão norte-americana (1861-1865) e "A Cabana do Pai Tomás" de H. Beecher Stowe, romance abolicionista e *best-seller* na Europa, obteve repercussão num período bastante contíguo (1851 – 1853). Certamente, deve-se mencionar este contexto de libertação em *Negro Scipion*, bem como sua relação com o *"Negro dormindo"*, de Philippe Solari, planejado para um grupo escultórico monumental sobre a guerra de Secessão dos EUA. Acerca desta assunto v. Catálogo da exposição de 25 de setembro de 1995 a 07 de janeiro de 1997 nas *Galeries nationales du Grand Palais, **Cézanne***, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995, p. 99.

técnico e formal faz surgir, tanto no plano do motivo, quanto no sentido da expressão como plasticidade dos materiais, uma profunda relação entre a obra de Cézanne e a escultura. Assim, aparece um gesso do escultor Philippe Solari,[23] denominado "*Negro dormindo*" e composto para um grupo alegórico acerca da *Guerra de Secessão norte americana* e que Gasquet registra como "*grand nègre luttant contre des chiens*". Esta obra, exposta no *Salão Oficial* de 1869, foi provavelmente executada a partir do próprio Scipion como modelo, ou mesmo, da obra de Cézanne, estabelecendo assim, um contíguo esforço de escultor e pintor para a conquista expressiva da intensidade do motivo. Mesmo que não se possa dizer com suficiente rigor, acerca da anterioridade de "*Negro Scipion*", certamente se pode dar consistência à forma escultórica e espatular desta obra, que influenciou, ou foi influenciada pelo trabalho de Solari. Este devir presente e contemporâneo do motivo do "*Negro dormindo*" e de "*Negro Scipion*", certamente desperta tanto em Cézanne quanto em Solari a *motivação* consonante de um movimento expressivo libertador e modelante.

No entanto, o tipo da plasticidade criada por Cézanne traz um fundo ressonante no interior do próprio mundo da pintura. O corpo de Scipion possui uma forma alongada e sinuosa, na qual se poderá perceber claramente um interesse da pesquisa de Cézanne na espátula e na forma expressiva dos corpos de El Greco, como "*Laocoonte*" (il. 02) ou a "*Visão de São João Batista do apocalipse*" (il. 13). Este contorcionismo atormentado de "*Negro Scipion*" possui um devir El Greco, numa imanência compositiva em que a forma e seu sentimento são explorados pelo rebuscado e febril trabalho sobre os materiais. Desta concepção surge uma obra fortemente trabalhada, cuja sensibilidade toca os tormentos e martírios da história da pintura, a expressão do trágico e do sentimento. Algo atormentado, mas diferente do betume luminoso de um Caravaggio. O tormento e o destino dos santos para a pintura espanhola do século

[23] Philippe Solari se aproxima do Mahoudeau da Obra de Zola, caracterizado, assim como Cézanne, como um artista desajeitado e falhado, compositor de grandes estátuas que não se sustentam. Neste sentido, ZOLA, Emile. *L'Oeuvre, in Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire,* tome IV, Bibliothèque de Pléiade, ed. Fasquelle et Gallimard, Paris, 1966. Cap. VIII.

XVII, interessará mais fortemente Cézanne, Ribera em seu "*São Pedro arrependido*", Murillo em seu "*Mendigo*" e Velásquez em seu "*Bufão*" são sólidas linhas dos afectos compositivos de Negro Scipion.

Escuros opacos firmados como fundo que não se relacionam com passagens inefáveis de luz, mas simplesmente com espaços materiais, são sentidos nas expressões da escola espanhola do início e meados do século XVII, da qual Manet também foi um influenciado divugador em suas pesquisas. Assim, quanto ao uso da cor, poder-se-á encontrar em "Negro Scipion" uma influência e uma técnica provenientes de pintores como Francisco Zurbarán (il. 14) e Bartolomé Estéban Murillo (il. 15), nos quais a proximidade formal e dramática se aproximam muito com "*Scipion*" ou "*Madalena*". A admiração de Cézanne por Velásquez e El Greco é fortemente notada por Joachim Gasquet em seu livro; contudo, é talvez em "*Negro Scipion*" que se poderá encontrar o maior testemunho desta admiração, tanto no aspecto da forma, quanto na utilização da cor.

Junto a Gasquet no Louvre, Cézanne fará menção a algumas destas influências aqui colocadas, como Solari e Velàzquez: "*Mais non, voyez ce chien... Velasquez! Velasquez! Le chien de Philippe est moins chien, tout chien de roi qu'il était... Vous l'avez vu... Et l'enfant de choeur, ce rouge joufflu... Renoir peut y venir...*"[24]

[24] "*Mas não, veja este cão... Velásquez! Velásquez! O cão de Philippe é menos cão, todo cão de rei que ele era... Você viu... Essa criança do coro, esse vermelho bochechudo ... Renoir pode vir aqui...*" Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 185.

II. MISTÉRIO

"J'ai encore ce sacré Delacroix dans l'oeil. Et ça, tiens!, cette main-là, c'est du Courbet"
(Claude Lantier à Sandoz) [1]

sumário: *Expressão e tradição recente, Courbet, Delacroix e Manet; o "Rapto" e o "Banquete"; os retratos de "Tio Dominique", "Valabrègue" e "Louis-Auguste lendo l'Événement"; "Natureza morta com pote verde". Brancos como cor e efeito de luz: a "Moderna Olympia".*

A iniciação de Cézanne como artista remonta à escola de desenho do prof. Gibert[2] e às constantes sessões de estudo nos museus, principalmente no Museu Granet de Aix e no Louvre em Paris. Inicia-se então, uma formação tradicional e auto-expressiva; suas primeiras composições serão ângulos e interpretações das expressões e motivos, encontrados no gigantesco acervo do Louvre, ou na arte provençal do Museu Granet. No Louvre ele exercitará o desenho por toda sua vida, como esforço de captação das formas, ao mesmo tempo que, como pintor vidente, saberá o que fazer com todo este material entulhado nos museus: "*O Louvre é o livro em que aprendemos a ler*".

No entanto, como pesquisador da tradição pictórica, Cézanne não deixou de lado a sua própria tarefa e assim, pôde libertar-se e compor formas que geraram um contexto inteiramente novo, obrigando a história a remanejar seu sedimento sensível para outros territórios. A tradição é um mistério, abordá-la, uma dificuldade, que apenas a criação poderá vencer. Assim, ver-se-á a constante diferenciação, aprimoramento e aprofundamento que os elementos da tradição vão sofrendo nos esforços de Cézanne.

---

[1] "*Eu tenho o sagrado Delacroix no olho. E isso, veja!, esta mão aí, é de Courbet*". Neste sentido, ZOLA, Emile. *L'Oeuvre, in Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire,* tome IV, Bibliothèque de Pléiade, ed. Fasquelle et Gallimard, Paris, 1966. pp. 47-48.

[2] A Escola de desenho do prof. Joseph Gibert funcionava no próprio Museu Granet em Aix-en-Provence. Em 1854, Cézanne recebeu um prêmio de desenho após seus estudos na escola de Gibert. Fundada na tradição copista e acadêmica, Cézanne frequentava aquela escola e se exercitava junto a obras provençais de Granet,

Não há, portanto, nenhum dandismo na formação pictórica de Cézanne, embora haja sempre no seu comportamento, na sua juventude, um desejo e uma inspiração ao dândi, bem como na sua velhice, na aquisição de seus esforços junto à natureza, a conquista deste selvagem criador que Cézanne sempre quis ser, mas que alcançou através de uma disciplina e uma concentração monásticas. Sua formação não é acadêmica, mas clássica e este sentido se funde a uma contemporaneidade bem própria, que não procura retomar ou reviver o clássico a partir do mitológico, ou da interpretação. Ao mesmo tempo, um primitivismo insuspeitado das formas, pela dissecação de seus elementos periféricos, abrirá caminhos para uma força expressiva atávica e monumental.

Num primeiro momento, entre 1860 e 1871, o pintor inspira-se e cria obras muito próximas da tradição, nos estudos da cor e na composição dos motivos. A mitologia existirá apenas derivada de uma pintura, já esta mediação entre pintura e literatura, através de uma outra pintura, constituirá um elo arebentado entre pintura e escrita nas direções expressivas de Cézanne. Contudo, a proximidade com que Cézanne estabelece as suas interpretações em relação ao passado, deixará, por vezes, um traço característico das dúvidas e dificuldades do pintor na execução e realização de sua obra.

Gresy e a outras obras, como a de Frillié, Dubufe e Ingres.Neste sentido, . DÜCHTING, Hajo. *Cézanne*, Trad. Casa das Línguas, Ltda. Taschen, 1993 pp. 19-21.

a) Motivo:

A obra de Cézanne gesticula-se nas dificuldades e esforços de uma expressão situada[3] entre um realismo e um romantismo. Um olho Delacroix, uma mão Courbet.

A expressão *cezanneana* na trajetória de seus primeiros tempos se mostra agitada – *"couillarde"*[4] – imersa nas dificuldades entre o imaginário onírico e a secura das coisas, entre a psicologia e a fisiologia das formas. O *temperamento*[5] conduzia este pintor como verdade afetiva de uma obra original. Este *temperamento* condizia tanto com a concepção melancólica[6], hipocrática e

---

[3] Um primeiro período, no conjunto de obras de Cézanne, é marcado entre os anos 1858-60 e 1868-72. Deste período alguns críticos falam de um romantismo e um realismo em Cézanne, de um método e de uma pintura *"couillardes"*, de um estilo negro neste pintor. Neste sentido, *cf. os autores:* VENTURI, Lionello. *Cézanne: son art - son oeuvre,* Rosemberg, Paris, 1936, p. 18; FRY, Roger. *Cézanne, a study of his development,* Unvers. of Chigago Press, Chicago, 1989, pp. 10-11 e 23-24 e BADT, Kurt. *The art of Cézanne,* Trad. inglesa de Sheila Ann Ongivile. Hacker Art Books, New York, 1985, p. 143.

[4] A expressão francesa designa um elemento viril e agitado na pintura de Cézanne e é utilizada por vários críticos e historiadores. Fry fala em *"peinture couillarde"* ou em *"facture couillarde"*, enquanto Badt, em método *"couillarde"*. *"Couillon"* é a palavra usada por Cézanne segundo Gasquet. A tradução deve exigir toda sua força. *"La vie! La Vie! Je n'avais que ce mot-là à la bouche. Je voulais brûler le Louvre, pauvre couillon!"*. Todavia, deve-se compreender que estas generalizações acerca de um pintura, uma fatura, ou um método, como *"couillardes"* querem também designar um sentido e uma gestualidade, geralmente espatular, um esforço de si como temperamento, o uso da cor opositivo. Neste sentido, *cf.* FRY, Roger. *Cézanne, a setudy of his development,* Unvers. of Chigago Press, Chicago, 1989, pp. 18 e 21 e BADT, Kurt. *The art of Cézanne,* Trad. inglesa de Sheila Ann Ongivile. Hacker Art Books, New York, 1985, p. 143. & GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. p. 140.

[5] O temperamento na concepção musical é a forma de aproximação dos tons, em intervalos de semi-tons. Assim, as sonoridades divididas em 12 tons percorrem uma oitava que segue de Dó a Dó, ou do tom ao mesmo tom uma oitava acima. Estes 12 tons que percorrem uma oitava completa, possui a estrutura básica pela diferença de meio tom a cada variação progressiva da oitava. Assim, o temperamento é a estrutura em que o menor intervalo possível entre tons, é um semi-tom. No aspecto da cor, pode-se ver que entre branco e negro, claro e escuro, a redução do intervalo se dará como marrons ou cinzas. O temperamento surge como estrutura harmônica e melódica com Bach e Rammeau no século XVII. Neste sentido, *cf. The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* editado por Sanley Sadie, ed. Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 18, verbete *temperaments,* pp. 660 – 661. A noção está arraigada à medicina antiga (Hipócrates), que definia os seres páticos através de uma classificação cosmogônica e emocional, em biliosos, fleumáticos, melancólicos e sangüíneos. O *temperamento* é também uma noção recorrente na poesia de Baudelaire e em seu ensaio sobre Delacroix. Mas é Zola que define dentro de um debate sobre o realismo na arte: *"une oeuvre est un coin de la création vu à travers un tempérament"*. Neste sentido *cf.* ZOLA, Émile. *Proudhon et Courbet, Mon Salon/Manet. Écrit sur l'art,* Paris, Gallimard, 1970, p. 46. Também no aspecto da perspectiva da crítica de Zola sobre a arte de Cézanne e seus contemporâneos *cf.* COUTO, Maria de Fátima Morethy, *Cézanne no Masp*, cap. 1, orient. Nelson A. Aguilar, Tese Unicamp, Campinas, 1993. pp. 06-37.

[6] Dr. Gachet, médico, pintor, gravurista e colecionador de arte, concluiu seus estudos oficiais em medicina com uma monografia sobre o temperamento melancólico na década de 1840. Este personagem será com Pissarro, um importante incentivador da produção de Cézanne em gravura e pintura, por volta de 1873, em Auvers-sur-Oise, onde anos mais tarde Vah Gogh irá escorar seu cavalete. Uma importante contribuição

medieval, quanto com o sentido corrente daquilo que é vigoroso, vivo e forte, aproximando-se das noções de *caráter*, de *instinto* e de *gênio*. Contudo, diferente do *instinto*, profundamente natural, e do *gênio*, elevadamente metafísico, o *temperamento* é uma noção concernente ao demasiadamente humano, que ao mesmo tempo envolve a fisiologia dos humores e a psicologia do caráter, sem se ater a uma *luz natural* ou a uma *força divina*.

Através do *temperamento* como princípio auto-afirmativo, Cézanne criava formas escurecidas, sonhadas e violentas. Seu realismo "*couillard*" e seu próprio *temperamento juvenil* acabavam por gerar imagens desterritorializadas do motivo real. Assim, neste mistério imerso em sonhos, imagens e dúvidas, Cézanne criava. Compunha seu motivo junto à genealogia do gênio em Delacroix: "*J'avais oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétique*"[7]; ou ao "*instinct*" de Corot[8], que nele soava pela voz de Zola como "*le tempérament*": "*une oeuvre est un coin de la création vu à travers un tempérament*" (*uma obra de arte é um ângulo visto através de um temperamento*).

No entanto, todo este esforço *temperamental*, ao mesmo tempo que requer sua originalidade, funda-se nas técnicas e poéticas de outros artistas. Corot, Delacroix, Courbet e Manet, as pesquisas e estudos nos museus e ateliês e as discussões com o grupo "*des Batignolles*", que viria a ser conhecido mais tarde como *impressionista*, foram os principais lugares, onde Cézanne debateu a sua

---

acerca deste período de Cézanne em Auvers é a recente publicação e exposição do Metropolitan Museum: *Cézanne to Van Gogh. The collection of Doctor Gachet.* Nesta exposição se pôde ver várias obras importantes de Cézanne como *"Vista de Louveciennes"*, gravuras e desenhos, além de cópias do Dr. Gachet, através do pseudônimo de Paul van Ryssel, a partir de Cézanne, Van Gogh e Pissarro, assim como a *"Moderna Olympia"*, original de Cézanne e cópia de Ryssel. DISTEL, Susan & STEIN, Susan Alyson. *Cézanne to Van Gogh: The Collection of Doctor Gachet* . The Metropolitan Museum of Art; Harry N. Abrams, Inc., New York.

[7] *"Eu me esqueci dos pequenos detalhes, para retomar nos meus quadros apenas o lado arrebatador e poético"*. DELACROIX, E. *Journal* 17/10/1853.

[8] O trecho de Corot: *"Personne ne m'a rien enseigné; oui, je mets du blanc dans tous mes tons, mais je vous jure que je ne le fais pas par principe. C'est mon instinct qui m'y pousse et j'obéis à mon instinct" – {Ninguém me ensinou nada, sim, eu ponho o branco em todos os meus tons, mas eu vos juro que eu não o faço por princípio. É meu instinto que me impulsiona e eu obedeço meu instinto}.* Conversa reportada por Alfred Roubot, 2 janvier 1874, reproduzida em Courthion, p. 88. *Apud* SHIFF, Richard. *Cézanne et la fin de*

forma e procurou precocemente afirmar seu *temperamento*, antes mesmo da expressão. Assim, Cézanne é, desde seu início, um pintor interessado nos gestos e nas técnicas dos outros olhares, ao mesmo tempo que carrega em si a sua própria febre imaginante.

Este esforço de aquisição da expressão que, por um lado, passa pela cópia[9], pela inspiração e pela interpretação de outras expressões e, por outro, carrega em si o seu traço distintivo, o seu esforço expressivo do temperamento, é o que se pode perceber no início da tarefa cezanneana como encontro.

Richard Shiff caracteriza os primeiros quadros de Cézanne, através dos mesmos modos originários, dos mesmos encontros, como o "*das imagens de sua invenção ou as inspiradas em representações existentes (fotografias, ilustrações, outras pinturas)*"[10].

"*O Rapto*" (il. 16)[11] e "*O Banquete, ou a orgia*" (il. 17)[12] demonstram mais agudamente a composição do motivo em Cézanne. Elas são originárias de um aprendizado junto aos museus e outros pintores. Em 1859, Delacroix pinta "*O rapto de Rebecca*" (il. 18), passagem do capítulo XXXI de Ivanhoé (Walter Scott). Nesta obra o pintor apresenta *Rebecca* sendo retirada do castelo e levada por árabes; a tela narra um acontecimento caloroso e febril, uma tensão do espírito orientalista. Mais do que uma história, Delacroix narra um sentimento. Por outro lado, "*O rapto*" de Cézanne, composto em 1867, guarda a febre de Delacroix vista pelo temperamento do próprio Cézanne. O corpo quente, que leva uma lânguida mulher, propõe a imagem de tensão romântica, quase sonhada, que não narra

---

l'impressionisme: étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne. Segunda parte, capítulo 8, Trad. francesa de Jean-François Allain, Flammarion, Paris, 1995, p. 100.

[9] Dentre os trabalhos "*d'après*", isto é, mais junto às obras de outros pintores está "*O beijo da musa, a partir de Frillié*" c. 1860.

[10] SHIFF, Richard. *Cézanne et la fin de l'impressionisme: étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne.* Segunda parte, capítulo 8, Trad. francesa de Jean-François Allain, Flammarion, Paris, 1995, p. 107.

[11] John Rewald reporta em seu catálogo uma crítica anônima feita no New York Times de 1917, na qual "*O Rapto*" de Cézanne é visto sob a influência de Delacroix: "...the romantic early composition painted before the artist was thirty years old and while he was still under the influence of Delacroix..." *Cf.* REWALD, J. *The paintings of Paul Cézanne: a Catalogue raisonné,* V. 1.Harry N. Abrams, Inc., New York, 1996, p. 108.

[12] John Rewald também vê a influência de Delacroix e os mestres venezianos, notadamente, Veronese nesta tela de Cézanne. *Cf.* REWALD, J. *The paintings of Paul Cézanne: a Catalogue raisonné,* V. 1 pp. 111-112.

nada, mas mostra sua força alegórica como quadro de confissão[13] e, embora *"O rapto"* de Cézanne relembre a história de Proserpina e Plutão, sua forma é de uma paixão clássica, muito amiga do autor da *"Morte de Sardanapale"* (il. 19). Assim, também em Cézanne, antes da apresentação histórica e narrativa, haverá a expressão primordial de um sentimento, que é menos narrativo e mais anônimo que o *"Rapto de Rebecca"* de Delacroix. Contudo, se pode observar uma conjunção mais interessantes ao colocar em foco dois detalhes, um do próprio "Rapto" e outro de *"Diana e Actéon"* (il. 20) de Delacroix, do acervo do Masp. Nas duas obras se vê banhistas anônimas situadas no fundo das cenas que assistem ocasionalmente, a um *"Rapto"* e à transformação de Actéon surpreendendo Diana. Esta proximidade aparentemente casuística pode, no entanto, apontar para uma profunda complexidade da composição do motivo em Cézanne, recolhedora de aspectos da tradição e, ao mesmo tempo, instauradora de uma nova visada. Nestas banhistas tímidas e longínquas pode-se ver esboçar o projeto das *"Grandes Banhistas"*, as intermitências das *"Lutas de amor"* e o conhecimento do *"Verão – Diana surpreendida por Actéon"* (il. 20) de Delacroix, por Cézanne[14].

Um homem com os cabelos das esculturas gregas e o ondulado vigoroso do corpo, quase anatômico, leva uma forma feminina longa e clara, que, como desmaiada, marca um ser dormente em seus braços. Ninfas assistem no banho tranqüilo, o tormento do rapto – as banhistas já olhavam ali. O contraste infernal de fleuma de amor numa paisagem sonhada, marca o espaço imaginário das emoções e afecções do amor e do mundo. No horizonte, uma montanha com vulto de *Sainte-Victoire* vai abrindo casas da afetividade de Cézanne. Num lago escuro (frio), mulheres que se banham podem já mostrar os segredos de um Cézanne que, ao mesmo tempo em que transformou radicalmente sua técnica,

[13] *"Toiles-confessions"*, por oposição à *"toiles-descriptions"*, gênero de época para identificar quadros de aspectos diferentes nos *Salões* do século XIX. Termo aproveitado por Philippe Dagen em seu livro sobre Cézanne. *Cf.* DAGEN, P. *Cézanne.* Flammarion, Paris 1995, p. 45.

[14] As relações entre *"O Verão"* de Delacroix e a obra de Cézanne serão observadas na *Compreensão.*

elaborou seus motivos e sua poética continuamente: "*O tempo e a reflexão, além disso, pouco a pouco modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão.*"[15]

Delacroix será sempre um pintor muito presente em Cézanne, por diferentes caminhos, seja na sua "*Barca de Dante, a partir de Delacroix*", 1870-1873 (il. 21), ou mesmo na aquarela "*Medéia, a partir de Delacroix*" 1880-1885 (il. 22). Até o fim de sua vida Cézanne irá cultivar uma empatia pelo *temperamento* e a expressão de Delacroix. Contudo, é na juventude que Cézanne se intriga pelo gênio, pelo ser próprio, único capaz de criar, pelo dandismo de Delacroix, pelo pintor sublime e apaixonado, capaz de propor o erotismo mais carnal e mais nobre, que mostra ao homem a sua face de altivo ser caído, próxima das instâncias da poesia de Baudelaire[16].

"*O Banquete, ou a orgia*" (il. 17), do mesmo ano do "*Rapto*", é o temperamento de Cézanne junto ao barroco e à técnica colorante de Veronese[17]. Nesta composição, Cézanne inverte a perspectiva frontal das "*Núpcias em Canaã*" (il. 23) de Veronese, deslocando-a radicalmente para uma profundidade que se desenrola numa confusão de seres orgiásticos. O que era uma passagem bíblica, torna-se uma expressão imaginativa e erotizada, que por assim dizer, se aproxima também dos "*Romanos da decadência*" (il. 24) de Couture. A coloração homogênea com vermelhos, amarelos e verdes nas roupas, remonta a uma prática de Poussin, ou do próprio Veronese; as formas em ação e a eloqüência de suas cores mostram a nítida influência *temperada*[18] dos venezianos. No entanto, com gestos alargados que imprecisam formas, Cézanne imprime a sua característica juvenil na apreensão da pintura.

---

[15] CÉZANNE, Paul. *Correspondance*, org. John Rewald, *op. cit.* p. 275. Correspondência CLXXXIII.

[16] BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Ed. Seuil, Paris, 1982. *v. in Flores do Mal, Caim e Abel.*

[17] Roger Fry fala num período barroco de Cézanne e para isto traça uma análise formal das expressões de Cézanne e de alguns pintores como Rembrandt, Velásquez, Tintoretto e, notadamente, Veronese. Neste sentido, *cf.* FRY, Roger. *Cézanne, a study of his development*, Unvers. of Chigago Press, Chicago, 1989, pp. 9 e 31.

[18] A temperança colorante da escola de Veneza, que possui como precursores Giogione e Ticiano, será observada aqui, como influência direta da tradição colorista em Cézanne, notadamente no episódio da *Realização.*

"O Banquete, ou a orgia" é analisado por Philippe Dagen[19], como paródia dos *"Romanos da decadência"* (il. 24)[20] de Couture. Entretanto, sua proximidade e ressonância são muito mais com Veronese e Delacroix do que com qualquer outra coisa; ainda que se trate de uma relação livre na interpretação de Cézanne acerca dos motivos da história da pintura.

Muitos elementos das composições de Cézanne, correspondentes à tradição da pintura, são complexamente repensados e recolocados em jogo de uma forma muito arguciosa. As relações estabelecidas pertencem a uma lógica da pintura. Um exemplo, está aqui em frente: no *"Banquete"*, alguns corpos, notadamente o corpo negro que leva uma jarra no primeiro plano, se aproxima muito do detalhe de um afresco de Delacroix, na *Igreja de Saint-Suplice* em Paris, denominado *"A luta de Jacó com o anjo"*[21]. Num canto desta obra se vê uma mulher negra com um jarro sob a cabeça, assim como ao corpo da obra de Cézanne.

O "Rapto", no interior da produção de Cézanne, se relaciona com obras oníricas e imaginantes, de tons escurecidos, que se associam a uma série de referências na história da pintura. Neste sentido, se pode observar a mesma preocupação compositiva na *"Autópsia"* (il. 25), que procede um estudo do corpo no interior de um mistério ambiente, ao mesmo tempo que se remete à *"Autópsia"* de Rembrandt, ou ainda, em *"Lot e suas filhas"*[22] (il. 26), uma cena bíblica, febril e orgiástica, que guarda um desenvolvimento do motivo acerca da *"Fuga de Sodoma"* de Corot, ou de uma obra de Joachim Anthoniz Wtewael,

---

[19] No entanto, embora se possa admitir uma relação entre a obra de Couture e a de Cézanne, de forma alguma poder-se-á ver entre estas obras, um sentido de paródia, como afirma Dagen. Neste sentido, *cf.* DAGEN, *op. cit.* p. 41. A tensão colorante desta tela, se aproxima muito à própria intimidade do jovem *"couillard"* inspirado em Veronese.

[20] Uma fotografia dos *"Romanos da decadência"* de Thomas Couture foi encontrada no ateliê de Cézanne.

[21] Uma das primeiras telas inauguradora do sintetismo simbolista de Gauguin é *"A luta de Jacó com o anjo"*, evidentemente inspirada também neste afresco de Delacroix da *Igreja Saint-Suplice* em Paris e na *"Luta"* de Daumier.

[22] O tema de "Lot e suas filhas" foi sempre muito expressado em pintura, no entanto, propõe-se aqui duas aproximações apenas da obra de Cézanne, uma contextual com Corot e outra formal com a obra de Joachim Anthoniz Wtewael (1566 – 1638), pintor holandês influenciado pelas composições movente de Cornelis van Haarlem. As composições bíblicas de Wtewael passam pelo "Dilúvio" e por *"Lot e suas filhas"* da

denominada também "*Lot e suas filhas*", muito próxima da encenação que propõe Cézanne.

Por outro lado, o "Banquete, ou a orgia", embora mantenha a mesma característica da pesquisa do motivo em referência a outras produções da história da pintura, possui um uso da cor plenamente diverso, ainda que subjetivante e imaginário. Este tipo de composição faz parte do denominado estilo "*couillard*" de Cézanne, em que telas interiorizadas e de tendências simbólicas são compostas com gestos largos e febris. Contudo, algumas obras, notadamente após 1870, trazem uma riqueza de cores que as distingue e que mostra um desenvolvimento da pintura de Cézanne em direção à claridade expressiva. Dentre as obras compostas numa espécie de "*couillard colorido*"[23] poder-se-á observar telas como o "*Idílio, ou almoço sobre a relva*"[24] (il. 27), de forte recorrência a Manet ou Corot, ou como a "Moderna Olympia" (il. 28), que será posteriormente observada.

O esforço de Cézanne é amplo e vigoroso, seus motivos vão se *formando*, a partir de pintores provençais e de artistas como Prud'hon, Dubufe[25], Delacroix e Courbet, ou mesmo de estilos medievais[26]. Esta procura constante pôde formar um tesouro visual, no qual Cézanne irá incutir seu trabalho para a realização de sua arte. Os primeiros motivos são expressos junto a uma tradição da pintura ocidental e à afirmação de si junto a esta cultura. Sua técnica surge também de uma experimentação das cores através de concepções tradicionais,

---

Gemäldegalerie de Berlin. Já quanto ao mero motivo poder-se-á fazer lembrar a paisagem mistério de Corot, *"A fuga de Lot de Sodoma"* do Museu Metropolitan de Nova York

[23] Numa carta de Valabrègue a Zola, ele expõe uma opinião acerca de um dos exercícios colorantes e agitados de Cézanne acerca de seu retrato: "*Eu estou tão fortemente colorido, que pareço a estátua de Curé de Champfleury vista com as amoras esmagadas.*"

[24] Embora relativo ao *"Almoço sobre a relva"* de Manet, o *"Idílio"* é também tema de uma tela de Corot exposta no Salão Oficial de 1859, sob o mesmo nome *"Idílio"*. Deve-se notar um sentido mesmo do idílico, que ainda de uma forma íntima, procura seus sonhos pastorais. De qualquer modo, parece haver um sulco da paisagem, mesmo nas sendas sonhadas de Cézanne.

[25] Neste sentido *v.* REWALD, John. *The paintings of Cézanne: a catalogue raisonné, V. I, op. cit.* as obras de número 13, 15.

[26] *"A visitação"* (Rewald nº 11) é um exemplo da própria passagem de Cézanne à pintura medieval, à ausência de perspectiva. A presença sobrenatural e os escritos indicativos apresentam a incursão de Cézanne ao macabro e ao demoníaco. John Rewald escreve: *"Na parte inferior da pintura, em vermelho, está a inscrição: "A mãe das 7 dores Belzebu"; sobre a porta estão as palavras: "Pai Zorobabel". A cabeça de Belzebú, com cabelo negro, emerge das chamas e em toda probabilidade simboliza a fúria do diabo,*

como a noção de cor quente e cor fria[27], de um emprego compositivo da espátula e da aproximação às cenas alegóricas e imaginadas. Cézanne vive em meio à situação do romântico: "*quero iluminar as coisas com meu espírito e projetar seu reflexo sobre os outros espíritos*", e do realista: "*quero representar as coisas tais como elas são, ou tais como seriam, supondo que eu não exista*"[28]. Ele quer "*um ângulo da criação, visto através de um temperamento*" . A definição de Zola também se coloca nas dificuldades da obra de arte para os homens do séc. XIX. Neste rebate de temas, Cézanne coloca-se entre o realismo e o romantismo, entre Delacroix e Courbet[29]. Ele responde à pergunta de Gasquet: "*Et Courbet?" (...) "Oui, Oui, Proudhon lui a tourné la tête, avec son réalisme, mais au fond, ce fameux réalisme, c'est comme le romantisme de Delacroix*"[30]. No entanto, Cézanne não se decide entre eles, este é um sentido mais fraco de sua dúvida, mas é neste verdadeiro enigma que se vai "*mais além*". Este enigma permanece perdurável e ultrapassará a dúvida, entre realismo e romantismo; apenas pelas formas, para além da própria oposição e da própria dúvida, Cézanne irá à compreensão.

Cézanne está, em seu início, em meio às questões de arte, que seu presente lhe impõe; seus motivos vão se fazendo numa experiência poética e na técnica de sua expressividade pictórica: o uso da espátula em retratos e paisagens, técnica recorrente em Courbet, surge como influência. Assim, Cézanne compreendia também que "*la peinture est un art essentiellement concret*" e que

---

enquanto Zerubbabel (sic) representa um ancestral da Virgem", v. REWALD, John. *The paintings of Cézanne: a catalogue raisonné*, V. I, *op. cit.* p. 69.

[27] Badt faz uma longa análise sobre as teorias da cor no séc. XIX, antes de Cézanne, passando por Delacroix, Gautier e Goehte, Badt mostrará que as cores para os denominados românticos, estarão numa ordenação hierárquica entre a cor fraca e a cor forte, o claro e escuro como oposições necessárias de um jogo bipolar e harmônico. Neste sentido, *cf.* BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.* p. 42 -43.

[28] Estas definições são feitas por Baudelaire no seu ensaio biográfico sobre Eugène Delacroix. *Cf.* BAUDELAIRE, Ch. *A obra e a vida de Eugène Delacroix, In* Escritos sobre Arte, trad. Brasileira de Plínio Augusto Coelho, ed. UNESP, p. 95.

[29] Esta é a posição de Philippe Dagen no estudo da juventude de Cézanne. *Cf* DAGEN, P. *Cézanne, op. cit.* pp. 35-54. Contudo, Lionello Venturi também observa as marcantes influências de Courbet e Delacroix, embora muitas vezes é Manet, quem ocupará uma posição influente. Neste sentido, *cf.* VENTURI, L. *Cézanne: son art-son oeuvre, op. cit.* p. 17.

[30] *"E Courbet? (...) Sim, sim, Proudhon lhe virou a cabeça com seu realismo, mas no fundo, este famoso realismo é como o romantismo de Delacroix"*. Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne,* p. 181.

"*la puissance de perception acquise par l'artiste*"[31] está em razão direta com a expressão. O "*realizar*" e o "*trabalho*", também já faziam parte do seu esforço. Existirá em Cézanne, portanto, um afecto Courbet, pelo "*amour charnel des choses*"[32], ou mesmo pelo solo no qual se esta fundado – "*La Nature*"[33].

Assim, poder-se-á observar as ressonâncias das composições de Courbet, pelo uso da espátula e pelo empastamento de tinta, em importantes obras de Cézanne como o retrato de "*Antony Valabrègue*" (il. 10) ou de "*Louis-Auguste Cézanne lendo o Événement*" (il. 09), que traçam uma redução de elementos e uma precisão da apreensão das características da exterioridade. Outra obra interessante para a observação da influência de Courbet sobre o jovem Cézanne é uma tela denominada "*Banhista no rochedo*" de 1867-69 (il. 29), que com seu gesto imperioso de costas chama a "*Banhista*" (il. 30) de Courbet.

Courbet e Delacroix são grandes linhas afetivas em alguns traços *cezanneanos*. Outros pintores, escritores e músicos, também formam influências em Cézanne. Assim, pode-se ver Wagner ou a própria pintura holandesa de interior na "*Menina ao Piano – Abertura da Tanhäusen*"[34] 1869-70 (il. 31); Flaubert

---

[31] "*A pintura é uma arte essencialmente concreta*", "*A potência de percepção adquirida pelo artista*". No "*Manifeste du Realisme*", Courbet escreve estas frases que são citadas por Dagen. *Cf. apud* DAGEN, P. *Cézanne, op. cit.* p. 46.

[32] "*Amor carnal das coisas*". *Apud*, Dagen, P. *Cézanne, op. cit.* p. 43.

[33] Pode-se ver um porvir ressonante junto ao problema da natureza, num contacto entre Cézanne e Merleau-Ponty: "*La Nature est un objet énigmatique, un objet qui n'est pas tout à fait objet; elle n'est pas tout à fait devant nous. Elle est notre sol, non pas ce qui est devant, mais ce qui nous porte.*" {*A natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente um objeto; ela não está diante de nós. Ela é nosso solo, não aquilo que está adiante, mas aquilo que nos porta*}. MERLEAU-PONTY, M. *La Nature, notes Cours du Collège de France*, Établi et annoté par Dominique Séglard, *suivi des Résumés de Cours Correspondants* de Maurice Merleau-Ponty, éd. du Seuil, Paris, 1995, p. 20.

[34] Esta obra também possui a influência de ***"Sra. Manet ao piano"***, bem como um aspecto da pintura holandesa de interior como as de Pieter der Hooch e Nicolas Maes. A *Tanhäusen* foi apresentada pela primeira vez em Paris, no início de 1860, causando um grande impacto nos jovens e artistas franceses. Baudelaire publicou um artigo em 1° de Abril no qual dizia: "*Eu estou iludindo a mim mesmo, ou enganando alguém, ao afirmar que eu vejo aqui, a característica principal do fenômeno que nós denominamos gênio ...*". Contudo, apesar do peso da crítica de Baudelaire, a peça musical foi de forte afecção em Cézanne, que, procurando apreciar a *Tanhäusen*, sem entrar em desacordo com Baudelaire dirá: "*Toda grande e séria obra não pode viver na memória humana, nem tomar seu lugar na história, sem ser vivamente discutida.*". Após este acontecimento, Cézanne conheceu entre 1864-66 um pianista alemão e estudante de comércio, em Marseille, chamado Heirich Morstatt, que, com o pintor, estabeleceu uma amizade musical e um grande interesse por Wagner. A música como temperamento. Morstatt e Cézanne mantiveram algumas poucas correspondências, mas o que se pode perceber disto é que a música, assim como a poesia e a literatura, sempre fizeram parte ativa da vida de Cézanne, bem como influenciaram em múltiplos sentidos a sua arte.

na "*Tentação de Santo Antônio*"[35], 1870 (il. 32), e outros estudos que remontam a uma série de artistas e de escolas, dos quais alguns se poderá mencionar com mais clareza posteriormente, como por exemplo: Corot, El Greco, Daubigny, Ticiano, Louis Nain, Claude Lorrain, Velásquez, der Hooch e Rubens.

Contudo, outro pintor-problema dentro do esforço de Cézanne neste período, será Manet. Venturi coloca-o como fundamental influência em Cézanne, principalmente no que tange a *Natureza morta* e o *Retrato*. Por outro lado, Dagen afasta a seriedade da pintura de Manet para Cézanne, embora não descarte sua importância. Quando é possivel perceber declaradamente Manet em Cézanne, muitas vezes é em forma de ruptura, no sentido da paródia e da ironia, como o seu "*Almoço sobre a relva*" (il. 27) ou na "*Moderna Olympia*" (il. 28). Neste momento, ratifica-se a visão de Dagen sobre a questão, uma vez que a relação entre Manet e Cézanne não era em nada amistosa, seja no próprio campo pictórico, na vida cotidiana, ou nos pressupostos acerca de uma arte moderna. Todavia, poder-se-á ver muito das características de Manet em algumas Naturezas-mortas e alguns Retratos de Cézanne. O uso do negro, como em "*Pão e ovos*" (il. 34), o realismo de algumas composições, numa força opaca, como em "*Natureza morta com pote verde*" (il. 35) e o tratamento em alguns retratos, como o de "*Gustave Boyer*" (il. 36), embora possam remeter a Chardin, ou à escola espanhola do século XVII, não deixam de demonstrar a nítida relação com a expressão de Manet[36].

---

[35] "*A tentação de Sto. Antônio*" é um livro escrito por Flaubert que aparece como artigo no "*L'Artiste*" de Théophile Gautier, em 1857, mas sua primeira edição completa é de 1874. Alguns críticos e historiadores vêem total reciprocidade entre "*As tentações de Santo Antônio*" de Cézanne e a obra de Flaubert, dentre eles Lionello Venturi e Dagen. Por outro lado, Rewald estabelece uma reciprocidade apenas com as *Tentações* executadas após 1874 (data da 1ª edição do livro de Flaubert) vendo assim, uma transformação da pintura com (*ut*) literatura. Neste sentido, *cf.* VENTURI, Lionello, *op. cit.* pp. 19-20; DAGEN, P. *op. cit.* pp. 50-53 e REWALD, J. *The paintings of Paul Cézanne, op. cit.* pp. 170-171.

[36] Lionello Venturi busca, através das obras de Cézanne, encontrar uma certa expressão de Manet e, em alguns retratos e naturezas-mortas, o historiador efetivamente encontra no retrato de *Gustave Boyer* (Rewald nº: 174; Venturi nº 131) e em *Pão e ovos* (Rewald nº 82 e Venturi nº 59), a expressão espanholista do pintor de "*Matador morto*" da Galeria Nacional de Washington. "*Natureza Morta com relógio*" (Rewald nº 136 e Venturi nº 69) talvez seja o mais clássico exemplo da respectiva influência de Manet e Chardin na obra de Cézanne. Neste sentido: VENTURI, Lionello, *Cézanne: son art – son oeuvre*, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1989, pp. 23-24 e 34 e VERDI, R. *Cézanne*, trad. francesa de Simone Rozenberg, Thames & Hudson, Paris 1995, p. 7 –15.

Com as obras de outros pintores e os insistentes estudos acerca do motivo, Cézanne compreenderá que as expressões de imaginação não satisfarão seus propósitos. Seu furor poético deveria contar com a força do concreto, na forma como havia pensado Courbet, Corot e Manet, mas também deveria contar com o lado arrebatador e poético, como aprendera com Delacroix. Além disso, os pintores mais autênticos e originais do grupo dos "*Batignolles*", se interessavam cada vez mais, por uma atitude pictórica no ar livre. Incitados pelos velhos mestres da paisagem francesa, como a *Escola de Barbizon*, Théodore Rousseau, Narcíso Diaz e, notadamente, Corot e Daubigny, os jovens pintores começavam a colocar seus cavaletes frente ao motivo.

Neste período, os primeiros esforços logrados da expressão de Cézanne surgirão da *Natureza-morta* imóvel e dos *Retratos*, como sacrifício da pose. A *paciência* dos retratados e das maçãs, serão os lugares mais *motivadores* de uma expressão que procurará aquietar seu *temperamento.*

b) Técnica:

A cor quente e a cor fria, a forte e a fraca, o claro-escuro, o branco e o negro, marcam uma série de expressões de Cézanne nos primeiros anos de sua produção, entre 1860 e 1870. Esta intensa oposição dos tons em complementaridade contrastante mostra-se como já foi visto, em "*Negro Scipion*" (il. 01) e na "*Dor, ou Madalena*"(il. 06).

O "*Homem com barrete de algodão, tio Dominique*"[37] (il. 37) de 1866, mostra uma espátula carregada, em que os gestos do pintor são violentamente colocados. Um cavanhaque negro e o rosto rosado com brancos marcam, já na face do homem, o contraste entre o branco e o negro de suas vestes. O fundo cinza centraliza a tensão das forças em oposição. Vermelho na gravata e azul no barrete aproximam o contraste, procurando uma certa complementaridade. Nesta lógica mais complexa de cores pode-se perceber um traço de organicidade, o que parece estabelecer uma harmonização concordante, ainda que o branco e o negro sejam determinantes para uma expressão de juventude. O estudo do volume na composição das cores e dos contornos pode ser observado entre o branco do casaco explorado por gestos e a roupa negra. O mesmo se dá no rosto: o cavanhaque negro retrai o queixo e a boca pulsada em vermelho, pinceladas brancas fazem saltar os volumes do rosto, como o nariz. O cinza-azulado do fundo já pode ser visto como um modo de primitiva modulação, que envolve o personagem no meio de tinta em que está posto.

O retrato é composto com poucos tons, aplicados muito homogeneamente de forma a separar cada elemento da tela: o barrete, o casaco, o fundo, etc... A fatura carregada, espalhada por gestos visíveis de espátula exibe uma massa expressiva que se ambienta numa intensidade cinza.

---

[37] John Rewald ao comentar esta tela fala em romantismo e lembra Géricault: "*Powerfully laid down and built up, form wears the appearence of enduring violence, fixed like that of Géricault.*" *{Fortemente deixada e construída, a forma veste a aparência de uma permanente violência, fixada como aquela de Géricault}. cf.* REWALD, John, *The paintings of Cézanne: a catalogue raisonné, op. cit.* p. 102.

"O advogado, tio Dominique" (il. 38) é outra obra que poderá auxiliar na compreensão da técnica do retrato em Cézanne. Nesta tela, o contraste é excessivamente saturado, intensificando a oposição negro e branco, fazendo estourar a forma numa quase redução entre figura e fundo. O azul e o cinza não equilibram a pintura tornando-se em tudo, tons fracos. A pele com brancos e vermelhos, também não se articulam aos gestos excessivamente empastados e violentos.

Esta tentativa seca e categoricamente *"couillarde"* mostra o advogado que Cézanne nunca seria, caracterizado através dos gestos simbólicos do *motivo,* dos costumes da oratória e dos juramentos. A expressão possui uma retórica que caracteriza não um homem, a forma do corpo, mas um estilo dos homens, o advogado. Aqui o corpo está atrás das intenções significativas, ele é simplificado por uma frontalidade chapada do busto com uma leve inclinação da cabeça. A complexidade plástica do olhar e da expressão do *"Tio Dominique com barrete"* apresenta-se no advogado, como uma pesada oposição de cores e um exagero das massas de tinta. Dentro desta apreciação pode se concordar com John Rewald[38] acerca do caráter inacabado, ou de mera tentativa desta obra.

Numa terceira tela, Cézanne caracteriza seu tio como *"Um monge (Tio Dominique)"* (il. 39). O busto do homem situa-se melhor num fundo cinza, embora guarde em si uma oposição ainda saturada do branco. Não há um gesto extremamente narrativo, mas o crucifixo e o hábito assinalam o homem de religião, um outro estilo dos homens. Contudo, o retrato permanece em seu aspecto formal, deixando que o objeto simbólico e os costumes caracterizem o monge. A frontalidade é rigorosa e possui um envolvimento maior com os outros elementos do quadro que o *"Advogado"*.

Dentre estes três retratos pode-se perceber uma interrelação da pesquisa dos contrastes, bem como sua tensão na intermediação de outras cores, como cinzas, azuis e vermelhos. A espátula é também outra constante. O gesto espatular num único tom é a expressividade, como fonte incontrolável deste

temperamento, que precisa do gesto largo e elementar para encontrar-se. No entanto, é na composição dos rostos de "*Tio Dominique*", notadamente em "*Homem com barrete*", que se poderá observar uma busca do fazer pulsar as expressões dos retratos. O rosado, o vermelho e o branco com as determinações de negros, estão sempre colocados de forma a reenviarem num outro gesto, uma outra parte do rosto, sempre na tentativa de harmonizar uma face, através de elementos e toques correspondentes.

Assim, no retrato de "*Antony Valabrègue*" (il. 10) poder-se-á compreender uma decisiva indicação do complexo Cézanne. Este quadro, retocado na assinatura pelo próprio Cézanne, foi comentado por Rilke: "*(...) um grande retrato, um homem sentado, (M. Valabrègue) com uma quantidade de negro sobre um fundo chumbo escuro. O rosto e as mãos fechadas embaixo, levados até um laranja, pintados certamente com força.*"[39]

O quadro é um exercício logrado em negro, cinza, vermelho, ocre e laranja. Trata-se de uma obra, ao mesmo tempo, *quente* e estável, de uma estabilidade extremamente controlada. Um fundo e um homem com casaco negro não se opõem como o branco, o negro e o cinza de "*Dominique*" ou "*Scipion*". Negro e cinza-chumbo criam uma estabilidade envolvente em "*Valabrègue*", há uma espécie de ambientação modulante do cinza com o negro. Os brancos no colarinho e nas mangas marcam luminosamente, os limites entre o homem, em fortes traços avermelhados e o negro da veste. Uma postura situada no acolhimento com seu fundo, em gesto estranho e estático, como se guardasse em seus momentos uma "*Sra. Cézanne em vermelho*" (il. 170) marca um controle e um amplo desenvolvimento da expressão de Cézanne neste período. A singularidade da *composição,* sua ambientação colorante e a difícil determinação de sua situação, são características do próprio sentido da *co-existência*[40] dos seres

---

[38] REWALD, John. *The paintings of Paul Cézanne: a catalogue raisonné. Op. cit.* p. 102.

[39] RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne.* Trad. brasileira de Pedro Süssekind, 3ª edição, Sette Letras, Rio de Janeiro, 1996, p. 97.

[40] A palavra é recorrente em K. Badt e exprime uma certa compreensão heideggeriana na análise da realização técnica e espiritual de Cézanne. A palavra em alemão é *Zusammenbestehen,* ou *Zusammen-Bestehen,* co-existência ou existir-junto. A tradução inglesa propõe "existing together". Além desta noção, Badt também

de pintura nas obras posteriores. Alguns ocres são postos no rosto, na barba e na roupa de "*Valabrègue*", exercendo um caminho do olho, como se fossem os tons estratégicos de quadros mais tardios, como o vermelho no "*Grande Pinheiro*" (il. 135), ou o branco na "*Ponte Maincy*" (il. 121). Nesta obra, Cézanne encontra uma postura muito própria para compor seus retratos. A singularidade do motivo, a ausência de loqüacidade e a escolha dos tons fazem a expressão permanecer insistentemente no plano das formas. "*Valabrègue*" é o que se pode denominar um ápice da expressão de juventude, possuindo, apesar de todas as influências, o cerne expressivo e o traço distintivo de Cézanne.

A assinatura, antes em vermelho, como fazia Courbet, foi retocada em negro. O próprio gesto de Cézanne é a cor do ato de tornar própria, a obra, para além de suas influências. A assinatura em vermelho sobre um fundo escuro produz um gesto excessivamente retórico da autoria, que desvia a perceptividade da obra para a percepção do pintor.

Esta obra assinada[41] por Cézanne, provavelmente por causa de sua participação no *Salão* de 1866, é um retrato de um companheiro da Provença, um escritor, jornalista e historiador da arte, que Cézanne conhecera naquela época. A obra foi recusada pelo júri do *Salão*; sobre a recusa, o próprio *Valabrègue* relata antecipadamente ao amigo Marion: *"Paul será, sem dúvida, rejeitado. Um filistino no júri exclamou, ao ver meu retrato, que este não era apenas pintado com a espátula, mas com a pistola também. Muitas discussões surgiram, Daubigny*[42] *disse algumas palavras em defesa do meu retrato. Ele declarou que preferia*

---

usa *Zusammenstehen* ou *Zusammen-Stehen*, isto é, estar-junto, na tradução inglesa: "*standing together*". Neste sentido, *cf.* BADT, K. The Art of Cézanne, *op. cit. in nota do tradutor*, p. 15.

[41] O problema do sentido da assinatura das obras em Cézanne é bastante complicado e não possui uma única significação, assim como alguns historiadores pretendem. A assinatura não possui em Cézanne uma noção estrita de acabamento, de expressão lograda, como se houvesse um supra-Cézanne julgador de si mesmo para observar qual obra sua seria válida ou reconhecida nos seus esforços. Deste modo, ver-se-á que muitas obras de Cézanne são assinadas pelos mais diversos sentimentos, pela afirmação de si, pela afirmação de **sua** obra ou pelo mero envio aos "*Salões*, ou participação nas "*Exposições Impressionistas*" e nas "*Exposições de Bruxelas, os XX*". Importante ressaltar que muitas obras consideradas obras-primas de Cézanne, não foram assinadas, como é o caso evidente das "*Grandes Banhistas*" de 1906. Cézanne parece querer retirar da sua obra qualquer condição que se refira ao seu criador.

pinturas transbordantes de audácia, às nulidades que aparecem em todo Salão. Ele não logrou no convencimento dos outros."[43]

A força desta composição, porém, não vai para além de si mesma, permanece na estável tensão das mãos fechadas de "*Valabrègue*" e do uso da cor cinza[44], como uma espécie de tom modulador. Os ocres surgem como catalisadores dos gestos no acompanhamento das pinceladas, traçando uma firmeza harmônica da composição e, portanto, uma remarcada afirmação da expressão.

Junto ao "*Retrato de Valabrègue*" (il. 10) estará o "*Retrato do pai Cézanne lendo l'Événement*" (il. 09), ambas expressões possuem, já por volta de 1866, uma força ambientalizante que pousa a forma no seu estrito desenvolvimento espacial. No "*Retrato do pai*", Cézanne faz sentar a forma numa estabilidade monumental e situacional. Nesta obra, Cézanne conquista um enriquecimento do uso da cor, uma aquietação da forma, uma clarificação e uma ambientação do motivo únicos na pintura deste momento. Esta expressão, mais do que um retrato, coloca-se como composição de um ambiente interior problematizado e relacionado à situação de "*Louis-Auguste*", o que remonta à pintura holandesa de interior e a pintores como Vermeer e Nicolas Maes. Contudo, a aproximação frontal do motivo em Cézanne cria uma tensão vertical e monumental, que foge da virtude cotidiana dos personagens em seus afazeres como nas obras da escola holandesa do século XVII. A obra de Cézanne sugere um outro tipo de existência, que, embora absorta em seu ambiente de leitura, traça uma rigidez e uma força antropomórfica e gigante. Esta espessura da forma cezanneana surge como aspecto primordial na sua obra e será observado ao longo de todos os estudos aqui operados.

---

[42] Importante fazer notar a presença de Daubigny neste momento, o velho paisagista francês será um dos precursores nos estudos do sítio de Auvers-sur-Oise e dos tons colorantes e luminosos nos seus céus amarelos e violetas.

[43] *Apud*, REWALD, John. *The paintings of Cézanne: a catalogue raisonné. Op. cit.* p. 93.

[44] Badt percebe o valor do cinza e sua transmutação na obra de Cézanne: "*Isto* (precaução com o isolamento das coisas) *eliminou o cinza que ofusca as cores e que é mera ausência de cor numa composição, preservando apenas aqueles cinzas que contivessem cor*". BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.* p. 39.

Nesta época Cézanne, um jovem de Aix em Paris, vai sentindo cada vez mais, a necessidade de ar livre e a tendência de um temperamento para a paisagem; de Bennecourt[45] ele escreve a Zola: "*Vejo aqui coisas sublimes e tenho que me decidir a pintar só ao ar livre",*[46] *– plein air!*[47]. No entanto, as conquistas e as *decisões,* não se efetivariam de imediato e Cézanne, imerso a uma expressividade internalizante e emocional, recairia nas afirmações fortes, executadas com uma espátula exageradamente "*couillarde*", como mostra o próprio retrato posterior de "*Valabrègue*"(il. 40).

Entretanto, nas naturezas-mortas, entre 1869 e 1874, poder-se-á assistir o início da passagem de Cézanne para uma complexidade das cores e singularização das formas, para o caminho que no horizonte guarda o mundo - o *ar livre.*

Richard Verdi escolhe iniciar seu livro da seguinte forma: "*Muda, imóvel, a natureza morta era para Cézanne, o tema ideal*"[48]. A mudez e a

---

[45] Bennecourt é o lugar estrategicamente escolhido por Zola em seu romance *L'Oeuvre*, onde Claude resolve retirar-se com Christine. Este romance é permeado de cenas imagéticas que ressoam diretamente nas obras de Cézanne, por exemplo, *"A moderna Olympia"* na primeira manhã em que Christine ainda dorme na cama do estúdio de Claude. Em Bennecourt estiveram juntos, Zola e Cézanne, Sandoz e Claude. Ali, Sandoz como num *"Idilio"* deitou-se sobre a relva - *"Il retomba sur le dos, il élargit les bras dans l'herbe, parut vouloir entrer dans la terre, riant, plaisantant"*, p. 162, e narra seus projetos: *"Hein? étudier l'homme tel qu'il est, non plus leur pantin métaphysique, mais l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes..." v.* Zola, E. *L'Oeuvre, op. cit.* p. 161

[46] Numa carta a Zola de 1866, Cézanne expõe os seus projetos mais profundos: "*Mas, veja, todos os quadros feitos no interior, dentro do ateliê, nunca serão tão bons quanto as coisas feitas ao ar livre. (...) Já lhe falei de uma tela que vou tentar, representando Marion e Valabrègue partindo em direção ao motivo (a paisagem, é claro). (...) Acredito que todos os quadros dos velhos mestres que representam coisas ao ar livre tenham sido feitos de imaginação, pois não me parecem ter o aspecto verdadeiro, e sobretudo original, que a natureza oferece.*" Esta carta pode ter sido uma das fontes de inspiração de Zola para a composição de sua tragédia pictórica, ao mesmo que contém elocubrações de Cézanne bastante avançadas para a época acerca dos problemas de pintura. Neste sentido *cf.* CÉZANNE, Paul. *Correspondance,* org. John Rewald, Éd. Bernard Grasset, Paris, 1937, pp. 98-99, correspondência XXI. *Carta a Zola, 1866, 19/10.*

[47] "*- Plein air, ça ne dit rien.*" {*ar livre, isto não diz nada*}é a resposta de Sandoz a Claude, *Cf.* ZOLA, E. *L'Oeuvre, op. cit.* p. 47

[48] VERDI, Richard. *Cézanne,* trad. francesa por Simone Rozemberg, Ed. Thames & Hudson, Paris, 1995. p. 07. Problemática posição de Verdi, que utiliza uma vertente da *idealização,* para dizer sobre Cézanne. Rilke dirá que Cézanne (como Van Gogh) faz das maçãs, garrafas de vinho e colchas seus "santos"; e os obriga a ser belos. Certamente Cézanne busca no exclusivo motivo da natureza morta, o sublime como forma ideal do belo – faria então uma expressão romântica? – mas com toda *realização sensorial – suprema.* Neste sentido, Rilke e Malevich irão encontrar-se paradoxalmente, em Cézanne. Neste sentido, *cf.* RILKE, Rainer, Maria. *Cartas sobre Cézanne.* Trad. brasileira de Pedro Süssekind, 3ª edição, Sette Letras, Rio de Janeiro, 1996, pp. 54-55, *carta de 9/10/1907* (um ano após a morte de Cézanne), e MALEVICH, Kasimir. *De l'élément additionnel en peinture, in La lumière et la couleur.* Trad. francesa de Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger, Slavica-écrits sur l'art. Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1993. p. 121 – 145.

imobilidade existem na "*Natureza-morta com pote verde*" (il. 35) de 1869-70, do museu *d'Orsay*. Cézanne aplica as cores, numa total gama de compreensão. Se é *Chardin, Manet* ou *Velásquez,* por algumas circunstâncias de expressão, ela é também um enriquecimento da técnica, principalmente quanto à pluralidade singular de seus objetos. Mas também, um enriquecimento do uso da cor homogênea, abrindo à visão, um poder ordenador, não mais opositivo.

O cinza é novamente empregado para o acolhimento das coisas, isto é, para a *espacialização* da expressão. A toalha branca da mesa, já como *motivo,* discorre a disciplina dos gestos, mas aqui, o branco e o gesto da forma, ainda um pouco *gritantes,* mostram uma toalha que acaba de sair de um esforço harmonizante. Uma das primeiras considerações de Roger Fry sobre Cézanne deu-se com esta Natureza-morta, sobre a qual o crítico escreve: *"numa coleta em que Cézanne retoma Manet, desenvolve-se um lado de sua arte nos seus últimos limites... O branco da toalha e o delicioso cinza da jarra possuem tanta qualidade positiva e intensa da cor local, quanto o vívido verde do pote de cerâmica, no qual o todo é tratado com insistência em valor decorativo de oposição. Luz e sombra estão inteiramente subordinadas no seu objetivo. Onde o modelo requer, as sombras do branco são pintadas em negro na total indiferença daquelas leis de aparência, que a teoria científica da Escola Impressionista pronunciou serem essenciais."*[49]

Um esforço de controle procura discorrer a complexidade da própria jarra cinza num fundo cinza. Mas neste cinza da jarra existem azuis que, junto aos brancos, compõem o volume e a luz deste espaço-jarra. Da mesma forma, Cézanne coloca os ovos brancos sobre a toalha branca; mas pelos cinzas no ovo, ele cria volume e forma, o espaço-ovo. Um pote verde centrado com iluminação

[49] "*...one gather that Cézanne goes back to Manet, developing one side of his art to the furthest limits ... The white of the napkin and the delicious grey of the pewter have as much the quality of positive and intense local colour as the vivid green of the earthenware; and the whole is treated with insistence on the decorative value of the oppositions. Light and shade are subordinated entirely to this aim. Where the pattern requires it, the shadows of white are painted black, with total indifference to those laws of appearance which the scientific theory of the Impressionistic School has pronounced to be essential.*" Neste sentido vê-se a aproximação que Fry faz a Manet, mas também à força original desta obra. *Cf.* FRY, Roger, *review of the exhibition at the New Gallery, Atheneum, Jan. 13, 1906, Apud,* Woolf, V. *Roger Fry, A biography,* Londres, 1940, pp. 111-112.

por brancos, estabelece o verde e a grande forma como a medida intensiva deste quadro. Vermelhos e amarelos também participam em repuxos do espaço, as cebolas e as laranjas comunicam-se por um esforço de *conjunto*, de co-existência. A faca negra que se aprofunda num branco, traça a ressonância de Cézanne para com a tradição do *motivo* da natureza-morta[50] (il. 35).

A expressão do espaço e a singularidade do motivo em harmonização de seus elementos traçam, na *"Natureza-morta com pote verde"*, a tonalidade grave e a lograda endomorfia da técnica de Cézanne, no acontecimento expressivo durável[51].

[50] Uma disposição similar pode ser vista em Chardin na ***"Mesa de oficio"***, 1763, e na própria obra de Cézanne denominada *"Natureza morta com compoteira"* de 1880. Richard Verdi analisa estas obras em seu livro. VERDI, Richard, *Cézanne. Op. cit.* pp. 7-15. Venturi, por sua vez observa também que a faca está colocada *"comme chez Manet"*. VENTURI, L. *Cézanne: son art-son oeuvre, op. cit.* pp. 23-24 e 34.

[51] Cézanne é um pintor da duração, como Bergson, de uma duração sob descontinuidade. Assim como já foi citado: (...) *la discontinuité de leurs apparitions se détache sur la continuité d'un fond où ils dessinent et auquel ils doivent les intervalles mêmes qui les séparent: ce sont les coups de timbale qui éclatent de loin en loin dans la symphonie"* BERGSON, H. *L'Évolution Créatrice, Chap. premier: De l'évolution de la vie: mécanisme et finalité.* P.U.F, 118ª ed. Paris, 1966, p. 3.

c) Branco:

"Non, on n'est pas un peintre tant qu'on n'a pas peint un gris"[62], este desafio que Delacroix põe a Cézanne será desde início traçado pela colocação de problemas compositivos e de realizações: a pintura como indagação e pensamento.

O cinza, como um dos primeiros tons modulantes em Cézanne, aplicado a contrastes claros e escuros, estabelece uma curiosa equivalência com o azul e, em alguns casos, com o marrom. O cinza estabelece em algumas telas, o nítido controle da intensidade dos contrastes para a harmonização do motivo. Assim, se é possível falar em estabilidade, harmonia e co-existência, em certas obras de juventude, é porque neste momento, o cinza é *valor* na pintura de Cézanne e, por assim dizer, a origem dos juízos colorantes acerca da expressão. O cinza exerce como cor, não somente uma oposição com outros tons, mas também uma relação de controle da força intensiva entre claro e escuro, entre negro e branco.

Num primeiro Cézanne, portanto, o branco surge como positividade, como cor e como tinta. Melhor que uma positividade, o branco em Cézanne possui uma atividade (motriz) e uma mostrabilidade gestual do temperamento que, em oposição ao negro, guardam muitas vezes, a tensão infernal e vigorosa dos contrastes.

Em *"Negro Scipion"*, os brancos, por largo empastamento, contrastam com o fundo, ao mesmo tempo que por gestos ondulados, curtos e longos, compõem fortes volumes no assento, nas costas, nas calças e nos braços de *Scipion.* O cotovelo do motivo avança sua tensão através de brancos.

"Tio Dominique com barrete" apresenta o cinza-azulado como cor de co-existência entre o branco e o negro. Nesta tela, o branco é atividade no motivo gestual do casaco do homem, enquanto no barrete e no nariz, surge por toques e curtos empastos, mostrando luz e volume (espaço composto).

O mesmo também ocorre no *"Pai do artista lendo L'Événement"* (il. 09). Nesta tela, Cézanne usa o branco como cor na poltrona e como volume-luz nos joelhos da calça cinza do pai.

Por estas observações, pode-se ver dois tipos de brancos, o da atividade contrapositiva, os grandes brancos, compostos geralmente através de largos gestos espatulares, e os brancos da composição do volume, por toques e traços de luz. Luz e cor perfazendo os modos de uso do branco.

Em Monet, o branco surge realçadamente como luz numa tela de 1869. *"La Grenouillère"* (il. 41) é um motivo no qual Monet perfaz o fenômeno da luz – o reflexo – na água (matéria), através de brancos, negros, azuis e violetas. A água neste Monet é fenômeno de luz, *geoclimática* do motivo luminoso e reflexivo. Trata-se, portanto, de ar e não de água, o elemento primordial da análise cromática e da composição de Monet.

No entanto, em Cézanne, a luz nunca regerá definitivamente a composição do motivo. A matéria mais concreta em expressões fortemente espacializadas com brancos, expressam forma e luz-na-forma, o uso do branco neste momento, já é espacializado. Cézanne compreende o branco, privilegiadamente como cor e espaço, a mesa sobre a qual *Scipion* se debruça e o texto de *"Alexis lendo a Zola"* (il. 47) mostram isto.

Observando os brancos das *"Mulheres no jardim"* (il. 42), 1866-1867, do museu d'Orsay, vê-se que Monet conhecia o uso do branco também como matéria ante-luz, embora a expressão da iluminação seja um forte elemento compositivo desta obra. Certos momentos, brancos e cinzas fazem o papel de sol e sombra na composição. Monet utilizará o branco também como matéria nos motivos efetivamente brancos, como a neve ou o mar invernal. Entretanto, é a poética das luminosidades que interessará este pintor, preocupado em captar o momento efêmero do mundo, a evanescência dos sólidos. Assim, o sol, conforme sua transparência e opacidade sobre as coisas, regerá determinantemente a composição de Monet.

---

[52] *"Não, não se é pintor enquanto não se pinta um cinza"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.*, p. 142.

Entre a forma espacial e a luminosidade reflexiva se pode ver como Manet[53] também utilizará o branco como espaço e cor. No *"Balcão"* (il. 43), de 1868, o pintor mostra uma cena da sociedade de sua época, através de uma expressão calcada na obra de Goya, notadamente, *"Majas no balcão"* (il. 44). Mas sem o mistério e o intrigante mundo de Goya, Manet procura uma realidade quase auto-presente, vivente por si, para junto da sua própria duração, perfazendo uma obra que não é feita para os homens, mas *com* eles. Uma obra de expressão contemporânea através da interpretação historial do motivo.

Os brancos das vestes impõem ao motivo, a força do tratamento da matéria (do tecido). No *"Balcão"* ocorre o mesmo que já ocorria com os brancos em *"Olympia"* (il. 45). Cézanne compreendia este uso, mas sabia que o branco como espaço-cor não poderia depender de uma excessiva determinação das coisas, isto é, de um aprisionamento da cor a um modelo e da tradicional realidade como desenho, numa relação externa entre forma e conteúdo.

Neste sentido, já nos primeiros trabalhos de Cézanne *"le dessin s'enfonce"*[54] e a mesa de *"Scipion"* o mostra. O branco em Cézanne é predominantemente cor-espaço, atividade em tinta criando forma. A *"Moderna Olympia"* (il. 28) será uma das expressões deste tipo.

"Domingo último, o público julgou apropriado troçar de uma figura fantástica revelada sob um céu de ópio para um drogado. Esta aparição de um pedaço de carne rosa e nu, se lança para diante dele numa nuvem experimental, um tipo de demônio ou íncubo, numa visão voluptuosa. Este canto de paraíso artificial teria chocado os mais bravos e Sr. Cézanne parece ser apenas um louco, agitado, pintando em delirium tremens."[55]

---

[53] Neste momento, dirige-se apenas às expressões, notadamente interpretativas, naturalistas e espanholistas de um primeiro Manet, que se transformará. Dirige-se a um Manet naturalista, admirado por Zola, sem qualquer influência da técnica dos jovens impressionistas pela qual o pintor passa a se interessar por volta de 1870.

[54] GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 136

[55] MONTIFAUD, Marc de *"L'Exposition du Boulevard des Capuccines" Artiste,* May 1874, *apud* Rewald, John. *The paintings of Cézanne: a catalogue raisonné, op. cit.* p. 165 e VERDI, R. *Cézanne, op. cit.* p. 66.

Este comentário da opinião pública expõe a reação de época ao quadro enviado, juntamente com uma "*Paisagem*"[56] e "*A Casa do enforcado*" (il. 82), para a I Exposição Impressionista, realizada no estúdio do fotógrafo Nadar em setembro de 1874.

Philippe Dagen fala em "*parodie sans légèreté*" do quadro de Manet; Richard Verdi coloca esta obra como "*quase a última de suas obras a incluir um auto-retrato onde transparece claramente sua atitude face ao objeto do desejo. É também uma de suas últimas evocações explícitas da sexualidade feminina*"[57]; Lionello Venturi a concebe como uma "*obra-prima cheia de energia e bom humor*" e Kurt Badt a considera "*altamente patética*".

Primeiramente, a "*Moderna Olympia*" guarda em si a aquisição das cores numa complexidade diversa à crua oposição de tons, ou à mediação de tons opostos. Aqui, a cor é tratada com ampla liberdade, ainda que não demonstre enormes conquistas em relação às outras obras. Cores primárias afloram em jogo, num grande vaso azul à esquerda. Verdes, amarelos, vermelhos e azuis em curtos toques no vaso paisagem[58], denunciam os trabalhos de Cézanne com Pissarro em Auvers. Do outro lado, uma mesa vermelha num solo verde, servindo de lugar compositivo para um outro *motivo* – como natureza-morta – traça a estranha pluralidade de experimentações que Cézanne opera nesta obra. Dois *motivos* freqüentes marcam horizontalmente o desenrolar da cena.

A composição é um pouco desequilibrada pela eloqüência cromática de alguns elementos e a eloqüência simbólica – imaginativa – de outros. Cézanne torna-se passível às cores, para a exploração de uma nova técnica, mas ao mesmo tempo seu gesto persiste subjetivado e imaginativo, esta é uma obra híbrida que pode ser posta ao lado de outras, como obra de paródia, ou imaginação *colorante*, como "*Mulher estrangulada*" de 1875-76 (il. 46). Estas obras são de um "*couillard colorido*", que ao mesmo tempo guardam *motivos* da juventude e uma técnica em

---

[56] Existe uma forte possibilidade de que esta outra paisagem possa ser muito a "*Casa do pai Lacroix*" que será observada no texto acerca da *Claridade*.

[57] VERDI, R. *Cézanne*, trad. francesa de Simone Rozenberg, Thames & Hudson, Paris 1995, p. 68.

renovação, notadamente, um uso das cores bastante diferente de obras compostas com duros contrastes.

Assim, Cézanne intensifica a multiplicidade de cores no tratamento de um só elemento, isto é, não haverá em quadros do "*couillard*" modal, um tratamento homogêneo da cor, por oposições e amenizações de contrastes. Nas obras por volta de 1874, a relação de harmonização é que rege os contrastes e os elementos, que, como formas, passam a ser cores criando espaço, figura e expressão.

Neste sentido, ainda existirá em Cézanne, o curioso uso do branco como cor-atividade criadora de formas. Contudo, não haverá, como se pode observar na "*Moderna Olympia*", o uso do branco como positividade opositiva em relação ao negro, nem o equilíbrio com cinza ou marrom, observados em "*Negro Scipion*" e nos "*Retratos de tio Dominique*". O branco passa a adquirir uma complexa relação com vários tons, deixando de uma vez por todas, a simples oposição.

O sentido de iluminação que o branco pode sempre portar estará também alterado. A luz não será explorada numa relação de fundos escuros, ou numa composição do volume por traços agitados e toques. O papel do branco como luz torna-se implicado às demais cores que, por sua vez, são também luz. Todavia, não se trata de um uso "*impressionista*" da cor, mas sim, de afirmar a transmutação da pintura de Cézanne em clarão expressivo, sem levar consigo a dura oposição claro-escuro. "*A mulher estrangulada*" (il. 46) e a "*Moderna Olympia*" (il. 28) são, portanto, clareiras da expressão cezanneana, que passam a abrir em sua pintura uma multiplicação de cores.

O branco da cama da "*Moderna Olympia*", diferente da "*Olympia*" de Manet, é mais que uma determinação fisionômica da coisa cama, ela é um *colorante* envolvimento, um lânguido e sensual acolchoamento do "*pedaço de carne rosa e nu*". O crítico de 1874 compreendeu bem, neste aspecto, a força

[58] Esta técnica se aproxima muito da "*Casa do Pai Lacroix*" (il. 83), em *Auvers*, 1873, da Galeria Nacional de Washington.

carnal desta tela e sua leveza numa *"nuvem experimental"*, que abre em meio à cena, um clarão no qual a rosea fêmea pode entrar em relação com o escuro homem (talvez o próprio Cézanne se afirmando).

Entre a mulher negra ao fundo, que parece abrir um espetáculo e o homem, a mulher rosa, menos pudica e mais erótica que a *Olympia* de Manet, deleita sua feminilidade abstrata, sonhada, num ambiente exibicionista do desejo. O cãozinho que olha para frente espantado, à maneira dos desenhos em quadrinhos, com toques e respingos de espanto, mostra a flagrante paródia em relação ao capricho desnecessário do gato assustado aos pés da *"Olympia"* (il. 45) de Manet, uma forte recorrência às composições de Velásquez e Ticiano.

A relação entre o pudico e o erótico, o jogo entre o mostrar e o esconder[59] na postura de *"Olympia"*, com as mãos tapando o sexo, aparece em *"Moderna Olympia"*, numa expressão excessivamente erotizada, ou mesmo pornográfica. Na obra de Cézanne, declara-se um *"voyeur"* enquanto em Manet se subentende. Há para Cézanne, um certo sentido *"kitsch"* do jogo sedutor e ambígüo que Manet propõe entre o quadro e seu espectador, enquanto o erotismo é francamente denunciado pela presença do homem, como que obcecado sob as formas de uma *"Moderna Olympia"*.

Contudo, a obra de Cézanne *descompassa*, mostra uma excessiva eloqüência dos elementos e, em verdade, uma animosidade provocante muito juvenil em relação a Manet, que ocupa o quadro para além do interesse primordial e exclusivo da pintura, interesse no qual o próprio Cézanne procurava se aplicar.

O branco envolvente e em composição com outros tons, numa claridade agitada é o que se pode observar também na *"Mulher estrangulada"* (il. 46). Ocres e azuis numa pequena composição são absorvidos num branco *formando* uma cama. A cena se dá num envolvimento branco da tensão dos braços de um homem sobre a garganta feminina. Uma espécie de erotismo e terror consonantes a Delacroix e ao expressionismo . *"Mulher estrangulada"* é um

pedaço curioso do exercício da cor e do motivo se desenvolvedo num empasto luminoso em branco, azul e ocre. Uma procura de primariedade e síntese na expressão é movimentada por uma cena psicomórfica e criminosa. Impressionismo e Baudelaire, Monet e Wagner, este é um momento do caminho expressivo em Cézanne.

[59] É interessante lembrar as *"Majas"* desnuda e vestida de Goya que também busca criar na sua expressão um jogo entre vestido e despido, entre mostrar e esconder, erótico e pudico. Neste sentido, se poderá compreender como a interpretação de Manet está calcada na concepção expressiva da tradição de um determinado motivo.

III. A LEITURA DE PAUL ALEXIS A ÉMILE ZOLA

sumário: *o problema do inacabamento, as expressões falhadas de Cézanne e a unidade compreensiva do fragmento. Apreensão formal, ambiente e contraste, orientalismo, perfil e frontalidade.* As leituras de *Louis-Auguste Cézanne, "Menina ao piano" e "Leitura na casa de Zola. "Proudhon" e "Baudelaire" de Courbet; o problema Cézanne, Manet e Zola.*

a) Inacabamento:

"*Paul Alexis lendo a Émile Zola*" (IL. 47) é obra inacabada. Possui um sentido fragmentário na direção dos esforços pictóricos de Cézanne. Entre 1866 e 1870, "Retratos" e cenas de interior serão comuns, ao lado de composições imaginantes e oníricas. Os retratos de "*Antony Valabrègue*" (il. 10) e "*Tio Dominique*" (il. 37-39), bem como a situação retrato de "*Louis-Auguste Cézanne lendo l'Événement*" (il. 09) e "*Menina ao piano, ou abertura da Tanhäuser*" (il. 31) traçam uma imanência muito própria ao desenvolvimento da expressão de Cézanne e às dificuldades deste movimento em "*Paul Alexis lendo a Zola*" (il. 47).

A peculiaridade desta obra, consiste na necessidade de correspondência formal e situacional entre dois personagens, estabelecendo uma bipolaridade contrastada num ambiente interior. A figura de Zola satura, beira o estilhaço expressivo e se conforma como o pedaço mais inacabado da obra. Suas vestes são apenas esboçadas e seu corpo não está terminado.

Numa carta de 1866, ao próprio Zola[1], Cézanne fala de telas e projetos oriundos de *motivos* que falharam e de anseios que mostram a *causa* de suas falhas. No entanto, as dificuldades pictóricas e problemas de representação irão eclodir num destino malogrado de todos estes ensaios, que, por sua vez, podem ser aproximados à "*leitura*".

---

[1] CÉZANNE, Paul. *Correspondance,* org. John Rewald, Éd. Bernard Grasset, Paris, 1937, pp. 98-99, correspondência XXI. *Carta a Zola, 1866, 19/10. V. nota.* 44 e 45. Mistério.

Uma leitura de "*Rose Cézanne (lendo) à sua boneca*" (il. 48), provavelmente destruída pelo artista surge como uma primeira obra falhada, documentada apenas pela carta de Cézanne e por seu esboço. Contudo, nela está a posição de um problema da leitura. Cézanne faz o seguinte comentário: "*Eu acabo de terminar uma pequena pintura que é, eu creio, a melhor coisa que eu já fiz; ela representa minha irmã Rose lendo para sua boneca. Ela tem apenas um metro; se você gostar a darei... Minha irmã Rose está no centro, sentada, segurando um pequeno livro em que lê. A boneca está numa cadeira e ela numa poltrona. O fundo é negro, a cabeça luminosa, o penteado azul, o avental azul, o vestido amarelo escuro e um pouco de natureza morta à esquerda: uma bacia e brinquedos de criança.*"[2] Esta tela, que Cézanne queria levar ao Salão, não durou muito tempo para ver o seu abandono ou mesmo a sua destruição. Esta leitura não logrou durabilidade expressiva e pelo que se pode ver pelo seu esboço (il. 48) é o perfil da postura de "*Rose Cézanne*" e o fundo escurecido, que estabelecem a sua proximidade com "*Paul Alexis*" e com o primeiro "*Retrato do Pai Cézanne*" (il. 49).

Curiosamente, na carta, Cézanne fala de dois projetos: o projeto de "*decidir-se a pintar somente ao ar livre*" e o de uma grande obra, que "*representará Marion e Valabrègue em direção ao motivo*". Estes dois projetos se relacionam, cada qual, à obra do Masp, de onde se pode apreender as intensidades inacabadas e desviantes entre a expressão de juventude e os problemas de composição. Assim, o motivo de "*Marion e Valabrègue*" é conquistado primeiramente, numa pequena composição em que dois personagens se colocam lado a lado (il. 50). No entanto, as implicações compositivas para constituir o motivo, isto é, uma paisagem natural, somada a estes dois personagens, tornou-se para Cézanne uma tarefa muito complexa que toca os "*homens ausentes e inteiros na paisagem*". Cézanne não logra este grandioso projeto, no período em que o uso do negro e das cores fortemente agitadas e empastadas perfazem a expressão. A grandiosidade deste projeto, se aproxima

[2] *Ibid. v. nota 45 e 46.* Mistério.

muito da ansiedade grandiosa do projeto de mostrar o escritor e amigo Émile Zola de uma forma original e própria. O reconhecido jornalista figurava para o pintor iniciante, um grande temperamento, que deveria ser expresso de uma forma completamente nova, diferente daquilo que propusera Manet no seu "*retrato de Zola*"(il. 51). Esta ansiedade acerca da figura de Zola e sua força transbordante na expressão de Cézanne, certamente traçaram as dificuldades da realização de "*Paul Alexis lendo a Émile Zola*" (il. 47).

"*Nous faisons le morceau*"[3]. Esta frase de Cézanne, ao referir-se à sua expressão e a Rodin, é plenamente consciente das características expressivas de sua contemporaneidade. A composição do século XIX traz a idéia de pedaço e de fragmentariedade da expressão, como a própria indagação acerca da duração e do momento criadores. O início de uma obra e seu acabamento são momentos nem sempre coincidentes com o começo de sua produção e o término de sua execução.

Contudo, embora "*Paul Alexis lendo a Zola*" não se inclua totalmente no contexto do problema da obra terminada e da obra acabada, poder-se-á compreender sua possibilidade analítica como pedaço e fragmento *realizado*, que deverá solicitar interpretações, como acerca da ansiedade e expectativa da forma de Zola. Vê-se a obra como fragmento, achado arqueológico, no qual a fortuna, a história, ou o artista decidiram, livre ou necessariamente, interromper sua continuidade e completude.

Não se pode também, retirar, ou apenas ignorar a elevação e desvelamento do visível criado nos limites de suas formas e de sua unidade como obra, ainda que ela seja destruída, mutilada, inacabada ou restaurada. Deve-se compreender uma unidade; desde que haja uma obra de arte, a situação de inacabamento surge apenas como um membro fantasma entre expressão e pintor. Um gesto que não foi... Imaginar o que teria sido a obra, se acabada, é apenas participar da alucinação do falso membro. Sua unidade é de fragmento, de

[3] "*Nós fazemos o pedaço*". GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, *op. Cit.*, p. 160.

"*morceau*" e seus lados inacabados devem ser percebidos e pensados, nos limites de sua *formação*.

Em 1870, devido a guerra franco-prussiana, Cézanne foge para Estaque[4]; Manet, *consciente* de seu *papel histórico*, alista-se para a luta, Zola se dispersa e, às vezes, visita Cézanne. Desta forma, o quadro foi abandonado por Cézanne provavelmente, pela separação entre pintor e motivo. Pode-se cogitar, pela situação da composição, que apenas os retratos e um esboço do ambiente e dos planos tenham sido compostos a partir do motivo, em Paris. De qualquer modo, em Estaque, esta obra não foi terminada, seja por desinteresse do motivo em comparação aos novos afectos do *plein air*, ou por sua desimportância contextual como resposta pictórica a Manet. Seu destino abandonado permanecerá no sotão da casa de Zola por muito tempo e só após a morte de *Nana*, a Sra. Zola, em 1927, é que esta obra passará a ser mostrada até, finalmente, em 1952, chegar a São Paulo[5].

[4] Com a declaração da Guerra Franco-Prussiana em meados de 1870, Cézanne irá desertar do exército e refugiar-se numa pequena casa de campo, que pertencia a sua mãe, em Estaque.

[5] Ao que registra o Catálogo do Masp, a obra de Cézanne foi adquirida em 1° de Dezembro de 1952 e possui uma curta trajetória nas coleções. Do sotão do Castelo de Médan, para Levesinet e Paris e, por fim, passando a viajar pela Wildenstein Galleries, até chegar em São Paulo. Neste sentido, *cf.* Catálogo do Museu de Arte de

b) A Leitura:

Uma leitura muda sem frases visíveis no branco agitado do livro-papel na mão de Alexis. As *"vozes do silêncio"* de uma composição sem eloqüência. Cézanne, de início, recusa-se a uma pintura-*ut*-literatura, como propõe o livro de Manet sobre a mesa do seu *"Zola"* (il. 51). Um mantra litúrgico parece envolver os personagens, Zola e Alexis despojados de qualquer acessório desnecessário estabelecem entre si, um ritmo[6] contrapontual e complexo. Os elementos simplificados e o desenvolvimento do motivo, ainda em regime semi-aberto, da varanda da casa de Zola, na rua *"Condamine"* (Paris), mostram um ambiente estudantil e meditativo, sem qualquer sofisticação intelectualizante e pleno do simples conforto, propício ao exclusivo interesse da leitura.

Trata-se, em linhas gerais, de uma pintura a partir do motivo. Desde 1866, em Bennecourt, Cézanne escrevia a Zola, que deveria decidir-se a pintar somente ao ar livre[7]. Pode-se dizer que as primeiras tentativas de ar livre reverteram-se em projetos colorantes, nos quais a composição é imaginante e a gesticulação espatular firme e vigorosa, ou em projetos de exterior, a partir do motivo, que geraram obras importantes neste período, como *"Neve fundente em Estaque"* e *"Trincheira com Sainte-Victoire"*. No entanto, tais esforços permaneciam por vezes, numa dificuldade de inacabados escurecidos.

São Paulo – Assis Chateaubriand, *Arte francesa e escola de Paris*, coordenação Luiz C. Marques Filho, fotografias Luiz Hossaka e Roberto Neves, texto: Luciano Migliaccio, São Paulo, 1998.

[6] A noção de ritmo será sempre pensada aqui no sentido dos dizeres de Henri Maldiney e Kasimir Malevitch, como uma desconstrução da oposição figura e fundo, uma intensificação explosiva daquilo que para Goethe era essência e verdade do mundo, a *Polarität, in Sämtliche Werke,* p. 264. O ritmo, também como expressão musical, como o temperamento e a modulação, surge como recepção de uma integralidade harmônica, imprescindível à obra de arte e à poesia. Neste sentido sobre ritmo e *entonação (afinação) cf.* MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant: de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique*, Millon, *Collection Krisis,* Grenoble, 1991. p. 211, 213 e 223. Acerca do ritmo e da cadência na poesia *v.* MALEVITCH, Kasimir. *Sur la poésie,* 1919, *in Le miroir suprématiste,* trad. francesa de V. e J-C Marcadé, Slavica-écrits sur l'art, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, p. 73 – 82.

Interior e exterior na "*leitura de Paul Alexis*" são ambigüidades de difícil composição. Parece que, por um lado, Cézanne utiliza recursos técnicos próximos a Manet, procurando replicar sobre a forma de Zola e pretendendo uma expressão mais autêntica; no entanto, por outro lado, através de um esboço despojado e avarandado, Cézanne faz repercutir na sua composição, a exterioridade do quintal de "*Proudhon e suas crianças*" (il. 52) de Courbet.

Há qualquer coisa de paisagem tanto em Proudhon, quanto em Zola, pela posição idílica e de descanso que se senta ao chão bucólico do interior em Cézanne e do quintal em Courbet.

* * *

Num espaço de forte insinuação aos ambientes das casas orientais, um conforto árabe ou japonês marca uma ampla harmonia, um fluxo de absorções e ausências de pensamentos e vazios na cadência compositiva, *litúrgica* e *mântrica* - hindu. O oriente se aproxima de uma maneira vital e existencial, sem o recurso de referenciais, como as coleções de reproduções, a decoração dos biombos da arte em papel, ou os "*souvenirs*" do leste, presentes na expressão do "*Zola*" de Manet (il. 51). O oriente advém de uma forma vital e comportamental, numa atitude mântrica e leitora, numa postura meditante e solar.

Trata-se, portanto, de precisar melhor o que seja uma forma orientalista em Cézanne, de que modo ela se coloca e de que forma se interrompe. Assim, dever-se-á abordar primeiramente dois orientes diferentes, a saber, aquele que vem com Delacroix e o mundo mouro e o que surge com a geração de Manet e os impressionistas. Acerca da primeira tradição, deve-se apenas indicar, como já foi visto, a influência de Delacroix nos trabalhos mais românticos de Cézanne. O "*árabe descansando*" (il. 53) cria a ressonância da postura e da visão perdida de Zola. Os árabes de Delacroix mostram as sonoridades do sol, o *afecto-midi* da

[7] CÉZANNE, Paul. *Correspondance*, org. John Rewald, *op. cit*, pp. 98-99, correspondência XXI. *Carta a Zola, 1866, 19/10. V. nota.* 45 e 46. Mistério.

expressão e estarão na formação de um rosto quente e tormentoso para a expressão do jornalista de Cézanne. Contudo, a elegância calorosa das vestimentas e dos acessórios mouriscos de Delacroix, o cachimbo para ópio, os panos e a espada tornam-se meros inacabados em branco na expressão de Cézanne.

Por outro lado, segundo Gasquet, Cézanne conhecia os dois volumes do livro de Goncourt acerca da arte japonesa de Hokussaï e Outamaro e deles, não retirou qualquer influência. Para Gasquet, as influências de Cézanne são totalmente francesas e latinas, incluindo a estas, a presença de Rubens e Jordaens: *"C'est un mortier. Ou bien, les plus sommaires, les Japonais, vous savez, ils cernent brutalement leurs bonshommes, leurs objets, d'un trait brut, schématique, appuyé, et en teintes plates on remplit jusqu'au bord. C'est criard comme une affiche, peint comme au pochoir, à l'emporte-pièce. Rien ne vit."*[8]

Deste modo, torna-se difícil falar em qualquer modo de "japonismo" na pintura de Cézanne. Nada é mais adverso que a espécie linear da pintura de Hokussaï e Outamaro. Este oriente era bem recebido por Manet, como mostra o *"Retrato de Zola"*; Monet era um grande colecionador destes japoneses do fim do século XVIII e início do XIX; a pintura de porcelana toma a Paris dos anos 1860-70. O crítico Zola já designava pejorativamente esta arte pelo termo *"chinesice"* até colocá-lo insistentemente na sua tragédia pictórica, *"A Obra"*. Cézanne usará este termo para criticar Gauguin. Contudo, Théodore Duret, em 1878, no livro sobre *"Os Pintores Impressionistas"* fortalecerá e marcará a influência desta tradição japonesa na arte ocidental: *"Desde que tivemos sob os olhos, as imagens japonesas, nas quais se expõem lado a lado os tons mais cortados e mais agudos; se tem enfim compreendido que, para reproduzir alguns efeitos da natureza, até hoje negligenciados, ou julgados impossíveis de se realizar, teriam que haver procedimentos novos que elas já bem ensaiavam."*

---

[8] *"É um morteiro, ou melhor, os mais sumários, os japoneses, você sabe, eles envolvem brutalmente seus homens, seus objetos, com um traço bruto, esquemático, insistente e em tintas chapadas, que se completam até o fim. É um choque como um cartaz, pintado como em folha de metal, ao molde. Nada vive."* GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.*, p. 70 e 167.

Todavia, a postura de Zola resta inquietante e meditativa, próxima a um certo oriente composto de nanquim e brancos. Esta proximidade surge requerendo a precisão de uma ressonância com a tradição que se configura na forma do taoísmo e do pensamento zen. Cézanne refere-se de forma filosófica e religiosa a uma compreensão artística com implicações entre vazio e pleno, *ying e yang*, ausência e integralidade. Mas, embora suas composições com estas ressonâncias pertençam mais às obras de maturidade, como observa Brion-Guerry[9], não se deve deixar de antecipar um certo devir guru e zen na postura de Zola (il. 54), que por sua vez e sua face, também se relacionam tanto aos tigres e aos árabes de Delacroix, quanto aos dagrões e às máscaras do *Tibet* hindu.

"L'homme absent, mais tout entier dans le paysage. La grande machine bouddhiste, le nirvâna, la consolation sans passions, sans anecdotes, les couleurs!"[10]

"La consolation hindoue du nirvâna naturel sur nos sens fatigués, à la dernière étape."[11]

Estes dois trechos da entrevista de Gasquet colocam o oriente no mundo de Cézanne, presentificando-se de forma acolhedora, numa arte totalmente ocidental, sem influências diretas dos papéis e das decorações "japonistas". Trata-se de uma ressonância entre compreensões expressivas, entre o nirvâna hindu[12], pelo transe das cores, o nirvâna budista (zen e taoísta)[13], pelo vazio de brancos e as obras de Cézanne, fortemente elaboradas, após 1885, no pleno controle da aquarela. Entretanto, Zola já se mostra no modo do turco meditante, do guru e do dragão, da divindade Shiva habitante no *midi*. Os olhos repuxados e os fortes

---

[9] BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et la expression de l'espace*. Flammarion, Paris, 1950, p. 119-125. *Brion-Guerry* compara a *Montanha Sainte-Victoire* (Venturi, n° 663) com uma paisagem atribuída a Wou-Tao-Tseu e vê relações entre a paisagem chinesa com a técnica de nanquins e brancos transparentes (pleno e vazio) e a aquarela de Cézanne com suas cores entre vazios.

[10] *"O homem ausente, mas inteiro na paisagem. A grande máquina budista, o nirvana, a consolação sem paixão, sem anedotas, as cores!"*. Neste sentido, GASQUET, J. Cézanne, op. cit, p. 143.

[11] *"A consolação hindu do nirvana natural sobre nossos sentidos fatigados à última etapa"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit*, p. 154.

[12] . Acerca da significação Chan (Zen e Son) e suas diversificações no Tibet, v. TREGEAR, Mary, *Chinese Art*, Thames & Hudson, Londres, 1995, *Space and Monumentality*. p. 107–148.

[13] Acerca da arte japonesa e sua influência taoísta, v. Azuchi-Momoyama & Edo (1576–1868), in STANLEY-BAKER, Joan, *Japonese Art*, Thames and Hudson, Londres, 1995, pp. 138-191.

vermelhos de um rosto que violentamente exprimem a espessura de máscara *tibetana*, na qual a receptibilidade dos pensamentos vem tempestuosamente, debatendo-se numa face esfomeada por idéias e ações.

* * *

No ambiente, Cézanne utiliza tons escuros homogêneos e uma perspectiva "natural" que, em diagonalidade, desloca à frente, Paul Alexis (o leitor) e, ao fundo, estabelece Émile Zola (ouvinte). Cinzas, marrons (terras e ocres), brancos, azuis e negros perfazem a expressão, Zola e Alexis abrem um complexo jogo harmônico de significações e valores. Tonalidade homogênea contrastante e simetria rígida caracterizam uma ordenação espacial simplificada.

Os dois personagens, em perfil e de frente, mostram uma complexidade pictórica e artística, que consiste na significação dos aspectos do perfil e da frontalidade. Ao analisar as esculturas antigas do Irã, Maldiney fará a análise das "*formas estéticas do contacto" em perfil* e *em face*.

"Les figures de profil conviennent au style narratif illustrant les faits et gestes, les combats et les triomphes du roi, et les théories ou défilés des porteurs d'offrandes ou d'hommages. Elles se situent en succession les unes derrière les autres et se masquent partiellement par des jeux d'écran, esquissant une perspective. Anecdotique, dramatique ou historique, la composition s'y déroule dans le temps, dans le temps d'univers, dans le temps de l'action qui est un temps représenté. Au contraire, le propre des figures de face est de comparaître en nue présence. Elles correspondent, chez les Parthes toujours, à un rite d'investiture, d'intronisation ou de manifestation épiphanique et elles ont, en quelque sorte, une valeur performative: je veux dire que ce qu'elles disent elles l'agissent, elles le font."[14]

---

[14] "*As figuras de perfil convêm ao estilo narrativo, que ilustram fatos e gestos, combates e triunfos do rei e as teorias ou desfiles dos portadores de oferendas e homenagens. Eles se situam em sucessão uns atrás dos outros e se escondem parcialmente pelos jogos de superfícies, esboçando uma perspectiva. Anedótica, dramática ou histórica, a composição se desenvolve no tempo, no tempo do universo, no tempo da ação que é*

O *"Juramento dos Horácios"* de David remarca a dramaticidade e a historicidade das figuras em perfil, ao mesmo tempo que a *"Escola de Atenas"* de Rafael, ou as *"Núpcias em Canaã"* de Veronese surgem como esta *"expansão diastólica"* da qual fala Henri Maldiney. As formas contactantes de perfil e frente possuem sua constância intensiva no fundo de uma *Gestaltung.* A ambivalência e o retrato dual entre mestre e discípulo põem em jogo, uma forma simétrica geratriz de uma energia que discorre no plano do horizonte da tela entre Alexis e Zola.

Alexis (o perfil) sentado numa frágil cadeira ocre, lê um manuscrito, cuja luminosidade em brancos e cinzas é ressaltada em gestos desordenados. Seu fechamento sobre si, na introversão leitora, corresponde aos tons escuros de sua veste. Um fechamento que se estrutura, num fundo de parede e janela, impõe planeidade à figura. Trata-se de um fechamento introvertido e ativo: leitor. À esquerda, Paul Alexis é o elemento ocidental, representativo e histórico.

"dans la vision de profil nous abandonnons un trait pour le suivant sans l'abandonner tout à fait, nous restons encore attachés à lui mais déjà présents à l'autre"[15]

Zola (o frontal), diferente do moderno intelectual de mesa de Manet, é um monge meditante numa face febril, *"manifestação epifânica"*. A forma se põe despojada e humilde na atenta elevação do espírito passível da leitura. A originalidade da postura marca tanto o guru (il. 54) quanto o turco (il. 53). As vestes inacabadas são abandonadas num branco passivo que se interrompe e emudece a composição, marcando o sentido da audição. Um fundo escuro se abre como vazio-janela. Zola alonga-se na tela em profundidade deixando na sua postura, na sua cor e na sua estrutura com o espaço envolvente, a abertura de um

---

um tempo representado. Ao contrário, o próprio das figuras de face é de comparecer em nua presença. Elas correspondem aos Parthes sempre, a um rito de investidura, tronante, ou de manifestação epifânica e elas têm, de qualquer modo, um valor prerformativo: eu quero dizer que, o que elas dizem, elas o tratam, elas o fazem". MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant: de l'esthétique-sensible à l'esthétique-artistique,* Millon, *Collection Krisis,* Grenoble, 1991. p. 209.

[15] *"Na visão de perfil nós abandonamos um traço ao seguinte, sem abandoná-lo totalmente, nós ficamos ainda presos a ele, mas já presentes ao outro".* Neste sentido, MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. op. cit.* p. 209.

ritmo encadeador de relações bipolares e harmônicas. À direita, Zola é o oriente receptivo.

A forma convexa das costas de Alexis tensiona-se em direção à concavidade receptiva da forma e da cor na imagem de Zola. Alexis (*Yang*) e Zola (*Ying*) traçam em bipolaridade compositiva, as relações e significações, não externamente simbólicas, entre escuro e claro, plano e profundo, ativo e passivo, leitura e audição, esquerda e direita, ocidente e oriente, fechado e aberto, perfil e frontalidade. Formas contrárias e harmônicas propostas num jogo de tensões simplificadas.

O branco inacabado da veste de Zola, mais sua postura e sua face, trazem o grifo de uma admiração e uma caracterização do homem Zola, mas também, notadamente, uma resposta ao "Zola" de Manet (il. 51), inspirada no "Proudhon" de Courbet (il. 52). A face de Zola, relativamente acabada, é composta com tons quentes numa expressividade severa, diferente do retrato fisionômico de Manet. A tensão deste rosto se agita em ressonância com os brancos agitados do manuscrito. Sua veste e sua postura trazem um conforto despojado, como um hábito monástico, muçulmano *e* budista.

Estas colocações são pensamentos acerca do caráter sábio e aristocrático que Cézanne poderia querer incutir a Zola. Neste sentido, o motivo da leitura torna-se, notadamente, a necessidade de composição do retrato do crítico Zola. No entanto, este ainda é o Zola de Cézanne, uma presença vigorosa, imbuída de um orientalismo e uma sabedoria febril e passiva. Estes aspectos marcam a característica agressiva e convicta deste dragão, que fora Zola para com seus próprios desígnios. Desde a luta pelo reconhecimento da arte dos "*Batignolles*"[16] até o caso *Dreyfus*, o escritor e jornalista imprimia seu caráter insistente e violento

[16] O grupo dos *Batignolles* é a forma primeira como foram reconhecidos os artistas que se reuniam no *Café Guerbois*, na *rue des Batignolles* em Paris, e que, posteriormente, seriam denominados como impressionistas. *Batignolles* também é uma referência recorrente na *L'Oeuvre* de Zola e aqui quer generalizar um número de pintores, não estritamente impressionistas, mas outros como Cézanne, Manet e escritores como o próprio Zola.

contra os inimigos e opositores. A própria história de *Claude Lantier*[17] não deixará de ser impiedosa, tanto com Cézanne, quanto com os demais artistas de seu tempo (Pissarro, Manet, Corot, Solari, etc...), mostrando seu distanciamento, aborrecimento e incompreensão com a pintura de seus contemporâneos[18]. No entanto, neste momento, este Zola é um homem de confiança para Cézanne, um estandarte do levante de uma nova pintura.

[17] Claude Lantier é o pintor atormentado, falhado e suicida da *L'Oeuvre* e refere-se claramente à personagem de Cézanne aos olhos de Zola, assim como também reconheceu o historiador John Rewald. Neste sentido, ZOLA, Emile. *L'Oeuvre, in Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire,* tome IV, Bibliothèque de Pléiade, ed. Fasquelle et Gallimard, Paris, 1966.

[18] O próprio Zola, nos seus últimos anos, em 1896, fala de sua fadiga com as questões da pintura e dos inúteis resultados e proveitos que a pintura logrou na sua época, do que decorreu o seu próprio afastamento. *Cf.* ZOLA, Emile. *Peinture, in Le Bon Combat: De Courbet aux Impressionnistes,* Hermann, editeurs des sciences et des arts, Collection Savoir, Paris, 1974, p. 259.

c) expressão no interior da obra.

No interior das próprias tentativas, o motivo da *leitura* é apreendido e estudado por Cézanne entre 1864 e 1870. Há qualquer coisa do motivo da leitura solitária nos retratos posteriores, nos quais os personagens apenas se mostram. Nas expressões de uma leitura *paciente* e *solitária* se pode ver um esforço de compactos e consistências, como no "*Retrato de Louis-Auguste Cézanne*" (il. 49) e em "*Pai Cézanne lendo l' Événement*" (il. 09).

Em "*Pai Cézanne lendo l'Événement*", nota-se a nítida referência ao amigo Zola, que já se fazia escritor e crítico parisiense do jornal progressista *L'Événement*, do qual o próprio pai de Cézanne, um velho banqueiro republicano, dificilmente era leitor. Por outro lado, na "*leitura de Louis-Auguste*" de perfil, uma designação sentimental da forma coloca um homem fechado e concentrado, num fundo escuro e num chão vermelho. Pode-se estabelecer uma forte proximidade compositiva na postura leitora do banqueiro e de "*Paul Alexis*" (il. 47). Assim, as pesquisas formais entre frontalidade e perfil, já surgem nas duas expressões do motivo da "*leitura de Louis-Auguste*", buscando criar e observar separadamente, as características de cada aspecto formal.

No entanto, é apenas na "*Menina ao piano*", que se poderá ver colocado o problema entre perfil e frontalidade ligados, ainda que sob formas individualizadas. Nesta obra, Cézanne compõe o aspecto de perfil, na menina que toca o piano e a frontalidade passível, na mulher a tricotar. A função formal ativa da menina que "emite sons ao piano" é independente da mulher que ouve. A música produzida e ouvida estabelece contraste em pintura, um jogo de formas independentes e contra-pontuadas, num ritmo fechado e interno. Nada mais próximo aos problemas compositivos de "*Paul Alexis lendo a Zola*", que a composição *wagneriana* da "*Abertura da Tanhäusen*" (il. 31).

Numa outra obra, "*Uma leitura de Paul Alexis na casa de Zola*" (il. 55), Cézanne cria uma cena de imaginação, calcada na referência à pintura holandesa de interior, notadamente na de Pieter der Hooch, ou na "*Arte da*

pintura" de Vermeer (il. 56). No entanto, o que é junção entre música e pintura em Vermeer será um afecto entre pintor e escritor, literatura, pintura, Cézanne e Zola. Em "*leitura na casa de Zola*" (il. 55), pode haver um sentido de ensaio imaginativo daquilo que seria "*Paul Alexis lendo a Zola*". No entanto, não se pode determinar rigorosamente o tempo de composição das obras; tampouco se pode saber se na "*Leitura na casa de Zola*" a figura com Zola é mesmo Paul Alexis[19]. O argumento que sustenta a figura de costas como sendo Paul Alexis funda-se em dois fatos: no título com o qual esta obra foi conhecida, através do depoimento da viúva de Victor Choquet e na tela "*Paul Alexis lendo a Zola*" (il. 47), que faz direta referência a Paul Alexis.

No entanto, se a "*leitura na casa de Zola*" (il. 55) é mesmo uma pintura feita de imaginação, fica difícil dizer se a figura ali colocada é mesmo Paul Alexis, ou um coadjuvante da representação da cena com Zola. De qualquer modo, esta figura ganha corpo e forma quando se mostra apenas no elemento real da "*leitura de um manuscrito a Zola*" (il. 47). Por outro lado, a analogia entre os personagens aproxima estas duas leituras, como exercícios de um mesmo esforço real e imaginante. Trata-se de observar a infeliz situação do personagem de costas e outro de frente, na tela "*leitura na casa de Zola*", enquanto a remarcável composição dos retratos em perfil e frontalidade, na obra do Masp, estabelecem uma maior proximidade entre Cézanne e o motivo.

[19] Zola conheceu Paul Alexis, em setembro de 1869, quando Alexis foi a Paris. Cézanne já o havia conhecido em Aix. Alguns historiadores como Adhémar e Reff afastam a possibilidade da figura ser Alexis. *Cf.* ADHÉMAR, J. "*Le Cabinet de travail de Zola*", Gazette des Beaux-Arts, Nov. 1960, p. 289. e REFF, T. *in*

d) Interrelações de uma leitura:

Indicadas as composições internas e suas relações com a obra em problema, dever-se-á buscar um fio condutor de inserção formal através de expressões de outros pintores para, então, estabelecer os interlocutores de Cézanne para a composição do seu "*Zola*". Assim, é através de um problema da imagem de Zola e da investigação da própria expressividade em relação a Manet, Delacroix e Courbet que se poderá ver difratado, o negativo e o positivo da expressão de Cézanne.

O "*Retrato de P. J. Proudhon em 1853*" (il. 52) de Courbet, forma positivamente para Cézanne, os aspectos de um intelectual e de um pensador, que num certo despojamento ou mesmo ascetismo, é colocado junto às crianças e aos pares de livros imprescindíveis. A imagem de Zola em ressonância com a do "*Proudhon*" de Courbet perfaz uma sintonia paralela da conformação do homem de pensamento para Cézanne: "*Le mal que Proudhon a fait à Courbet, Zola me l'aurait fait. Il n'y a que Baudelaire qui ait parlé proprement de Delacroix et Constantin Guys. J'aime beaucoup que Flaubert, vous savez dans ses lettres, s'interdise rigoureusement de parler d'un art dont il ignore la technique*"[20]. A escolha da varanda quase aberta, por oposição ao escritório, como no "*Zola*" (il. 51) de Manet, e a passibilidade humanista, serão alguns elementos comuns à poética expressiva de Cézanne e Courbet. Uma certa instância melancólica, passível, solitária e humilde da forma do pensador, também estabelecerá uma ressonância compositiva entre as duas expressões, afastando a imponência intelectual do "*Zola*" de Manet. Contudo, o que é cor e claridade, ambiente exterior em Courbet, tornar-se-á um motivo escurecido e preso na imagem irrealizada de Zola para Cézanne.

Burlington, Aug. 1963, p. 375. Por outro lado, John Rewald utiliza o argumento do título para garantir a pessoa de Alexis de costas: "*Uma leitura de Paul Alexis na casa de Zola*".

[20] "*O mal que Proudhon fez a Courbet, Zola ter-me-ia feito. Apenas Baudelaire falou propriamente acerca de Delacroix e Constantin Guys. Aprecio muito gosto que Flaubert, vós sabeis, nas suas cartas, proíba-se rigorosamente de falar sobre uma arte da qual ele ignora a técnica*". GASQUET, J. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. p. 161.

Este motivo, meio avarandado e totalmente de interior, simples e despojado de todo requinte e sofisticação em relação ao "*Zola*" de Manet, terá como par empático, uma outra obra de Courbet, a saber, o "*Retrato de Baudelaire*" (il. 57). Um perfil solitário que faz corresponder auto-reflexivamente livro e poeta, num ambiente confortável e simples, marcando em relação ao "*Zola*" de Cézanne, uma total reciprocidade. Para Courbet, Baudelaire é o sol romântico e intimista, o gênio interior, enquanto Proudhon será o aberto, socializado em meio ao mundo externo.

Cézanne moldava sua obra inspirado em Courbet e Delacroix, Zola o dizia: "*M. Paul Cézanne, un tempérament de grand peintre qui se débat encore dans des recherches de facture, reste plus près de Courbet et de Delacroix*"[21]. Entretanto, na cena artística da época, não se poderia deixar de ressaltar a presença e importância de Manet, como a mais jovem interferência na nova pintura francesa, anterior aos jovens dos "*Batignolles*" e posterior a Corot, Millet, Daumier e Daubigny. Assim, Manet fazia remarcar sua importância e influência pelo seu modo sofisticado e polido, coetâneo à imagem de Delacroix; pelo seu auto-cultivo à imagem de sucessor de Delacroix, num novo – moderno – gosto artístico; pela sua proximidade, ainda que malograda, com o poeta Baudelaire[22] e pela preferência e amizade de Zola, o mais jovem e explosivo jornalista, porta-voz da nova pintura e, por sua vez, o sucessor naturalista da imagem de Baudelaire.

---

[21] "*Sr. Paul Cézanne, um temperamento de grande pintor que ainda se debate nas pesquisas de fatura e resta mais próximo de Courbet e Delacroix*". ZOLA, Emile. *Le Naturalisme au Salon (1880), in* Le bon combat: *De Courbet aux Impressionnistes,* Hermann, Collection Savoir, Paris, 1974, p. 214 Artigo originalmente publicado em *Le Voltaire,* de 18 a 22 de junho.

[22] Numa carta de Baudelaire a Manet, o poeta imprime claramente o seu incentivo e suas ressalvas ao pintor: *"vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art" {Vós não sois senão o primeiro na decrepitude de vossa arte}* [Bruxelles, jeudi 11 mai 1865]. Numa nota, o organizador da correspondência de Baudelaire explica: *"Cette phrase est souvent oubliée par ceux qui veulent à tout prix faire comprendre et louer Manet par Baudelaire (...) c'eût été pour lui* (Baudelaire) *un parjure – égaler Manet à Delacroix" {Esta frase é frequentemente esquecida por aqueles que querem a todo preço, fazer compreender e louvar Manet através de Baudelaire (...) seria para ele um perjúrio – igualar Manet a Delacroix}* . Numa outra carta ainda, à Sra. Paul Meurice [24 mai 1865], o poeta menciona Manet: *"Jamais il ne comblera absolument les lacunes de son tempérament. Mais il a un tempérament; c'est l'important". {Jamais ele suprirá as lacunas de seu temperamento. Mas ele tem um temperamento; é o importante}.* Neste sentido: BAUDELAIRE, Ch. *Correspondance, II* (1860-1866). Bibliothèque Pléiade, Gallimard, Paris, 1973. p. 497, 501 e 914.

Diante desta dominância nascente frente à pintura de seu tempo, Manet terá a possibilidade de estar junto aos jovens pintores, sem no entanto, ser capaz de influenciá-los decisivamente. No caso de sua relação com Cézanne poder-se-á estabelecer, como primeiro aspecto, um paralelo de influência e arrogância, seja na escolha dos motivos do jovem provençal, seja nas concepções dos seus tratamentos, como mostram *"Sra. Manet ao Piano"* de Manet (il. 58) e *"Abertura da Tanhäusen"* de Cézanne (il. 31); *"Almoço sobre a relva"* (il. 33) e *"Idílio"*[23] (il. 27); *"Olympia"* (il. 45) e *"Moderna Olympia"* (il. 28).

De um outro modo, no que concerne ao programa pictórico de Manet, pode-se dizer que sua expressão possuía uma incisiva preocupação acerca do moderno: *"O japonismo, o hispanismo, eis minhas fontes, mas o meu fim é a pintura moderna"*. Sua pintura queria-se moderna no sentido da interpretação da tradição artística, num ângulo da contemporaneidade e, isto, ressoava nos jovens pintores da época como o modelo de uma expressão consciente e abrangente do artístico, em seu presente e em sua história. Assim, como uma leitura inteiramente própria da tradição, esta consciência histórica, consciência do papel histórico, pode-se dizer, estará expressa no seu trabalho pelas influências da pintura espanhola, notadamente, pelo trágico de Goya, ou pela sua interpretação da Vênus moderna como *"Olympia"*, 1863 (il. 45), de forte compreensão da arte do passado, como da *"Vênus de Urbin"* de 1538 (il. 59) de Ticiano, ou da *"Maja desnuda"* do próprio Goya.

A pintura de Manet, como expressão moderna das formas históricas iria, portanto, influenciar e problematizar a questão do moderno como expressão pictórica, anteriormente lançada por Baudelaire[24] e procurada pelos jovens que queriam renovar a pintura de seu tempo, contra aquilo que, para eles, era o gosto sedimentado e morto da academia e dos *Salões*.

---

[23] Lembra-se novamente que, embora relativo ao *"Almoço sobre a relva"* de Manet, o *"Idílio"* também corresponde a uma tela de Corot exposta no Salão Oficial de 1859.

[24] Num texto acerca do moderno, Baudelaire falará das vestimentas e da moda, como motivos da vida contemporânea para os pintores. Dentre as diretrizes da modernidade para Baudelaire, estará o investimento propriamente contemporâneo ao clássico. Não se trata mais de constituição histórica ou imaginante-histórica,

Quanto a Cézanne, o esforço compreensivo acerca da arte de Velásquez, Zurbarán, Ticiano, Poussin, Rubens e a tradição provençal, fora sempre uma forte característica de sua própria formação. Contudo, a conduta de Cézanne para com a tradição, não se funda numa atitude interpretativa dos motivos para o seu revigoramento em pintura, mas no acolhimento de intensidades expressivas. Desta forma, Cézanne não poderia deixar de rivalizar sua pintura com a de Manet, tanto no que concerne à compreensão que cada um daria à tradição, quanto no que tange o significado de uma expressão moderna. A *"Moderna Olympia"* talvez seja o exemplo mais patente do desacordo provocativo de Cézanne com as propostas de Manet. Por outro lado, deve-se compreender que a rivalidade entre Manet e Cézanne é muito menos pessoal do que pictórica. A questão do moderno se constitui nos limites da *interpretação* do mundo e da cultura para alguns do século XIX; para outros, ela extravasa por um *temperamento* em direção a uma *expressão*[25], à redução e transformação radical do motivo.

A tradição para Cézanne, não surge como passado ao qual se deve responder criativamente, mas como pesquisa e indagação de problemas eminentemente pictóricos; o museu surge como arquivo dos problemas de realização da expressão no presente, como cartografia de uma terra inexplorada. Desta espessura serão os sentidos da tradição espanhola do século XVII, ou ainda de Ticiano, para o uso do negro em *"Paul Alexis lendo a Zola"*.

---

como o *"Juramento dos Horácios"* de David, mas sim de uma interpretação e afirmação presente da cultura. Neste sentido, cf. BAUDELAIRE, Ch. *"O pintor da vida moderna"*, cap. IV *A Modernidade*.

[25] A posição de K. Badt é permeada pela noção de interpretação, herdada da tradição nietzscheana e heideggeriana, procurando dar à arte de Cézanne, uma visão (teoria) do mundo, dos seres e das coisas. Contudo, não se trata aqui de compreender a arte como perspectivação da cultura ou *"coin de la nature"*, formas do pensar do século XIX. A interpretação, assim como a representação, incorrem em problemas de referência (*bedeutung*) e cognitivismos, que as filosofias da expressão poderão responder de forma mais atinente. Assim, pode-se remeter à noção de *"expressão criadora"* cunhada por Merleau-Ponty, ou ainda às palavras de Henri Maldiney: *"Or, il y a autant de théories, psychologiques, psychiatriques, psychopathologiques que d'interprétations de l'homme, dont une seule est vraie, celle qui n'est pas une interprétation: celle qui ouvre pour comprendre l'existence les mêmes voies que l'homme pour exister. – {Ora, há tantas teorias psicológicas, psiquiátricas, psicopatológicas, quanto interpretaçãoes do homem, mas na qual só uma é verdadeira, aquela que não é uma interpretação: aquela que abre para compreender a existência, as mesmas vias que o homem para existir}. Cf.* MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin. De la Transpassibilité*, Millon, *Collection Krisis*, Grenoble, 1991. p. 361.

Pode-se tentar exemplificar estas duas condutas em relação à tradição ao observar as "*Vênus com músicos*" (il. 60) de Ticiano. O tema entre Vênus e a música se desenvolve num interior escuro, no qual uma janela abre espaço a uma paisagem modulante, às vezes com seres dançantes. Enquanto Manet poderia olhar esta obra na observação do seu sentido próprio e da sua significação, no jogo entre amor e arte, procurando interpretá-lo de uma maneira moderna, ou mesmo compondo sua "*Olympia*", Cézanne deveria apenas observar como este tema e esta significação tornaram-se expressão, na pesquisa e indagação acerca dos problemas implicados, como o fundo escuro que abre a acústica da paisagem modulante e sonora ao fundo e em frente aos músicos.

Manet pinta a "*Leitura*" em 1865 (il. 61), uma composição de interior decorado e burguês, o tratamento em brancos e negros é delicado e uma bruma que vem da janela suaviza o ambiente, dando à cena, uma docilidade jovial e uma cumplicidade erudita entre o homem e a mulher na *sala de leitura*, cômodo adequado para este exercício. Trata-se de um momento intimista e privado, acessível àqueles que cultivam em si o amor à arte, à poesia e à literatura. Muitas vezes, com os olhos para o espectador, os personagens da pintura de Manet o exigem de forma direta e explícita, na integração entre público e obra.

Todavia, é no "*Retrato de Émile Zola*" (il. 51) de Manet que se poderá ver a expressão imediatamente negativa à operação de Cézanne, seja devido a uma ambientação interiorizada e burguesa, a um excesso de símbolos na concepção compositiva, ou a uma construção heróica e fisionômica da imagem do intelectual e jornalista Zola.

"*Retrato de Zola*" de 1867-68? foi exposta no *Salão de 1868;* Zola fez a sua defesa, num artigo de 10 de maio deste mesmo ano, para o *L'Événement*. A recorrência simbólica dos elementos para ajudar a retratar o intelectual jornalista é claramente um recurso de expressão que associa o retratado ao retratista, a literatura à pintura. Assim, Zola estará posto de perfil, em frente à sua mesa de trabalho. Um pensador em atividade para elevar a pintura de seu tempo e com ela, o seu amigo Manet. A pintura de Manet, nesta época, era

para Zola a própria expressão do moderno, não como o entendia Baudelaire, quando pensava em Delacroix, mas no sentido do realismo e do naturalismo dos quais o próprio Zola procurava ser a expressão mais enfática: "*Antes de tudo ele (Edouard Manet) é um naturalista. Seu olho vê e representa as coisas com uma simplicidade elegante*"[26]. Este era o levante do escritor contra aqueles que iam contra uma pintura junto à natureza e à fisiologia, da qual Zola era a própria testemunha e vítima na expressão de Manet. O requintado e desorganizado estúdio designa um homem sofisticado na decoração do ambiente, erudito no orientalismo e nas reproduções de arte e, ao mesmo tempo, proletário a serviço da conquista de uma nova pintura, uma nova literatura e uma nova sociedade, através da pena cuja pluma desliza sobre o nome de Manet. Zola denomina esta eloqüência colorida dos objetos de "*naturezas-mortas*" e faz ressaltar, em forma de confissão, que elas não prejudicam a fisionomia, a pose e a representação de sua figura humana. Toda tela é um jogo de fusão entre pintor e escritor, Manet imprime seu nome num livro criando uma espécie de metalinguagem inter-expressiva. Uma reprodução da "*Olympia*" ao lado de um personagem da pintura japonesa e um "*encantador biombo japonês à esquerda*" traçam o decorativo e o ornamental que a arte oriental inspirava. Contudo, já o tom da expressão "*naturezas mortas*" no texto de Zola, indica a sua postura afastada em relação a qualquer "chinesice" [27].

Num perfil quase em três quartos, que se distancia do espectador e marca a força representativa da fisionomia fugidia, o próprio Zola faz notar o realismo de seu corpo, de sua mão: "*a verdadeira pele, sem trompe-l'oeil ridículo*". Contudo, esta existência apresentada numa intimidade, ainda que não burguesa, é

---

[26] ZOLA, Émile. *Meu Salão: Edouard Manet. in* A Batalha do Impressionismo, Trad. brasileira de Martha Gambini, ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1989, p. 105. Artigo originalmente publicado em *L'Événement Illustré*, de 10 de maio de 1968.

[27] Romance escrito por Émile Zola e publicado integralmente em 1886, mesmo ano da morte do pai de Cézanne. A publicação deste romance que figura dentre as tragédias realistas dos *Rougon-Macquart*, mostra os equívocos de um artista falhado, muito próximo das características de Cézanne, até o suicídio em frente à sua obra malograda. Este livro provocou definitivamente a ruptura entre Zola e Cézanne. Neste sentido *cf.* ZOLA, Emile. *L'Oeuvre, in Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, tome IV, Bibliothèque de Pléiade, ed. Fasquelle et Gallimard, Paris, 1966.

permeada por um decorativo e uma recorrência simbólicas dos elementos que o cercam: livros, penas, estampas e reproduções de arte grafam uma fisiologia cujos objetos o descrevem como intelectual, enquanto sua postura rígida e grave traçam seu heroismo e determinação. Assim, em total oposição à simplicidade do *"Baudelaire"* de Courbet, o *"Zola"* de Manet mostra-se como um verdadeiro erudito moderno.

Esta obra de Manet dentro de seu desenvolvimento marca a sedimentação de um realismo mais artístico que social, ao mesmo tempo que introduz aberturas para um certo colorismo e, por assim dizer, para o que seria mais tarde sua composição de freqüência impressionista. É justamente por este colorismo das dificuldades das "*naturezas-mortas*", que se pode sentir no elogio de Zola, uma certa condução do discurso, mais para a realidade do retrato do que para a ornamentação da cena, mais para uma concepção de verdade como *adequação* do que como *expressão criadora*. Assim, trata-se de um naturalismo transcendental, fiel intérprete dos seres e das coisas e porque não, revigoramento *sem alma* daquilo que fora a relação Baudelaire e Delacroix.

Zola descreve esta experiência transcendental:

"Lembro-me das longas horas em que posei. Em meio ao entorpecimento que toma conta dos membros imóveis, em meio ao cansaço do olhar aberto em plena claridade, os mesmos pensamentos flutuavam em mim como um ruído doce e profundo. As besteiras que correm as ruas, as mentiras de uns e as cretinices de outros, todo esse ruído humano que flui, inútil como água suja, estava longe, bem longe. Parecia que eu estava fora da terra, em um lugar de verdade e justiça, repleto de uma piedade desdenhosa pelos pobres coitados que chafurdam lá embaixo.

Por um momento, em meio à sonolência da pose, eu olhava o artista, em pé diante de sua tela, com o rosto tenso, o olhar claro, completamente imerso em sua obra. Ele tinha me esquecido, não sabia mais que eu estava lá, copiava-me como teria copiado qualquer outro animal humano, com uma atenção e uma

consciência artística que raramente vi em outro lugar. (...) *As telas de Edouard Manet, pintadas em um só ímpeto, como aquelas dos mestres, possuem um interesse eterno(...)"*[28]

Por outro lado, Cézanne configurava timidamente na crítica de Zola, sempre apresentado com ressalvas de amizade e irmandade, evitando assim, o julgamento objetivo de que o escritor estava tão impregnado. Apenas uma vez Zola advogou[29] em nome de Cézanne, quando houve um engano caluniador por parte da redação e do crítico Arnold Mortier do *Figaro,* ao confundir Cézanne com outro pintor de nome *Sésame*, autor da tela: "*Dois pés de porco em cruz".*

Numa outra vez, em 1877, Zola tratará Cézanne como "*o maior colorista do grupo*"[30] dos impressionistas, que ainda iria se completar como artista, para depois, já em 1896, após a publicação da "*Obra",* designá-lo como "*grande pintor abortado*"[31].

---

[28] ZOLA, Émile. *Meu Salão: Edouard Manet. in* A Batalha do Impressionismo, Trad. brasileira de Martha Gambini, ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1989, p. 104 e 106. Artigo originalmente publicado em *L'Événement Illustré*, de 10 de maio de 1968.

[29] ZOLA, Emile. *Correspondência, in* A Batalha do Impressionismo, *op. cit.* p. 85 e 86. Publicado originalmente no *Le Figaro* 12/04/1867. Nota-se que uma certa reserva das palavras de Zola sobre Cézanne já vinha de muito longe e, em certo sentido, uma certa má fé não declarada permeava a amizade de ambos desde os primeiros tempos em Paris. Numa carta ao outro amigo provençal, o arquiteto Baille (o *Dubuche* da *L'Oeuvre*), datada de 1861, Zola já dizia: "*Paul poderá ter o gênio de um grande pintor, mas nunca terá o gênio de vir a sê-lo. Fica desesperado à mínima contrariedade. É por isso que lhe digo, repetidas vezes, que deve ir-se embora, se quer evitar a ter muitos problemas.*" Neste sentido: Zola, E. *Correspondance, I* (1858-1867), Les presses de l'université de Montreal, Québec, 1978, p. 300.

[30] ZOLA, Emile. *Une exposition: les peintres impressionnistes, in* Le bon combat, op. cit. p. 188. Artigo originalmente publicado em *Le Sémaphore de Marseille*, 19/04 de 1877.

[31] ZOLA, Emile. *Peinture, in Le bon combat, op. cit.* p. 259. Artigo originalmente publicado no *Le Figaro* em 02/05/1896.

IV. CLARIDADE

"subitamente, o cercou uma luz vinda do céu..."
(Conversão de Paulo, Atos 9, 3-10,)

sumário: *o ar livre em Estaque e Auvers; Pissarro e Louveciennes; os motivos de Auvers e o auto-retrato; "Banhistas em repouso". "Casa do enforcado" e "Casa do pai Lacroix, impressionismo e realismo em Cézanne. Brancos, o motivo e o modelo, afectos e percepções de "Neve em Estaque" e "Neve em Fontainebleau".*

Desde 1866, em Bennecourt, uma vontade de ar livre acossava Cézanne. Contudo, a maturidade e a força realizadora deste projeto se efetivará apenas com seu refúgio para Estaque (1870-1871) e sua retirada com Pissarro para os motivos de Auver-sur-Oise e Pontoise (1872-1874). A maturidade advém como as surpresas do mundo, após um consistente esforço, um insistente lançar-se, à paisagem e ao museu.

Aprofundado no mistério da expressão, na mais íntima obscuridade, Cézanne buscava a compreensão. Sua *solidão* partilhava ainda um pouco do egocentrismo juvenil de Claude Lantier[1]; seus espasmos de isolamento e reclusão para a afirmação de si, estavam mais atento ao pintor do que à pintura. Era necessário ainda traçar o nome Cézanne. Contudo, cada vez mais, o pintor *sentia* o chamado de uma saída de si, para um mundo arejado e livre, no qual o motivo se oferecesse na sua intensa expressividade.

Kurt Badt fala em *Umkehr, conversão.* Transmutação pictórica interpretada, ou evidenciada, por uma significação religiosa e sacrificial, de uma arte que, asilando-se em sua tarefa, pretendeu "*penetrar profundamente no coração do mundo*"[2]. Coexistência e Conversão[3] abrirão a compreensão do

---

[1] Claude Lantier, personagem do livro de Zola. Um homem absorto nas próprias questões de pintura até seu suicídio obcecado. *Cf.* ZOLA, Emile. *L'Oeuvre, in Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire,* tome IV, Bibliothèque de Pléiade, ed. Fasquelle et Gallimard, Paris, 1966.

[2] Esta é uma citação de Nietzsche feita por Kurt Badt, já no início de seu livro, determinando a influência nietzscheana e "metafísica", segundo Judith Wechsler. *Cf.* BADT, K. *The Art of Cézanne*, trad. inglesa de Sheila Ann Ogilvie, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1965, p. 19 v. também WECHSLER, J. *Cézanne: sensation/perception, in* Cézanne Aujourd'hui, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997, p. 113.

[3] As palavras em alemão para coexistência e conversão utilizadas por K. Badt são respectivamente: **a)** *Zusammenbestehen* (*Zusammen-Bestehen*) que literalmente significa existir-junto, procura mostrar os esforços de Cézanne para a totalidade harmônica dos elementos de uma expressão; **b)** *Umkehr* indica a guinada,

elemento humano e simbólico na *solidão* e do elemento artístico na *técnica* e na *realização* de Cézanne. No entanto, neste período, não é exatamente a solidão que se mostra na biografia de Cézanne, mas sim, um *encontro* com Pissarro e Gachet, com Guillaumin e a teoria das cores, com a paisagem.

Assim, conversão e clarificação na obra de Cézanne só poderão ser vistas no sentido da inversão do solipsismo juvenil e de sua *"desinibida auto-afirmação do ego"*[4], para as formas mais correntes do sair de si, no encontro com o mundo e no encontro com os outros. Mas, embora a clarificação configure-se como este momento de fuga do egocentrismo solipsista, não se poderá negar que este momento será também, um aprofundamento iniciático a uma solidão junto ao motivo e com a pintura.

Num certo sentido, Cézanne retira-se cada vez mais do modelar para o modular, das formas para as formações; num estudo e pesquisa, problematizações, interpretações e investigações junto à natureza, que durarão cerca de doze anos (1870 – 1882). A clarificação é, por assim dizer, não uma revelação como a de Paulo, mas um insistente esforço de assumpção de sua pintura contra toda tentação do ego, da tradição e das tendências contemporâneas, notadamente, do efetivo nascimento do impressionismo.

Se existe qualquer elemento religioso nesta clarificação, certamente há contigüamente o modo erótico: *"je suis un sensuel"*[5]. Uma complexidade, uma religião erotizada pelas ausências da moral e do ícone adorado em seu resquício de amor perdido; ao mesmo tempo que uma afirmação do amor, seja na afetividade com o motivo, ou nas visões de um *Éden,* no qual o homem é contígüo às coisas, aos espaços e aos outros.

Viragem, na vida, ou na arte de Cézanne. Contudo, o termo é também de uso religioso, notadamente *Católico* e significa o procedimento misterioso pelo qual os pagãos tornam-se membros da Igreja. Kurt Badt, ao contrário de afastar este último sentido da *Umkehr*, o faz capital para a compreensão do desenvolvimento pulsional, existencial e artístico de Cézanne. Neste sentido, BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.*, p. 15.

[4] Kurt Badt reconhece em Cézanne alguns destes elementos, bem como a proximidade com Pissarro: *"A submissão interior era seguida pela submissão exterior"*, ou o *"Sacrifício era a característica principal da 'conversão de Cézanne' e o que ele sacrificou foi a desinibida auto-afirmação do seu ego e sua revolta contra a alta autoridade"*. Neste sentido, *cf.* BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.*, p. 147.

[5] GASQUET, Joachim. *Cézanne*, Cynara, Paris, 1988. p. 163.

a) Motivo:

Em julho de 1870 com a declaração da guerra franco-prussiana, Cézanne foge para Estaque, evitando ser convocado para a luta e talvez ter o mesmo destino de seu contemporâneo Bazille[6]. Isolado com Hortense Fiquet, em Estaque, Cézanne deixava de concluir *"A leitura de Paul Alexis à Zola"* e passava agora, para outras intensidades afetivas.

Assim, é na *"Trincheira com montanha Sainte-Victoire"*[7] (il. 62) e em *"Neve fundente em Estaque"* (il. 63), ambas de 1870, que se pode ver um *ir além* da composição de Cézanne no estudo da paisagem em plena profundidade, na diversificação do ângulo (*le coin*) e no desenrolar do motivo em perto e longe. Estas duas telas conformam, certamente, a *decisão morfológica* de uma atitude de clarificação pictórica, que poderá mostrar um vigor *próprio*, nos quais as influências torna-se-ão meras aproximações analógicas.

"A trincheira com Sainte-Victoire" (il. 62) expressa pela primeira vez, de forma categórica, a montanha do pintor. Contudo, o ângulo extenso e simplificado, ainda joga com uma forte bipolaridade, menos integrada e mais compensatória do motivo: Casa (*Jas de Bouffan*[8]) e montanha são polos entre os quais corre uma corrente de energia direta e espatular de ocres e marrons. O estudo da natureza é nítido, no entanto, não se trata de um estudo muito detido *sobre o motivo*, os gestos largos e muitas vezes apenas indicativos, apresentam uma certa *euforia* para uma aquisição mais temperamental do que expressiva, mais do pintor, que da pintura. O tratamento simplificado da paisagem sintetiza homogeneamente as cores, não podendo se falar amplamente ainda em

---

[6] Frédéric Bazille era outro pintor dentre o grupo de Batignolles, no entanto, nas batalhas da guerra franco-prussiana acaba morrendo como soldado. Numa de suas composições, o retrato de *Édouard Blau*, 1866, pode-se notar a influência de Manet.

[7] Hajo Düchting reconhece nesta tela seu caráter totalmente novo para a pintura de Cézanne da época, chegando até mesmo a instaurar sob esta expressão o sentido conversivo em Cézanne. Neste sentido: DÜCHTING, H. *Cézanne*, trad. portuguesa Casa das línguas Ltda., Taschen, 1993, p. 59 e 62. No entanto, há que se observar que a conversão de Cézanne, não pode ser concebida sem a interferência do impressionismo, dos impressionistas e de Pissarro.

[8] Jas de Bouffan era uma propriedade do século XVII de muito prestígio, que fora comprada pelo pai de Cézanne, o banqueiro e ex-chapeleiro, Louis-Auguste Cézanne nos anos 1840.

modulação. Contudo, há nesta tela algumas qualidades fortemente marcantes que denotam sua importância como ponto de mutação da expressão de Cézanne[9]: a horizontalidade que corre em paralelo na afirmação de sua totalidade, sem ponto de vista privilegiado; a utilização de manchas (*taches*) de cor para espacializar a composição, claramente observada no tratamento da montanha e o uso de brancos e azuis para compor o espaço dos planos e a espessura dos volumes.

"*Neve fundente em Estaque*" (il. 63), devido ao seu tratamento e à raridade do motivo, certamente é, tanto quanto a "*Trincheira*", um curioso lugar de *propriedade* expressiva, *originalidade* e afirmação dos *projetos* da arte de Cézanne. Em Estaque o pintor praticava uma fatura fluida e dinâmica propondo uma fusão entre natureza e estilo. Os gestos, bem mais organizados em função do conjunto compositivo, mostram uma riqueza das formações das copas das árvores e dos troncos verticais contorcidos através de curtos gestos curvilíneos, delgados, convexos e virgulares. A espátula, menos indicativa, expressa um bloco diagonal de neve descendente, em contraste com a massa cromática ascendente do céu. Céu e terra constituem a força de tensão verticalizante desta paisagem em profundidade. A perspectiva é fortemente distorcida em função dos volumes; a profundidade toma forma de pintura e abandona a geometria; as aberturas de vermelho aqui e acolá, parecem organizar intensamente o conjunto da paisagem. O motivo insere a atitude de Cézanne nas composições de casas e paisagem que serão uma constante na sua expressão, passando por "*Casa na Provença*" (il. 130) até os "*Chatêau Noir*" (il. 163)

Estes primeiros *acontecimentos* clarificadores, no entanto, são ainda muito escassos para desembocar na plenitude do chamado da natureza como *natureza-temperamento*. Neste sentido, em muitas outras telas, a expressão de Cézanne permanecia baseada em cópias, influências (Courbet, Manet e Delacroix), sonhos e visões psicológicas de tormentos, erotismos e violências. Com efeito,

[9] No seu catálogo John Rewald expõe a visão de Fritz Novotny, da qual Düchting é, certamente, legatário. Assim observa Rewald: "*Fritz Novotny sees in La Tranchée not only a landmark in Cézanne's evolution but also a turning point in the destiny of painting*". *Cf.* REWALD, John. *The paintings of Paul Cézanne: A catalogue raisonné*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1996. p. 130.

nesta época, havia uma luta de Cézanne com o anjo da pintura[10], fundamentalmente no sentido de que este anjo deveria, de uma vez por todas, ser convencido a encarnar e proteger a arte de Cézanne, ainda que só após a sua provação.

Uma obra onírica e literária, mas de intensa pesquisa pictórica, mostra a forte ambigüidade da composição de Cézanne neste momento. A série das "*Tentações de Santo Antônio*", compostas entre 1870 e 1877, possuem o nítido desenvolvimento da expressão de Cézanne e a complexidade deste processo num nó de influências e devires, que nem sempre podem ser simplificados, ou classificados em períodos. Assim, pode-se ver uma intensificação da expressão colorante, num motivo que se relaciona a sentimentos internos do pintor e à literatura de Flaubert[11]. Neste tormento onírico se pode ver surgindo banhistas desvelando de um manto branco clarificador a própria nudez.

Na "*Tentação*" de 1870 (il. 32) se vê um tormento e um sonho escurecidos, que separam a sensualidade das banhistas no primeiro plano e a tentação de um santo ao fundo. O conflito entre o erótico e o religioso expressa-se numa espátula fluida. Esta relação de homens vestidos com mulheres nuas recorre também, à forma estranhamente natural do "*Almoço sobre a relva*" de Manet.

Na segunda composição, de 1874, Cézanne contrapõe os personagens e inclui tormentosos elementos como um demônio e cupidos que parecem estabelecer uma profunda contradição entre dois mundos, um pagão, claro e edênico e outro cristão, escuro e infernal. Esta contradição também habita o motivo da tentação, que vai tensionando as forças expressivas de Cézanne, em

---

[10] A idéia de um "*Anjo da pintura*" é recorrente no romance de Zola sobre a tragédia de Claude Lantier e sua luta contra este ser místico. O poeta Léo Larguier que chegou a freqüentar o pintor em Aix posteriormente, também apresenta a sua visão elogiosa de Cézanne, nos termos de uma luta bíblica. Neste sentido, ZOLA, E. *L'Oeuvre, op. cit.* e Larguier, L. *Cézanne ou la lutte avec l'ange de la peinture.* Julliard, Paris, 1947.

[11] "*As tentações de Santo Antônio*" são um grande exemplo para mostrar a ambiguidade e a dificuldade da expressão de Cézanne, pois plasticamente, vão se tornando mais próximas da série das "*banhistas*", ao mesmo tempo que recorrem a demônios simbólicos, tormentos oníricos e à literatura de Flaubert, notadamente, "*La tentation de saint Antoine*", seja nos excertos publicados em *L'Artiste*, seja na publicação definitiva. Sobre as questões da pintura de Cézanne e Flaubert *cf.* REFF, Theodore. *Cézanne, Flaubert, St. Anthony and the Quenn of Sheba*, in The Art Bulletin, vol. XLIV, n. 2, 1962, pp. 114-125 e DAGEN, P. *Cézanne*, Flammarion, *Tout l'art: monographie*, Paris 1995, p. 50 a 53.

direção a importantes dificuldades acerca de sua pintura. Este Cézanne infernal e edênico se intensifica, na última composição do motivo da "*Tentação*" de 1877 (il. 64). A oposição se afirma e plasticamente há um ganho expressivo da determinação harmônica entre *tentado* e *tentador.* A cor, mais enriquecida que nas outras composições, é tratada com uma espátula escultórica e agitada, que, no entanto, busca mais a espessura formal e real da expressão, que seu tom febril e imaginante; uma aproximação muito interessante com a "*Visão de São João*" (il. 13) de El Greco.

Cézanne debateu-se neste motivo, em momentos cruciais de seu desenvolvimento. Nele se pode ver como a imaginação vai se solidificando e se realizando, cada vez mais, pertencente ao real e ao imanente a um motivo. Pode-se ver também, a complexidade dos sentimentos e dos motivos poéticos e expressivos em Cézanne, para a composição de sua pintura.

* * *

Num período de sua vida, Cézanne fora, de certa forma, um integrante do grupo "*Batignolles*" e, talvez, o mais freqüentemente recusado nos Salões, dentre os membros do grupo. Manet, Monet, Degas, Pissarro, Renoir e Sisley, após constantes embates, já haviam conquistado um lugar nos *Salões* da década de 1860, através é claro, do insistente clamor do jovem jornalista Émile Zola e da determinante influência de Corot e Daubigny, mestres simpatizantes das novas propostas daqueles jovens. Estes dois artistas mais velhos terão uma enorme importância no incentivo e na influência da nova arte pretendida. A paisagem francesa liderada, nos meados do séc. XIX, por artistas como Rousseau e Corot, era admirada pelos jovens pintores, notadamente Monet, Renoir e o mais velho Pissarro. O ar livre, a composição analítica, o instinto e o motivo pitoresco, juntamente com a expressão dos fenômenos de luz, tratados através de violetas e amarelos intimistas como em Daubigny, por exemplo, serão preciosos elementos da tradição para a elaboração daquilo que seria o impressionismo. Para Monet,

"Les Corot sont de simples merveilles"[12]. O sentido de harmonia em Corot, repousado sobre uma minuciosa análise da luz e do motivo realizado em ar livre, empolgava muitos artistas que procuravam renovar a arte de seu tempo, através de ensinamentos como estes: *"Ne jamais perdre la première impression qui nous a émus"* ou *"Le beau dans l'art c'est la vérité baignée dans l'impression que nous avons de la nature"*[13].

O grupo unido fortalecia-se; no entanto, Cézanne, que estava entre eles, era fortemente rejeitado pela maioria da crítica e já bastante conhecido e odiado por alguns[14] do meio artístico. Contudo, deve-se observar, também, que um pouco de sua recusa por parte do poder político-artístico deveu-se muito à sua inoperância para fazer alianças, sua sincera antipatia e seu modo agressivo de tratar inclusive os próprios colegas. Zola, o amigo *"inséparable"*[15], passava a se desgostar com a sua arte e com os seus modos.

Entretanto, por volta de 1871 e 1872[16], um velho amigo da época da *Académie Suisse*, passa a estar cada vez mais próximo. A expressão de Cézanne ainda clamava pela urgência da ida ao mundo, à paisagem, ao *"plein air"*, e nesta procura para arejar a visão e desatar o apego a si, Cézanne *encontra* Pissarro, o amigo mais velho, anarquista e judeu, recém retornado de um exílio na

---

[12] *Apud* Monneret, Sophie. *L'impressionnisme et son Époque* v. 1. Dictionaire international illustré. Denoël, Paris, 1979, verbete Corot, Camille. Monet também esteve com Courbet, diz Cézanne a Gasquet. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 148.

[13] *"Jamais perder a primeira impressão que nos emotivou", "O belo na arte é a verdade banhada na impressão que nós temos da natureza"*. Neste sentido: Monneret, Sophie. *L'impressionnisme et son Époque* v. 1. Dictionaire international illustré. Denoël, Paris, 1979, verbete Corot, Camille. Acerca das relações entre Monet, Corot e Cézanne *cf.* Shiff, Richard. *Cézanne et la fin de l'impressionnisme: Étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne,* trad. francesa de Jean-François Allain, FlammarionParis 1995, cap. 8.

[14] Fortuné Marion, jovem cientista e pintor amador, numa carta a Zola diz: *"(...) Cézanne não terá quaisquer possibilidades de apresentar seus quadros em exposições oficiais. O seu nome é já demasiado conhecido (...)"*. Além disso, uma caricatura é publicada por Stock, num jornal parisiense, apresentando Cézanne com seus dois quadros recusados no *Salão* de 1870, dentre eles *"Achille Emperaire"*.

[15] *"Les inséparables"* era como eram conhecidos os três garotos do Colégio Bourbon em Aix-en-Provence, a saber, Baille, Cézanne e Zola.

[16] Nesta época, a vida de Cézanne sofre intensas transformações: em 1871 instaura-se a Comuna de Paris, em 1872 nasce o filho Paul, neste momento se instala com a família clandestina (Hortense e o filho Paul) em Pontoise e Auvers e torna-se empático ao socialismo e ao anarquismo de Pissarro e do Dr. Gachet. Além disso, filho de pai republicano e conservador, Cézanne enfrentava tensas questões para a sua afirmação.

Inglaterra[17] – um possível *Dreyfus* para a crítica de arte – mas também, "*l'élève de Corot*"[18]. Por este encontro, do tipo dos felizes encontros, Cézanne e Pissarro passam a trabalhar juntos, em Auvers e Pontoise. Assim, em 1873, pode-se dizer que toda a riqueza já indicada em "*Neve fundente*" e "*A Trincheira*", passa a adquirir uma nova forma, a formação no encontro. A transmutação expressiva de Cézanne é, neste sentido, longe do solipsismo, acolhimento de si através dos outros e do mundo.

Os motivos de Auvers e Pontoise, bem como os de Louveciennes possuem uma tradição na paisagem francesa, imediatamente anterior a Cézanne e Pissarro. A busca do motivo nestes sítios remonta aos ensinamentos de Corot, notadamente, em Louveciennes e Daubigny, nas sua freqüentações na paisagem de Auvers, ou mesmo Normandia. Assim, haverá no motivo de Auvers um fio de tensão que vai de Daubigny, passando por Pissarro, Guillaumin, Cézanne e Van Gogh até os modernos, como Braque, Dufy e Gleizes.

"*Vista de Luveciennes*" (il. 65 e il. 66) de 1872, constitui um primeiro sentido deste encontro: uma cópia de Cézanne, a partir de um quadro de Pissarro. Embora estas duas telas, de Cézanne e Pissarro, nunca tenham sido expostas juntas, no século XX[19] e os estudos relacionando-as sejam relativamente recentes,

---

[17] K. Badt fala da influência em Delacroix da aquarela inglesa de Copley Fielding trazida por seu amigo Édouard Soulier. Esta influência pode ser nítida em Delacroix, como se pode presenciar principalmente nas paisagens, como as falésias e as praias d'Étretat. Cézanne e Pissarro podem ter especulado neste sentido, uma vez que este último estivera exilado na Inglaterra antes de se encontrarem. A própria influência de Delacroix sobre Cézanne pode ter determinado uma interferência da aquarela inglesa. Contudo, as conquistas mais maduras de Cézanne na aquarela são de um traço inteiramente novo e concernente às pesquisas na pintura a óleo e à técnica, que Cézanne, a todo momento, se referia como "*tache de couleur*".

[18] No Salão de 1865, o nome de Pissarro aparecia no prospecto (catálogo) da exposição, acompanhado desta caracterização: "*l'élève de Corot*" *{O aluno de Corot}*. Camille Pissarro foi aluno de Corot nos anos de 1850 e em 1858, inicia seus primeiros trabalhos, mais autônomos e afirmativos de suas próprias pesquisas. Neste sentido: MONNERET, Sophie. *L'impressionnisme et son Époque* v. 1. Dictionaire international illustré. Denoël, Paris, 1979, verbete *Pissarro*, Camille.

[19] Estas obras estiveram juntas, apenas quando faziam parte da coleção do Dr. Gachet, como relata Richard R. Brettell, *cf.* BRETTELL, Richard R. *Cézanne/Pissarro: élève/élève, in Cézanne Aujourd'hui*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1997, p. 29 – 37. John Rewald em seu catálogo insere o depoimento de Lucien Pissarro (filho de Camille Pissarro) sobre a história destas obras: "*Cézanne dá uma clara definição de 'sensação', que de fato vem de meu pai. Você sabe que Cézanne fez em sua maioria, pinturas fortemente negras, até vir nos ver em 1870: meu pai então, explicava-lhe o que estava fazendo. Cézanne, a fim de realizar seu sentido, pediu ao meu pai emprestrar-lhe uma pintura para copiar. A cópia era muito bela e inteiramente diferente do modelo de meu pai – Cézanne sempre fazia isto – sua cópia era tão livre que ele*

a importância e a atualidade deste problema tornam necessárias, as considerações acerca do contacto Cézanne-Pissarro.

Trata-se, em última instância[20], de uma cópia que Cézanne fez de um quadro de Pissarro. Mas não se trata mais de uma cópia de aprendiz, como aquelas feitas junto aos quadros do Museu Granet em Aix. Cuida-se de uma cópia de *ad-miração*, de profundas pesquisas acerca da textura e da modalidade do óleo na expressão do motivo.

As cópias a óleo feitas por Cézanne serão cada vez mais raras, enquanto os desenhos "*d'après*" serão freqüentemente feitos até mais tarde, principalmente, a partir do acervo do Louvre e a partir de obras de Michelângelo, Puget, Delacroix, Pigalle, Rubens e outros. Contudo, nos anos 1870 existirão duas cópias a óleo, que mostrarão um interesse próprio na expressão de outros pintores, como aquela de Pissarro (*Vista de Louveciennes*) e outra de Guillaumin, denominada "*La seine à Bercy*".

"*Vista de Louveciennes*" é um motivo da paisagem com pessoas dos vilarejos (*paysan*), a perspectiva acentuada da rota, remete diretamente às paisagens de Camille Corot, como em "*O caminho de Sèvres*", 1855-56 (il. 67). O motivo de *Louveciennes* foi bastante pesquisado por Pissarro entre 1870 e 1871, o toque ainda um pouco plumoso, tentando compor minuciosamente os elementos, através da cor, é também bastante tributário do antigo mestre de Pissarro.

Deste modo, já no início do encontro entre Cézanne e Pissarro se poderá sentir as influências de Corot, na composição dos motivos que iriam passar a pesquisar juntos. Casas com paisagens e rotas curvilíneas alongando-se pelo motivo estarão nas ressonâncias e pesquisas desta época[21]. As luminosidades

---

copiava tudo exceto a execução atual. Eu as vi juntas na coleção do Dr. Gachet." apud REWALD, John. *The paintings of Paul Cézanne: A Catalogue raisonné, op. cit.* p. 144.

[20] Richard R. Bretell levanta diversas hipóteses da história das pesquisas de Cézanne sobre esta composição. Contudo, a qualidade compositiva mostra claramente o aspecto copista desta expressão; além disso, o depoimento de Lucien Pissarro é de forte indício para a caracterização da obra de Cézanne como uma cópia de Pissarro. Neste sentido: BRETTELL, Richard R. *Cézanne/Pissarro: élève/élève, op. cit.* p. 31 e 32.

[21] Dentre obras de paisagem de Corot, pode-se notar: "*Vista geral de Château-Thierry*", 1860-65, coleção Schmitz, Brême e "*Vista de Villeneuve-lès-Avignon. O forte Saint André*", 1836, museu de Reims.

inefáveis de Daubigny também estarão na atmosfera de Auvers; contudo, influenciando os impressionistas mais românticos e intimistas.

O quadro de Cézanne, embora sendo uma cópia, apresenta marcadamente o seu temperamento colorante. A força da cor abrindo formas e uma tímida distorção da perspectiva geométrica diferem, na medida do possível, as duas composições. Assim, enquanto a tela de Pissarro mostra-se preocupada com uma detida análise do motivo para realizar as relações luminosas no conjunto das formas; a cópia de Cézanne investiga uma forma já colorida, menos atmosférica e mais material, no sentido dos sólidos. A luz em Pissarro está no efeito intervalar das formas, através de uma cuidadosa observação das localidades do motivo, enquanto em Cézanne, ela existe principalmente nas massas expressivas dos *compactos*. Motivos consonantes e temperamentos paralelos: um encontro no infinito da natureza, esta será a espessura do contacto criador entre Cézanne e Pissarro.

Para Fry, "*Pissarro lhe faz (Cézanne) descobrir uma técnica, na qual tudo está previamente calculado, na qual se procede com uma deliberação metódica e uma preocupação rigorosa, passo a passo, toque por toque. (...) Este ensinamento dispensado por um mestre que era dotado, à evidência, de uma real paciência (...) o distanciava de sua visão interior e lhe fazia descobrir o maravilhoso território da visão exterior*".[22]

No entanto, como ser um primitivo e ao mesmo tempo aprender sua arte de um modo tão tradicional[23]. As fontes criativas colidem e produzem abalos ressonantes. Cézanne e Pissarro são desde o início compositivamente diferentes, ainda que estabeleçam entre si, expressões paralelas ou "*d'après*". O estabelecimento de um motivo-expressão em Pissarro e Cézanne, no momento compositivo, são cindidos de origem, são nascentes outras, que desviam-se na sua gênese criativa: a *própria obra de arte.* Tanto Pissarro, quanto Cézanne são, cada

[22] FRY, Roger. *Cézanne, Study of his development,* University of Chicago Press, Chicago, 1989, p. 34 – 37.
[23] O aprendizado em pintura de forma íntima, na cultura do élève, é um modo secular da tradição pictórica francesa, assim como David e Bertin, Poussin e Dughet, os pintores jovems procuravam seus mestres na pintura de paisagem francesa. Pissarro irá aprender com Corot e Monticelli com Guigou.

um ao seu modo, polifonicamente colorantes, gestuais e inquietantes, numa relação *élève/élève*. Assim, a saída da visão interior, como percebe Fry, para a visão exterior, não corresponde a um aprendizado com Pissarro, mas sim a uma pesquisa comum aos pintores – *contacto com o motivo;* não se podendo falar estritamente na relação mestre-aprendiz, nem tampouco, a rigor, em impressionismo *cezanneano*, mas sim, em intersensorialidade compositiva.

Não é, portanto, como impressionista, que a pintura de Pissarro influenciará Cézanne, mas sim como técnica pesquisadora e teórica da visibilidade, que esteve incessantemente nas investigações de Pissarro; do mesmo modo como sempre foi marcante em seus trabalhos, uma afetividade social-impressionista (proletário-colorista), que compreendia a cor tanto através de uma analítica do real visto, quanto por uma afirmação camponesa, repudiando o contraste branco/negro utilizado pelas artes e costumes do mundo burguês[24] (il. 68) e também, por Manet. O campo em Pissarro é, portanto, ao mesmo tempo, lírica do trabalho camponês numa poética anarquista e "*plein air*" como condição desta possibilidade expressiva, assim como ensinava Corot e queriam os impressionistas. Deste modo pode-se ver as diferenças entre um certo "impressionismo romântico", que quer compreender as luminosidades da primeira impressão e um "impressionismo real" que por análises cromáticas traçam a verdade do mundo social.

Em 1873, após uma estada em Pontoise, Cézanne resolve passar o ano com Pissarro em Auvers-sur-Oise. O anarquista, preocupado com uma política do gesto e do motivo e o filho do burguês republicano, sem recursos financeiros para sustentar sua posição de pai e concubino de Hortense Fiquet, instalam-se humildemente em Auvers, para o estrito fim da pintura. Neste período, Cézanne ficaria hospedado na casa de um médico socialista e amante da nova arte, o Dr. Gachet[25].

---

[24] Neste sentido, pode-se observar várias telas de Pissarro, que apresentam uma riqueza de cores num motivo repleto de pessoas, como as cenas dos mercados de rua.

[25] Dr. Gachet: médico e colecionador informal da arte de Van Gogh, Cézanne, Pissarro e outros; conheceu Manet e Verlaine quando esteve em Paris, onde formou-se em medicina e pesquisou a melancolia – o temperamento – na psiqué. Socialista e amante das artes, pintor amador e gravurista, chegou a expor no Salão Oficial com o pseudônimo de Paul van Ryssel. Em Auvers, Gachet pôde ensinar a Cézanne, a gravura. Neste

É claro que neste clima "subversivo" de esquerda, não se poderá deixar de notar as recorrências aos nomes de Courbet, então no exílio na Suíça e, por conseqüência, o de Proudhon[26]. Contudo, a preocupação de Cézanne, diferentemente de Pissarro, já de início, era mais artística que política e também mais prática que teórica[27], no sentido da técnica e do uso dos elementos da pintura.

"A casa do Doutor Gachet em Auvers" (il. 69) do Museu d'Orsay é um bloco multiplamente colorido de paredes, muros, estrada e céu, num mundo de ausências em que nenhum tormento ousa se afirmar. Trata-se do motivo da "*route*", insistentemente perseguido por Cézanne, a partir deste momento. Embora um pouco opaca e ainda muito escurecida, esta obra não deixa de exibir uma riqueza de cores e de toques curtos e controlados. Azuis, verdes, ocres, violetas e vermelhos apresentam este enriquecimento. A espátula é utilizada, mais no sentido de solidificar as formas do que para exigir uma atenção ao temperamento do pintor. O repouso e a estabilidade do motivo em algumas intensidades modulantes, entre ocres e verdes, marcam um novo Cézanne; sem a homogeneidade de cores em formas únicas e com um constante estudo da composição real do motivo.

Por outro lado, o *"Trevo da rua Rémy em Auvers"* (il. 70) é uma composição menos feliz. Nesta obra, Cézanne excede na eloqüência das casas, produzindo muito mais um exercício de formas que de cores. O conjunto do ângulo do motivo abre um desequilibrado diálogo entre perto e longe. 1873 é ainda um

---

sentido, DISTEL, Anne & STEIN, Susan Alyson. *Cézanne to Van Gogh*, the collection of Doctor Gachet, The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1998.

[26] Pissarro como anarquista convicto chega a colaborar com o *"La Lanterne"*, jornal progressista dirigido pelo próprio Proudhon. Neste sentido: SMITH, Paul, *L'artiste impressionniste*, Flammarion, Tout l'art: contexte, Paris 1995, p. 120.

[27] Pissarro é notadamente um artista investigador, os próprios caminhos de sua expressão apresentam uma gama inusitada de técnicas e pesquisas que vão dos aprendizados com Corot, passando pelo Impressionismo e o Pontilismo. Além desta constante transformação, Pissarro também foi um amante da teoria das cores e se interava sobre elas abrindo reflexões dos tons locais e do virgulismo através de teóricos como Eugène CHEVREUL: *Des couleurs et leurs applications aux arts industriels*, Baillère, Paris, 1864; ou Ogden ROOD: *Théorie scientifique des couleurs*, Baillère, Paris, 1881. Estes teóricos da cor também serão influentes na composição de Robert Delaunay (1885 – 1941) e na sua teoria da "cor simultânea".

período de constantes altos e baixos, mas haverá ali também, a empatia de Pissarro sempre a co-orientar-se com o amigo.

"Pequenas casas em Auvers" (il. 71) e *"Vista panorâmica de Auvers"* (il. 72) são obras que exibem a influência de Pissarro e, por assim dizer, a imanência de Corot, na composição de Cézanne. *"Vista panorâmica em Auvers"*, de forte relação com os Corot, como *"Vista de Gênova"*, 1834 (il. 73) do *Art Institute* de Chicago, mostra a nítida recusa das ortogonais como perspectivas que encerram o motivo numa convergência redutiva da profundidade. A paisagem permanece em aberto, exigindo a totalidade visual e até mesmo desenrolando-se ampliativamente até o horizonte. O mesmo ocorre em *"Pequenas casas em Auvers"* (il. 71), embora o ângulo do motivo aqui adotado seja completamente diferente. Nesta tela, pode-se ver a textura da relação com Pissarro, se compará-la à *"Colheita das batatas"* (il. 74), ambas de 1874. Na composição de Cézanne, o horizonte avança para o plano do suporte, erguendo uma colina composta de ocres, verdes, amarelos e cinzas até o extremo alto da tela. Casas como sólidos são cobertas em parte por uma vegetação arbustiva com pequenos toques. Por outro lado, no trabalho de Pissarro, haverá um recuo em dois planos compositivos, o primeiro com trabalhadores colhendo batatas e o segundo com a colina e a casa. As cores são quentes e fortes e abrem um franco diálogo entre a terra e os trabalhadores. A colina é trabalhada com arados de pincéis modelando desníveis, enquanto em Cézanne há uma justaposição modulando volumes. Onde há uma diagonalidade e uma paisagem com trabalhadores em Pissarro, haverá uma frontalidade de um mundo no qual os homens ainda não se apresentaram.

No entanto, há importantes diferenças entre Cézanne e Pissarro, que poderão determinar a individualidade da tarefa de cada pintor acerca dos seus motivos. Para Pissarro as cores vivas possuíam, além do sentido ideológico, anárquico e camponês, uma especulação teórica, como as teses da cor local, das cores primárias, do virgulismo e do pointilismo. As cores complementares como definiam a óptica de Eugène Chevreul e as teorias de Ogden Rood farão parte das pesquisas deste incansável pintor. Já em Cézanne, as cores nunca tiveram um

sentido teórico, no sentido de sistema, mas sempre um sentido prático e experimental. Além disso, a poética do homem pretendida por Pissarro era muito mais política e, talvez moral, mostrando os camponeses em seu cotidiano, em suas festas, em sua beleza solitária e em seu trabalho, através de um tratamento revolucionário e cognitivo das propriedades das cores e da visão. Por outro lado, Cézanne parecia esforçar-se na abertura de uma sensação ético-estética, na forma da convivência, de um "*ethos*" sensível dos seres *com* as coisas, expressado diretamente, a partir de uma lógica das cores, das formas e da visão.

* * *

Richard R. Brettell procura observar o incentivo de Pissarro nos motivos dos retratos de Hortense Fiquet, nas naturezas-mortas e nas paisagens. A proximidade familiar, no momento em que Cézanne tornava-se pai e o objetivo da investigação pictórica podem ter feito com que ambos pintores se afinassem acerca dos motivos. Cézanne chegou a ser motivo de Pissarro para uma tela a óleo e outros seis desenhos, enquanto Cézanne apenas traçou poucos desenhos de Pissarro.

Contudo, o auto-retrato é neste período, mais um afecto Cézanne que Pissarro, como mostra também Brettell[28]. Sendo assim, como se pode falar numa saída de si ou num esquecimento da subjetividade para uma aquisição da expressão, sendo que, talvez, dois dos melhores auto-retratos (il. 75 e il. 76) de Cézanne foram feitos exatamente neste período?

Ora, é exatamente por se *e-motivar*, isto é, por sair de uma imagem de si, que Cézanne pôde constituir a si mesmo como motivo e expressão. "*O retrato do artista com boné*" de 1875 (il. 75), tão admirado por Matisse é, certamente, a demonstração de um outro pintor, diferente do atormentado ser psíquico mostrado pelo retrato de 1862-64 (il. 77). No novo retrato, de 1875, o artista faz uso de seu rosto alongando-o. A modulação é uma das mais ricas deste

momento e um verde matizado, contrapontuado com um forte vermelho, cria uma profundidade do olhar. Ao mesmo tempo, ocres, laranjas e brancos saltam o nariz perfazendo um jogo escultórico modulante, espatular e colorante, de um rosto e de uma barba coloridos. Não há como ver neste retrato uma homogeneidade de um tom sob qualquer forma. Esta obra é um exemplo de modulação laranja - ocre – vermelho – verde – azul, do tom mais alto ao mais baixo, mostrando aquilo que diz K. Badt[29]. As cores são a força motriz da *enformação* (*Gestaltung*) das formas, neste caso, é o aspecto Cézanne que se torna música das cores – paisagem de si. Não há aqui qualquer tentativa da afirmação de um pintor, mas sim de uma pintura. Trata-se de um auto-retrato paisagem, enquanto o outro (il. 76) será um auto-retrato natureza-morta, composto sob um fundo decorativo para o assentamento do motivo.

Assim, o que mais poderia representar a imagem de si passa a expressar uma fusão de um si com seu aspecto-afecto formal criador, cindindo qualquer referência identificante entre motivo e *psiqué,* para então, *enformar* o estranhamento e o desentranhamento de si como motivo-rosto. Numa espécie de motivo expresso em ser-outro tendo a si mesmo, os auto-retratos clarificados serão o paradoxo hiperbólico da saída de si como encontro da expressão; o pintor na pintura como uma indecomponibilidade auto-posicional[30].

Contudo, após o retorno de Auvers para Paris, Cézanne recairá nas tendências e esforços anteriores, pintando novamente os *"Almoços sobre a relva", "Fantasias" e "Tentações"* que, embora vão adquirindo um acréscimo compositivo no tocante à cor e à espacialização inclinante das formas, persistem nas mediações dos gestos simbólicos, psicológicos, atormentados e provocativos, cada vez mais longínquos ao chamado afetivo que o seu temperamento passava a atender.

---

[28] BRETTELL, Richard R. *Cézanne/Pissarro: élève/élève, op. cit.* p. 34.

[29] BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.* p. 42 – 44.

[30] A noção de auto-posição é retomada de Hegel, por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *"O que é filosofia ?"* e possui o sentido de imprimir à obra de arte, uma independência de se colocar, não como criatura, mas como existente. No caso do auto-retrato, há como que uma reversão, na qual a obra cria (expressa) o artista de forma indecomponível, isto é, não há outro artista fora da obra e dos limites de sua própria existencialidade. *Cf.* DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?, Percept, afect et concept.* Les éditions Minuit, Paris, 1996, p. 154.

* * *

Em 1874 ocorre a I Exposição Impressionista, no estúdio do fotógrafo Nadar. Manet se recusará a participar, sendo um dos motivos, possivelmente, a participação de Cézanne e da sua "Moderna Olympia". A partir desta I Exposição será mais difícil para os impressionistas qualquer acesso ao Salão Oficial, já que agora eram de uma arte concorrente. Além disso, após a exposição, houve uma queda no valor de mercado das obras de Renoir, Monet, Sisley e outros[31]. Uma verdadeira crise nos bolsos impressionistas. *"A Moderna Olympia"* e *"A Casa do enforcado"*[32] são duas das três obras enviadas por Cézanne a esta I Exposição, que, por sua vez, foram recebidas com duras críticas, sarcasmos e ironias, por parte do público[33].

Ocorre em 1876 a II Exposição Impressionista, mas Cézanne não participa. Quem participa é Manet. Neste mesmo ano vai a Aix e Estaque e no ano seguinte a Auvers, novamente com Pissarro. O chamado do motivo de sua pintura urgia. Seria necessário retomar os caminhos clarificadores, transformadores da expressão. Assim, nos limites das tentações, não é que surge lá, no fundo do mundo, o homem!

Tratam-se de forças intensificadoras da composição do motivo da paisagem, que já vinham sendo trabalhados, mas agora com o elemento humano. Inicia-se então, uma renovada série de pequenas telas, sob o motivo do banho nas águas naturais do mundo, uma tentativa inteiramente nova daquilo que antes se configurava como *Tentações, Raptos, Banquetes, Orgias e Idílios.* Num sentido

---

[31] Os de Monet e Pissarro valiam entre 1000 e 950 francos em 1873, menos de um ano após a exposição suas telas baixam para cerca de 200 francos. Em 1875, Renoir organiza uma venda pública no Hotel Drouot que foi um verdadeiro fracasso. Cézanne vende a "*Casa do enforcado*" por 100 ou 200 francos, embora a crítica não tenha lhe poupado pelo fato de expor a "*Moderna Olympia*". Estes dados estão publicados na cronologia elaborada por Hajo Düchting, *in* DÜCHTING, Hajo. *Cézanne*, *op. cit.* p. 218 – 224.

[32] Cézanne vende a "*Casa do Enforcado*" por 100 ou 200 francos, ao Conde Armand Doria, amigo de Victor Chocquet. Mais tarde esta tela figurará na Exposição Universal de 1889, através dos arranjos do próprio Chocquet. Estas informações são levantadas por John Rewald. Neste sentido: REWALD, John. *The paintings of Paul Cézanne: a catalogue raisonné, op. cit.* p. 152. Victor Chocquet era funcionário da alfândega e colecionador amador, amigo de Renoir e Cézanne; ambos compuseram retratos de Chocquet.

[33] Louis Leroy um dos mais famosos críticos da época foi um dos ridicularizadores da Exposição Impressionista no estúdio do fotógrafo Nadar.

mais preciso, inaugura-se efetivamente o motivo do homem junto à natureza, o motivo das *banhistas*.

Dentre estas pequenas ruminações acerca da postura, e das posturas em conjunto, situações de grupos de banhistas junto a um ambiente próprio, surge uma expressão maior, *realizada* provavelmente em Aix e denominada *"Banhistas em repouso"* (il. 78) da Fundação Barnes, Merion – Filadélfia. Deste modo, a "*Provence*" (Aix, Estaque e Marseille) tornava a ser uma emanação afetiva em Cézanne e, a partir dali, após as experiências em Auvers e algumas ainda em Paris, o pintor ia consolidando a sua mais intensa expressão.

"Banhistas em repouso" (il. 78) traça o rastro da complexidade colorante em Cézanne, a partir de modulações e justaposições sem qualquer sentido impressionista, que adquirem, não uma vibração das luminosidades atmosféricas locais, mas uma intensidade dos volumes e das massas colorantes. Assim, embora em alguns momentos os toques de cor possam ser relacionados ao das práticas impressionistas ou sintetistas, o tratamento e a escolha dos tons será completamente diferente. A composição da forma retira-se da simetria óbvia, para abrir uma multiplicidade de relações e perspectivações entre seres e coisas. Nesta obra Cézanne mostra ter adquirido um poder fundante para penetrar nos desígnios da história da arte ocidental, abrindo profundidades, sem perspectivas, apenas nas relações naturais de proporção: o longe/pequeno e o perto/grande.

Ao fundo, no sopé da montanha *Sainte-Victoire*, no centro da tela, pode-se testemunhar o vermelho organizador das sensações, que já era notado em *"Neve fundente em Estaque"* e será recorrente em muitas paisagens posteriores. Os repousos mostram posturas modulantes na formação de uma situação total. Repousam banhistas, árvores e montanha, estabilizados no ritmo da expressão, naquilo que significa no sentido mais supremo, a *composição*. Esta é uma obra nos limites clarificadores com e além de Pissarro e sua contemporaneidade. Uma expressão que permanece na investigação plena das cores, principalmente na função dos ocres e amarelos junto aos verdes e azuis.

Uma composição que supera, no plano das formas, a oposição linha e cor, a perspectiva geométrica e a analítica de tons por localidades justapondo-se.

"Banhistas em repouso" (il. 78) é expressão contemporânea e futura, na qual Cézanne instaura sua presentidade, ao mesmo tempo que ergue uma dimensão no chamado de uma nova pintura. Assim, não é por acaso que os novos pintores, simbolistas e sintetistas, passarão a ter cada vez mais um interesse na obra de Cézanne. Certamente, *"Banhistas em repouso"* aproxima-se, para eles, daquilo que eles mesmos procuravam[34], a saber, seu ideísmo subjetivo, seu espaço ingênuo e primitivo. Quanto a Cézanne, longe de seu centro egológico, seu solipsismo egocêntrico passava a ser solidão *com* o mundo. Escuta própria do mantra das cores para a abertura do mundo. Este é o sentido do silêncio de Cézanne na III Exposição Impressionista, na qual esta obra esteve exposta, juntamente com cerca de mais outras treze telas do próprio pintor.

Nesta III Exposição, *"Banhistas em repouso"* foi vista por Gauguin, Caillebotte, Paul Signac, Degas e outros artistas. Surge então, por parte de George Rivière, uma das primeiras críticas positivas, calcada no valor artístico da obra de Cézanne. Numa carta a Victor Chocquet, Rivière escreve: *"Eu não sei que qualidades alguém poderia acrescentar a esta pintura para fazê-la mais comovente, mais apaixonada e eu procuro em vão pelas falhas que ele tem sido acusado de cometer. A pintura dos Banhistas pertence à raça dos gigantes. Uma vez que ela evita qualquer comparação, eles encontram-na conveniente para repudiá-la. Ela tem, de qualquer forma, análogos respeitados em arte, e se o presente não lhe faz justiça, o futuro irá saber classificá-la, entre os seus pares, próxima aos semi-deuses da arte."*[35]

---

[34] Gauguin e Paul Signac por exemplo, estarão nas buscas ideistas, simbolistas, sintetistas, subjetivas e decorativas. Estes são os cinco adjetivos utilizados pelo crítico AURIER, Albert. *"Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin"* (1891), Oeuvres posthumes (Paris, 1893), p. 215 – 216. Acerca do problema simbolismo-impressionismo na pintura de Cézanne, v. SHIFF, Richard. *Cézanne et la fin de l'impressionnisme, op. cit.* p.17.

b) Técnica:

No seu desenvolvimento clarificante, a técnica de Cézanne variou-se tanto quanto a composição de seus motivos. Uma pluralidade técnica também passa aos meios expressivos, ampliando a compreensão de Cézanne acerca de sua própria criação. Assim, a gravura, o desenho e a aquarela serão outros caminhos técnicos, abertos no processo em que Cézanne procurará a *realização*.

Na *decisão* clarificadora da cor e do gesto compositivos pode-se ressaltar: o estudo da luz e dos tons locais, a redução de alguns motivos às cores elementares do prisma[36], as manchas (*taches*) colorantes, os curtos toques, o surgimento modulante, os inusitados riscos de cor e uma justaposição ora vibrante, ora compactante das formas.

Mas é no aspecto de sua expressão *com* o pensamento artístico e filosófico do século XIX, com o impressionismo em artistas como Renoir, Monet, Guillaumin e Pissarro, que se poderá compreender melhor a arte de Cézanne neste momento.

Instaurava-se o problema moderno dentre os fluxos críticos e artísticos do século XIX que procuravam dar uma forma expressiva, escrita, ou pictórica (pensante), às relações entre o que se pode dogmaticamente denominar sujeito e objeto. Colocava-se em arte, portanto, talvez como um sempre-diferente, o problema da representação e inevitavelmente no mesmo momento, o da sua possibilidade. Assim, surgirão grupos, tendências e expressões artísticas preocupadas em consolidar um pensamento do mundo e uma técnica, não dogmática, do *"savoir faire"*. Tratava-se de procurar uma técnica para exprimir a totalidade visual inteiramente nova que, a partir de um novo *"savoir faire"* pudesse

---

[35] RIVIÈRE, G. *"A Monsieur le rédacteur du 'Figaro'"* L'impressionniste, Journal de l'art, Apr. 1877; *apud* VENTURI, Lionello. *Archives de l'impressionnisme*, Paris, 1939, p. 317.

[36] Ogden Rood e Eugène Chevreul são importantes estudiosos para a compreensão do que seria a técnica pós e neo-impressionista da cor. Cézanne, em alguns motivos, reduz as cores de sua composição num padrão harmônico sintético. No entanto, a complexidade técnica que este pintor vai adquirindo, passa a multiplicar as cores, chegando a compor uma paleta de 18 cores, além de brancos, cinzas e negros: 5 amarelos, 6 vermelhos, 3 verdes e 4 azuis. Neste sentido, CHEVREUL, Eugène: *Des couleurs et leurs applications aux arts industriels*, Baillère, Paris, 1864 e ROOD, Ogden. *Théorie scientifique des couleurs*, Baillère, Paris, 1881.

exprimir em si um *"faire savoir"*[37]. Parece ser esta a intensidade expressiva do realismo, do naturalismo, do impressionismo e do simbolismo, como compreensões gerais das posições ontológicas entre o "dentro" e o "fora", o interno imaginante e primitivo e o exterior concreto.

Se o impressionismo é uma arte *"du coin d'un tempérament"*, isto é, consolidada a partir de um subjetivismo, como querem ver, negativamente, *Castagnary* - o realismo e, positivamente, *Aurier* - o simbolismo[38], de qualquer forma, tratar-se-á de uma subjetividade que nunca perde de vista a *"nature"* e que tenta, através da análise justaposta da integridade do mundo, dar uma textura complexa à expressão do real e da *psiqué* (o pintor), evitando, por assim dizer, os excessos e furores da arte do gênio[39] e a submissão materialista do estilo das coisas, da arte fisiológica do ser social. Assim, John Rewald centraliza bem o problema do impressionismo, ao dizer que este rejeita a objetividade do realismo, mas permanece com o real na medida em que busca, através de uma concepção da luz, interpretar toda natureza[40]. No impressionismo, a luz é a constante da expressão na fórmula da *"natureza vista através de um temperamento"*, ao mesmo tempo que as regras de interpretação desta natureza devam ser imediatas e co-nascentes, uma hermenêutica instantânea do sentir e uma analítica ritimada das intensidades luminosas.

Assim, especular a técnica através das formulações da objetividade e da subjetividade, ou daquilo que seria o impressionismo enquanto expressão cultural, será menos elucidativo que tentar compreender um discorrer fenomênico do fazer artístico, como técnica – *operatividade* – da luz em arte.

---

[37] *"Savoir pour mieux sentir, sentir pour mieux savoir"*. GASQUET, Joachim, *Cézanne, op. cit.* p. 140 e 189.

[38] Richard Shiff consegue convergir a crítica realista de Castagnary ao impressionismo e a de Aurier, crítico e teórico do sintetismo e do simbolismo, numa tensão fenomenológica entre a coisa e o eu. Ambos colocam seu enfoque na arte impressionista dentro dos limites da subjetividade. Contudo, o elemento luz deve ser tomado em conta para se saber qual subjetividade requer o impressionismo, para aquém do *ideísmo* e para além do realismo. Neste sentido: SHIFF, Richard. *Cézanne et la fin de l'impressionnisme, op. cit.* p. 13 – 21. *V.* também, CASTAGNARY, Jules Antoine. *L'Exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes,* Le Siècle, 29 avril, 1874. e AURIER, Albert. *Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin, op. cit.*

[39] *"Pour Aurier, les artistes sont des visionnaires"*, *in* SHIFF, Richard, *Cézanne et la fin de l'impressionnisme, op. cit.* p. 17.

[40] REWALD, John. *The history of impressionism,* MoMA, New York, 1973. p. 330 – 339.

A luz é o momento direto de incidência da sensação no sensível, é quando a luz se faz dia no espírito da pintura que se poderá ver um envolvimento de cada pintor nos esforços da expressão desta poética[41]. Diferem-se, portanto, o impressionismo como movimento cultural, paradigmático, e o impressionismo, como poética da luz.

Uma poética que envolve um sentido de "*efeito direto*", de *atmosfera* e de *verdade*, na medida em que, explorando a luz, muitas vezes de forma intencional e cognitiva, faz surgir a cor do mundo. Impressionismo é, portanto, uma arte da cor, ou melhor, uma pintura, que através da verdade da cor como efeito da luz, requer para si uma verdade transbordante – vibrante – da linha e dos objetos, para além de uma realidade sem vidente (ou com o vidente universal) e para aquém de uma visão sem a condição da forma da natureza (ou com a natureza universal).

Pode-se dizer, em linhas gerais, que o impressionismo é colorismo; mas um colorismo "*visto através*" de uma analítica da luz, dependente da experiência independente para cada artista: o ocre de Pissarro no período de Auvers, que Cézanne soube compreender (il. 79); os amarelos primários de Renoir; os brancos, num Monet de 1890 (il. 80), ou o violeta, num outro mais tardio (il. 81) serão expressões desta investigação. Contudo, deve-se inquerir: Como esta intenção cognitiva, este efeito e este "através", podem estar numa concepção do fazer imediato da "primeira impressão"?

Esta é a equivocidade de uma poética que quer instalar-se na origem, não através de uma emotividade simbólica – icônica, mas pela simples forma do visível, de uma perceptividade atmosférica interposta na relação pintor-motivo, pretendendo assim, conformar uma nova cognição – *praeter-scientia*[42] – e uma

---

[41] A pintura como história expressiva da luz pode ser encontrada em pintores como Caravaggio, ou nos impressionistas, até Pierre Soulage ou Almir Mavignier, que convertem seus trabalhos a uma monocromia modulante das texturas luminosas.

[42] Nas pesquisas entre impressionismo e a ciência, ou do positivismo e do impressionismo, observados por Paul Smith (SMITH, Paul. *L'Artiste impressionniste, op. cit.*) e Richard Shiff (SHIFF, Richard. *Cézanne et la fin de l'impressionnisme, op. cit.*) há sempre uma relação paralela, na qual o impressionismo é estimulado pelas teorias ópticas, mas que sempre conserva em si um sentido para-científico, diferentemente dos pós-impressionismos, como o pontilismo, que de certa forma, encontra diretamente no desenvolvimento teórico e

analítica imediata da visualidade. No impressionismo a experiência perceptiva adquire um sentido de imediatidade, de causa primeira a qualquer determinação formal, assim, a luz será o meio, o fio condutor imediato entre mundo expresso e interpretação pictural.

Deste modo, considerando a equivocidade destas determinações e a equivocidade múltipla das visões, expressões e falas acerca da obra de Cézanne e o Impressionismo, poder-se-á compor uma compreensão desta complexidade?

"A Casa do Enforcado" (il. 82) e a *"Casa do Pai Lacroix"* (il. 83) poderão iniciar a clarificação destes problemas na expressão do motivo, convertendo assim, o interrogativo em sensível, a dúvida em compreensão.

Na *"Casa do enforcado"* (il. 82) no *Museu d'Orsay*, estão as empatias com Courbet e Pissarro, o uso incisivo da espátula, por um lado, e a vibração de ocres e verdes[43], por outro, traçam estas proximidades. No primeiro plano, no lado inferior, Cézanne faz convergir, pela espátula, um vão que centraliza a composição para a abertura do horizonte e da casa. O caminho, à esquerda, possui curtos toques ascendentes de verdes e uma árvore ocre em vertical, enquanto o lado direito, curva-se na descendente em reciprocidade com o telhado da casa no primeiro plano. Este ângulo torcido da natureza permeia a tela resolvendo, ainda um tanto de forma opositiva, ou contrastante, uma harmonia simétrica. A assinatura em vermelho poderá lembrar uma citação a Courbet, como era costume no jovem Cézanne.

Embora não francamente referida, a luz impressionista é um aspecto na *"Casa do enforcado"* (il. 82), os gestos em ocres criam nitidamente um *efeito*, isto é, o efeito da incidência solar no meio da terra. Contudo, não se trata inteiramente de uma composição atmosférica, nem analítica das localidades relacionais do motivo. A espatulação fortalecida impede a totalidade luminosa e

---

tecnológico, as possibilidades formais para uma nova arte. *"Praeter"* aqui possui o sentido de extravasamento dos limites de uma ação prevista. Assim, se o impressionismo carrega em si uma intenção de verdade e cognitivismo, certamente, seu temperamento escapa ao programa metódico das ciências.

[43] *"A casa do enforcado"* é também um motivo de Pissarro. Nas pesquisas formais entre as expressões de Pissarro e Cézanne sobre este mesmo motivo *cf.* COUTO, Maria de Fátima, *Cézanne do Masp*, cap. 2, Tese Unicamp, Campinas, orient. Nelson A. Aguilar, Campinas, 1993.

joga em contraponto com a justaposição vibrante de tons. A composição é maciça e entrecortada, possui uma leveza aérea pela justaposição vibrante ocre-verde das árvores, dos telhados e da vegetação e, ao mesmo tempo, uma sólida formação das casas e do solo. Pode-se observar aqui a oscilação espatular e vibrante; realista como tratamento material das coisas e impressionista como justaposição de tons vivos para dar um efeito de luz - Pissarro e Courbet.

Na *"Casa do pai Lacroix"* (il. 83), exposta na *Galeria Nacional* de Washington, o motivo vem à planeidade do suporte impondo um compacto sem fuga na expressão de casas e vegetação[44]. Os toques vegetativos vão se justapondo sem a preocupação vibrante ou atmosférica, criando um espaço próprio de cada toque e relacionando-o aos outros pontos da composição. Poder-se-á sentir ainda Pissarro pela composição pré-calculada dos tons locais.

No entanto, tratam-se aqui de localidades sem vibração e sem o mesmo rigor do virgulismo. A própria expressão da água é material, ausente no seu sentido de reflexo; nela se dá um outro mundo, uma materialidade sólida deformante do motivo. Nos telhados se pode observar a riqueza modulante na dominância de um marrom e seus co-respectivos harmônicos. A espátula é precisa para cada momento compositivo, evitando a generalidade compositiva dos elementos, sendo cada um, tratado com acurácia e visada inter-relativa, numa conjunção não mais opositiva, mas concordantemente simétrica.

As sombras, como a água, também recebem um tratamento material, solidificante de sua presença compacta em violetas, cinzas e tons escuros de verde. Contudo, enquanto na água há uma relação *deformante* do motivo, nas sombras, a tonalidade converte-se em massa colorante escura em cinzas e violetas.

---

[44] O sentido destes espaços, a saber, o das casas e o da natureza – a casa e o universo – conduzem certamente a uma poética das coisas que circundam os seres, o mundo cultural, estrutural e natural. Neste sentido a noção de poética aproxima-se da forma com que Gaston Bachelard se aproxima da experiência artística. BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1957.

"A casa do pai Lacroix" (il. 83) é, portanto, uma aquisição que em perspectiva do desenvolvimento pictórico de Cézanne pode ser pensada como uma expressão atenta aos seus próprios caminhos; mais livre de influências que *"A casa do enforcado"*, ainda que esta obra possua um maior acabamento compositivo. Na *"Casa do enforcado"* haverá uma tonalidade sempre dominante, a saber, o ocre e seu jogo com os verdes; enquanto que na *"Casa do pai Lacroix"* haverá uma riqueza maior no uso das cores predominantemente primárias, uma prática em direção modulativa e uma afirmação polifônica de violetas, vermelhos, verdes, amarelos e laranjas.

Estas duas telas de 1873 possuem a dignidade do sinal de Cézanne, graças ao sucesso de seus gestos. Todavia, não se deve entender o tema da assinatura nos quadros de Cézanne como algo determinante para o valor e o sentido teleológicos das obras. A assinatura possui o seu momento contíguo e contingente à composição. Assim, pode-se ver obras assinadas em desígnios completamente diversos. A assinatura não é reconhecimento intelectual objetivo da expressão, mas sim a exigência ou convite de uma expressão profundamente conquistadora, através de seus próprios motivos, para que o pintor esteja junto a ela no momento de sua mostrabilidade. *"A casa do pai Lacroix" e "A casa do enforcado"* requerem o nome de Cézanne em azul profundo e vermelho, marcando em contraponto intensidades modulativas diversas.

Assim, na medida em que a expressão de Cézanne vai se convertendo para a cor, no uso, por exemplo, das cores complementares "primárias" ou "prismáticas", poder-se-á ver também, uma aproximação ao impressionismo como forma do colorismo. O uso de gestos mais atentos, curtos e analíticos da composição, também poderão ser vistos. Contudo, o movimento de Cézanne, ainda que influenciado, é determinantemente paralelo ao impressionismo e, de um certo modo, completamente inverso – mesma direção (a cor), sentido inverso.

Se o impressionismo contém em si uma forte subjetivação, como vai indicando Richard Shiff[45], há que se notar também que, na obra de Cézanne o processo dessubjetivante[46] é *patente*, num contexto interno ao seu desenvolvimento pictórico quadro a quadro. Quanto à subjetividade, pode-se ver que nos meados de 1870, enquanto o impressionismo constituía-se afirmativamente através de sua individuação intersubjetiva, por oposição ao Salão Oficial, em Cézanne progredia uma intensa saída de si para a afirmação de sua pintura. Cézanne e impressionismo não conjugavam a mesma pessoa, um dizia "eu, ou nós" – pintor(es); o outro dizia "ela" – pintura.

Neste caminho dessubjetivante aconteceram momentos de *encontros*, seja com Pissarro, seja com o impressionismo. Nas duas modalidades da saída egológica, como contacto com o mundo e como encontro com os outros, pode-se dizer que, de certa forma, esta exteriorização deu-se um pouco *"através"* de outras viagens, dentre elas, a do impressionismo na afirmação de si como comunidade artística e a de cada um dos seus componentes. Nesta complexidade, aparentemente contraditória na perspectiva da subjetividade, poder-se-á entender que, mesmo não sendo "impressionista", Cézanne levou sua saída de si hiperbolicamente ao impressionismo, como subjetividade dos outros, em expressões como *"Natureza morta com terrina"* (il. 84).

Nesta tela atua o campo da legitimidade impressionista, o que poderia justificar a classificação desta fase feita por Venturi[47]. A justaposição de toques é calmamente articulada para dar a vibração das paredes, das maçãs, do cesto e demais elementos. Esta forma dos toques não é por si só um recurso impressionista, mas a sua composição atenta às localidades gradativas de luz, gerando uma vibração, é que perfaz uma expressão poética do efeito da luz e dos motivos atmosferizados. Assim, em detrimento a uma intensidade compositiva

---

[45] SHIFF, Richard. *Cézanne et la fin de l'Impressionnisme, op, cit.* p. 13 – 44.

[46] Cézanne observa isto, ao fazer perceber a desimportância de sua vida particular nos meios de sua expressividade criadora: *"Por certo, um artista deseja elevar-se intelectualmente o mais possível, mas o homem deve permanecer obscuro"* a Joachim Gasquet, Aix, 30 de abril de 1896. v. CÉZANNE, P. *Correspondance*, org. John Rewald, *op. cit.* p. 222-223, Correspondência CXXIV.

compacta e material (intensidade ecoante), Cézanne procura resolver problemas compositivos para uma expressão de rigor gestual e cores vibrantes (intensidade reverberante).

"Natureza morta com terrina" (il. 84) possui exatamente este sentido, há mais uma gradação colorante, que propriamente uma modulação das cores produzindo formas – espaços compactantes. As pinceladas são insistentemente organizadas, criando formas bem contornadas, definidas e vibrantes, pela dimensão dos toques. Trata-se da relação estrutural gesto-cor como criadora da forma. Uma homogeneidade do gesto imprime à expressão um método rigoroso – quase virgular, enquanto em outras expressões de Cézanne pode-se ver a cor dominando e delimitando gestos, que muitas vezes não são marcados por toques, mas por manchas, rabiscos ou mesmo ausentes brancos.

A análise das cores e dos elementos cria também um sentido incomum da cor e da definição das formas em Cézanne. A terrina mostra um decorativo de acurada precisão, presente geralmente apenas no motivo dos tecidos (cortinas e toalhas). Uma garrafa escura e homogeneamente tonalizada compensa, sem contrastar, a claridade dos elementos à sua volta. Cézanne enriquece o tecido desta natureza morta de uma forma muito próxima às cenas cotidianas de interior pintadas por Vermeer (il. 179) e Nicolas Maes. A escola holandesa de pintura de interior do século XVII terá uma grande influência nos retratos de interior de Cézanne, expressões de pessoas solitárias e no decorativo dos tecidos das naturezas mortas.

"Natureza morta com terrina" (il. 84) foi executada em Pontoise, no estúdio de Camille Pissarro, como relata Lucien Pissarro[48], possuindo um específico caráter impressionista, talvez devido à III Exposição[49] (1877), para a qual Cézanne enviou cerca de treze obras, dentre elas, o *"Retrato de Victor Chocquet"* que se

---

[47] Venturi vê uma período impressionista em Cézanne até 1878. VENTURI, Lionello. *Cézanne: son art - son oeuvre*, Rosemberg, Paris, 1936.

[48] O testemunho de Lucien Pissarro é quotado por John Rewald (REWALD, John. *The paintings of Paul Cézanne: a catalogue raisonné. op. cit.* p. 208.

aproxima muito a esta "*Natureza-morta*", pela qualidade do seu tratamento. Deste modo, pode-se ver mais do que uma conclusão expressiva, o impressionismo era para Cézanne, assim como as composições imaginativas e a arte dos museus, um lugar de expressividade e compreensão do chamado da pintura.

Haverá, portanto, nos desvios clarificadores de Cézanne, não apenas recaídas aos motivos alegóricos, simbólicos e literários, mas também aceitações ao modo de fazer impressionista, notadamente atribuídas à influência de Pissarro e do grupo "*Batignolles*" como tal. Contudo, o que vai se tornando cada vez mais incisivo na expressão de Cézanne é a força solidificante das formas e, por assim dizer, um uso da cor para expressar espaços compactos sem relações atmosféricas da luz no seu intrínseco valor. Cada vez mais, Cézanne encontrará um sentido de seus esforços "*tornar o impressionismo algo sólido(...)*"[50].

Assim, sendo a luz e seu efeito, através da justaposição vibrante dos gestos coloridos, um recurso insatisfatório para a expressão, Cézanne procurará outras formas de compor, formas afetivas à geologia, à construção e à solidificação do mundo, através de espátulas precisamente modelantes e toques de cor que, ao invés de vibrarem uma forma, assentam-na nos limites de sua tonalidade modulante. Neste momento, Cézanne sai de uma vez por todas do modelo - como objeto visto, para a ***compreensão*** da expressão paralela do mundo, onticamente composta pela cor - motivo expresso, mas através de uma via amplamente diversa da impressionista.

---

[49] Paradoxalmente, esta é a Exposição que contém mais obras (cerca de 15 telas) de Cézanne, de fortes características impressionistas. Contudo, esta também será a última participação de Cézanne em Exposições Impressionistas.

[50] *"Mais j'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées". {Mas eu quis fazer do impressionismo alguma coisa de sólido e durável, como a arte dos museus}* GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 148.

c) Branco:

A análise do branco em óleo na progressão clarificadora de Cézanne, surge como um difícil problema, uma vez que, neste momento, a expressão é plenamente ocupada pela multiplicidade de cores e técnicas. Os brancos que surgem são em sua maioria uma aplicação técnica (operatividade) como cor, para gerar um efeito de luz ou a matéria branca de uma coisa branca, assim como se viu anteriormente. Poder-se-ia mesmo simplesmente concluir pelo seu uso comum, como cor auxiliar, uma vez que as teorias das cores impressionistas e das cores complementares, não incluiam a cor branco nas suas sistemáticas mais analíticas. Trata-se de um uso esporádico do branco como "*efeito de luz*", ou "*efeito de neve*", isto é, composição de uma coisa branca.

Uma tensão entre "*Neve fundente em Estaque*" (il. 63) de 1870 e "*Neve fundente em Fontainebleau*" (il. 85) de 1879-80, poderá esclarecer a significação de cor e forma numa perspectiva exclusiva da análise do uso do branco. Ambas possuem o emprego do branco sobre o motivo – *sur le motif* – da *neve fundente*. Contudo, um curioso paradoxo impõe a esta comparação um problema: enquanto a neve em "*Estaque*" é composta junto ao motivo, isto é, a partir da natureza, a expressão da neve em "*Fontainebleau*" é produzida no interior de um ateliê, a partir de uma reprodução fotográfica em preto e branco.

Este paradoxo parece eliminar toda sustentação de uma saída de Cézanne para o ar livre, como característica central de sua clarificação. Contudo, se falta este traço na composição de "*Fontainebleau*", certamente, outros aspectos poderão reforçar a nítida preocupação de Cézanne para estar junto ao motivo. Dever-se-á ressaltar também, que as análises do fluxo subjetivante e dessubjetivante como saída de si e *encontro* estarão primordialmente calcadas no momento pático da expressão como existencialidade, mais que em quaisquer circunstâncias e dados contingentes ou vitais. Trata-se de traçar uma tênue e necessária diferença entre "sair em direção ao motivo" e "estar junto da natureza". Não se trata, em Cézanne, de se colocar junto à natureza com uma intenção

representativa, tampouco interpretativa. Entre pintor e natureza só há correspondência mediata e paralela conduzida pela pintura como cor e não com luz; não havendo, portanto, qualquer sentido de endereçamento e intenção em relação ao fluxo e ao bloco de intensidades, que o mundo faz surgir àquele que se concentra nos devires do contacto. Apenas traçando esta diferença se poderá compreender a distinção entre motivo e modelo em pintura.

Em *"Estaque"* o branco é fortemente espatular e mistura-se com verdes e cinzas que, embora não modulem, dão uma complexidade ao motivo percebido diretamente. Os gestos largos afirmativos e a íngreme inclinação da massa branca criam um espaço em sua função, dividindo e contornando sinuosamente os outros elementos compositivos. Em *"Estaque"* a expressão subjetivada do período mais agressivo e imaginante, está sendo exigidamente controlada pela percepção junto ao motivo, que o conduzirá à sua composição, retirando-a cada vez mais, dos sistemas imaginativos das expressões sem motivo "real", ou melhor, sem o contacto afetivo com a própria natureza.

Por outro lado, em *"Fontainebleau"*, o branco é fortemente modulante composto quase integralmente de azul-profundo, com toques de verdes, ocres e amarelos. Permanece a tonalidade baixa e Cézanne assina-a em azul. Os curtos toques paralelos que formam um conjunto bem preciso de tons, possuem uma analítica do motivo que insiste em evitar qualquer exagero gestual, ou afirmativo, que esteja fora dos afectos harmônicos entonantes de uma natureza. Cézanne passa a controlar sua expressividade mesmo no interior de seu estúdio. Embora sem a percepção direta da natureza, Cézanne consegue intuir suas sensações e controlar sua imaginação, compondo assim, uma paisagem com as características construtivas e *compactantes* de outras obras do mesmo período.

Assim, enquanto em *"Estaque"* a percepção e o motivo conduziam a composição de Cézanne para sua expressão (a necessidade do motivo real); em *"Fontainebleau"* o afecto intensivo e a própria expressão conduzirão a composição para junto do motivo (a necessidade do motivo sem modelo). Este aparente paradoxo, portanto, permite revelar a complexidade do trabalho de Cézanne junto

ao motivo, bem como sua cisão em relação ao modelo. Não se trata para o pintor, de conduzir-se ingenuamente para junto da natureza e olhá-la através de um temperamento perpendicular ao motivo, isto é, de uma forma representativa ou imitativa do objeto; trata-se sim de exprimir-se através de um temperamento paralelo, de uma contigüidade intangível, transmutante contacto do mundo e do ser. Richard Shiff e Henri Maldiney sentem, cada qual ao seu modo, este problema, que para Cézanne é a permanente transmutação da natureza e do pintor, do motivo e da expressão: a contínua descontinuidade[51]. A compreensão sensorial assume, portanto, uma complexidade de intensidades motivantes da expressão, a partir do *encontro* (*motivo*). Estas intensidades fazem surgir diretamente os diversos afectos motivantes que irão, no seu desenvolvimento, ritmar e harmonizar uma composição através da *tonalidade pática* (*Befindlichkeit*) entre afecto e motivo, ser e mundo.

O motivo, não é suficientemente um motivo, enquanto não se nega como modelo; nem tampouco se é apenas olhado pelo pintor, ainda que seja através de "*un oeil...*"[52] como o de Monet. É necessário uma "pequena sensação" que seja capaz de conduzi-lo para fora da percepção corrente, ou de sua deformação[53] e alcance dos desígnios da expressão, não numa realidade, mas numa realização. Assim, estar "*sur le motif*" é estar situado num campo afetivo intensivo de encontro, não coincidente com o campo perceptivo intencional.

"*Estaque*" e "*Fontainebleau*" mostram os chamados perceptivos e afetivos do motivo para a expressão em branco; ao mesmo tempo, imprimem a diferença da qualidade do tratamento das formas e cores brancas entre um Cézanne de 1870 e outro de 1880. Todavia, ambas trazem em si a marca do

---

[51] Neste sentido: MALDINEY, H. *Penser l'homme et la folie, op. cit.* p. 212 – 224. e SHIFF, R. *La touche de Cézanne: entre vision impressionniste et vision symboliste, in Cézanne Aujourd'hui, op. cit.* p. 117 – 124.

[52] "*(...) Monet est un oeil, l'oeil le plus prodigieux depuis qu'il a des peintres. Je lui enlève mon chapeau.*" {*Monet é um olho, o olho mais prodigioso desde que existem pintores. A ele, eu tiro o chapéu*}. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 148.

[53] Merleau-Ponty estabelece duas expressões filosóficas para pensar a pintura na "*Linguagem indireta e as vozes do silêncio*", a saber, expressão criadora e deformação coerente. Quanto a esta última deve-se prevenir contra qualquer relação referencial em arte entre um forma pré-dada, ainda que seja a forma-mundo e sua operação de-formante. Neste sentido: MERLEAU-PONTY, M. *La langage indirecte et les voix du silence, in Signes.* 1ª ed. Gallimard, Paris, 1960.

branco como coisa branca, isto é, mais como sólido-tonal, que como efeito de luz da qualidade de sua impressão, ambas trazem a característica *compactante.*

De qualquer forma, o branco nos primeiros anos de clarificação possui um sentido difuso, dependendo quase de cada tela que o contenha; possuindo um significado próprio a cada motivo expresso. Mas como já foi observado, pode-se ver freqüentemente um duplo uso tímido do branco em óleo nas obras deste momento. Por um lado, como efeito dos poucos reflexos que existem nas suas telas e por outro, como uma qualidade colorida própria do motivo, que se conjuga com o restante das cores.

Todavia, há um terceiro uso do branco em óleo, combinado ao uso-luz e ao uso-cor, que se apresenta primeiramente em expressões agitadas no modo do "*couillard colorido*" e que passa a estar marcado nas primeiras banhistas e nas "*Tentações de Santo Antônio*". Trata-se de um branco envolvente e desvelador, geralmente como um tecido ou um lençol, mostrando um corpo nu de mulher. Um branco que possui, ao mesmo tempo, o modo da cor e o sentido de esvaziamento envolvente de uma forma que ele inclui.

Esta utilização curiosa para uma expressão que se queria, naquele momento, plenamente colorante, poderá antecipar algumas compreensões ainda por virem. Assim, como já se observou, "*Mulher estrangulada*", "*Moderna Olympia*", "*A tentação de Santo Antônio*" e as "*Banhistas*" trazem esta espécie de branco esvaziante da plenitude das cores, ora utilizando o recurso de centralizar o acontecimento, ora simplesmente, deixando livre um espaço no qual as formas possam respirar. Contudo, este esvaziamento ainda possuía um pesado óleo em gesto, o branco como função a óleo, co-respectiva com outras cores e formas.

V. ROCHEDOS EM ESTAQUE

"Un paysage en Cézanne exclut toute intimité."[1]

sumário: *Forma e cor, plano e espaço; o clássico e o atávico: Cézanne e a arqueologia da forma. Tradição: Courbet e Corot, Monticelli e Renoir; Estaque: expressão e motivo para o século XX.*

"Rochedos em Estaque" (il. 86) surge como consistente aberto de ortogonais e de composição rochosa. O tratamento espatular liga-se a uma gesticulação de demorada decisão. A precisão das tonalidades e dos gestos, que modelam e modulam a expressão, criam um verdadeiro pedaço do afecto mediterrâneo. A claridade translúcida do *"midi"* habita a paisagem de Cézanne, não em seus "efeitos", mas nas suas próprias solidificações[2]. Um compacto colorante se abre paisagem de intensidades que desengajam as tramas do espaço representativo[3] ordinário, exigindo de tudo, uma coerência intrínseca e exclusiva à obra.

A paisagem de Cézanne se ordena dentro de uma lógica própria; não deixa a longínqua linha do horizonte profundo perder ou esvaziar os outros cantos da composição. O escape da frontalidade do *rochedo* inclina o olhar para um horizonte que não se plenifica, mas retoma o todo numa espacialidade integral e auto-referente. Não há horizonte privilegiado, ou sublime, mas linhas de fuga em tensão harmônica (il. 87). A diagonalidade que vai do rochedo frontal ao fundo co-lateral não obedece uma perspectiva geométrica, que faria diminuir os planos em função da ilusão de profundidade. Todos os elementos são privilegiados e o fundo se mostra ascendente como a rocha frontal.

---

[1] *"Uma paisagem em Cézanne exclui toda intimidade"*. Neste sentido, MALDINEY, H. *Art et Existence, "Le monde en avènement dans l'événement de l'oeuvre: Cézanne et le paysage,* Klincksieck, Paris, 1986, p. 21.

[2] Cézanne fará em Estaque, motivos que plenificam o sentido destas palavras na paisagem: *"abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de forma que cada lado de um objeto , de um plano, se dirija para um ponto central"*. Neste sentido, CÉZANNE, P. *Correspondance, op. cit.* p. 259, Correspondência *CLXV*.

[3] *"Un tableau ne représente rien, ne doit rien représenter d'abord que des couleurs" {Um quadro não representa nada, nem deve representar a não ser as cores}*, v. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 172.

Um primeiro plano advém colorante em amarelos, verdes, ocres, laranjas e vermelhos, por curtos toques sucessivos com o pincel ou por espátulas longas que verticalizam o motivo; no fundo deste primeiro plano, um rochedo em azuis e cinzas estabelece um contra-ponto grave com a tonalidade aguda e polifônica das primeiras rochas. Num segundo plano, a paisagem prossegue em cromática mais grave com os mesmos tons modulantes do primeiro plano até, então, desembocar no fundo pedaço de mar.

"*Rochedos em Estaque*" conquista uma síntese de técnicas e conhecimentos pictóricos que, num plano exclusivamente formal, vê coligar a planeidade do azul medieval[4] no mar chapado e o barroco retorcido e veneziano, infinito nas intensidades modulantes-modelantes do grande rochedo à frente.

* * *

Uma frontalidade colorante exprime uma forma complexa em volumes e perspectivas. Uma plasticidade construída evidencia a estrutura vigorosa de desenho anatômico sob rochas. A exploração dos espaços da pedra, das cavidades e convexidades minerais, faz de Cézanne um espeleólogo da claridade, um geólogo da existência, que ao mesmo tempo, lança ao fundo, um mar *tonante*[5], soando profundo e plano, assentando o trajeto da paisagem. O mar e o céu surgem crescendo na mesma direção que a terra. Esta curvatura do olhar que frontaliza e escapa por linhas de fuga cria uma certa perspectiva que é tratada

[4] Acerca da relação entre a arte medieval e a pintura de Cézanne se pode mencionar o livro marcante de Liliane Brion-Guerry, no qual se estabelece uma correspondência íntima entre as paisagens de Estaque de Cézanne e a *"Paisagem"* de Ambrogio Lorezetti. Neste sentido, BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et la expression de l'espace.* Ed. Albin Michel, Paris, 1966, p. 86-88. Também acerca do barroco em Cézanne, v. FRY, Roger, *op. cit.* pp. 9 – 31.

[5] Mais que uma ambigüidade, a palavra *tonante* apresenta aqui um polissemia que perpassa sua conotação musical e pictórica, assim como a noção de cromática. Além disso procura-se apresentar a descoberta e o sentido de uma sinestesia que produz uma pintura musical, uma *pintura ut musica*, por oposição a uma *pintura ut literatura*. Tonante apresenta ainda um silêncio que possui também uma intensidade rítmica. O azul mostra uma planeidade, uma superfície profunda, o plano alto do azul, como fez notar o professor Bento Prado Júnior mostra uma total inversão da percepção. Esta desproposição da pintura designativa, ou representativa, abre um espaço dado a outras relações. Cézanne cria uma profundidade que não se opõe diretamente a uma superfície, que se mostra consciente de um trabalho no plano para um fundo.

numa espacialidade total de módulos harmônicos entre planos que vão do silencioso mar à sonora terra.

Brion-Guerry observa as armações estruturais de "*Rochedos em Estaque*" e escreve: "*as ilhas (...) são tratadas como massas compactas, enormes, cruamente cortando o céu, exatamente como foram arrancadas as pedras das rochas da costa no primeiro plano. O harmônico acordo da coloração, como a sistemática organização das massas, torna-se uma abstrata síntese trabalhada na mais rigorosa simplificação*"[6].

A harmonia tão mencionada na expressão de Cézanne possui aqui, um complexo sentido histórico e técnico. As ilhas ao fundo seguem numa bidimensionalidade, o mesmo ritmo das terras à frente, criando uma coordenação espacial implicante de todo horizonte da obra. Nas ilhas, o pintor executará uma bidimensionalidade azul, na qual o grande e o pequeno farão o movimento de tensão ascendente-descendente; por outro lado, no primeiro plano, uma exploração de colorações discorrerá o encaminhamento volumétrico da paisagem. Esta mistura de técnicas aborda a natureza de uma forma inteiramente direta, mas num amplo diálogo com a tradição e o modo de pintar uma paisagem, na qual Cézanne estabelece um jogo ordenado e preciso entre técnicas paradoxais. A escolha *do ângulo da criação,* entre a frontalidade volumétrica construída do rochedo e a mudez do mar, traça um complexo diferencial ordenador. Frontalidade e profundidade estão interrelacionadas por uma pluralidade modulante e formal. A construtividade predominante e o complexo entrecorte na superposição dos planos criam um campo integral e próprio da sensorialidade expressiva de um espaço.

Os planos, ao mesmo tempo que possuem uma sucessividade coerente no desenrolar do motivo, também são estranhamente revertidos e inclinantes, gerando uma tensão estável entre terra, céu e mar. Há uma profundidade em toda composição. Uma profundidade que não se deriva de duas dimensões, nem tampouco é construída geometricamente. Trata-se de uma profundidade bidimensional que por um volume de azul estático perturba a

percepção, frontalizando e aprofundando a forma do mar e do céu: *"La nature est plus en profondeur qu'en surface"*[7] este é o sentido de cada toque de Cézanne. Cada cor afunda na tela uma expressão do motivo, imprimindo-lhe um volume que vai do côncavo ao convexo, de acordo com tonalidades que vão do azul mais profundo ao amarelo mais superficial[8].

* * *

Os *Rochedos* são compostos com tons que atravessam os locais de luminosidade sem aterem-se a efeitos analíticos. Este rochedo mostra a presença do sol, não em incidência, mas na gênese criativa da existência de pedra, na condição de visibilidade (sob o sol) de um encrave mineral do mediterrâneo: *"Le soleil me pénètre sourdement, comme un ami lointain, qui réchauffe ma paresse, la féconde"*[9].

Uma casa, ao fundo, beira sua forma no azul, mostrando sua pequena força em relação às formas do *"Rochedo"*. A casa integra-se ausente de sua grandeza, revelando a permanência de pedra e de mar na poética compositiva, a permanência ausente dos minerais, a natureza. Esta natureza mundo e paisagem está na expressão de Cézanne como afecto *"midi"*, como ausência arejada que na pele da forma marca modulações.

A geo-forma (*gaia*) prossegue em movimentos lentos, precisos, diretos, ondulares, marcando um pensado desenvolvimento da visão - *"une logique colorée"*[10]: uma lógica da visão através de modulações de tons harmônicos para a realização. A modulação das cores é constantemente pensada por toques referenciais. Um azul único (tom baixo) e uma multiplicidade de cores nas pedras marcam a grande linha harmônica desta peça. No entanto, nesta composição tão

---

[6] BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et la expression de l'espace*. Ed. Albin Michel, Paris, 1966, p. 85.
[7] *"A natureza é mais em profundidade, que em superfície"*. Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 140.
[8] BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.* p. 43
[9] *"O sol me penetra surdamente, como um amigo distante, que aquesce minha apatia, a fecunda"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 136.

complicada e bem construída, Cézanne deixa surgir brancos de tela, aberturas claras do espaço. Falhas da expressão que fazem surgir um novo sentido de obra e um novo pensamento acerca do que é lograr uma pintura. Uma nova idéia de composição, primeiramente recolocando o problema entre finitude e completude da obra e, em seguida, fazendo aparecer o fenômeno de luz e o volume estrutural vazio no espaço total da expressão. *"Rochedos em Estaque"* traz as suas receptividades entonantes, sua força ainda não se fechou, permanece como vão da atitude pictórica, que aprofunda sua experiência acerca do fazer e do não-fazer, do pintar e do não-pintar, do ver e do não ver, incluindo nestes emaranhados de significações, os próprios materiais pictóricos refletidos e incorporados. Pode-se falar em plano de consciência de uma obra. Aquele que reflete ou opera seu sentido *sobre um suporte material*, possuindo, de uma certa maneira, uma razão e um espírito *de qualidades complexas.* Assim são os brancos de tela, próprias rachaduras *co-nascentes*[11] de ritmos e intensidades sensoriais: o pensamento do espaço em que se expressa, o suporte de sua linguagem, o valor de sua conclusão. Contudo, ao mesmo tempo, os brancos são o tempo permanente de abertura, a requisição do vazio como condição de liberdade da obra, como os tons da música no silêncio que os envolve, como os desvios, linhas e curvas do vazio no espaço arquitetônico.

Na presença do rochedo e na profundidade do mar instauram-se o espaço e o tempo das formas, sua duração efetiva e sua *realização.* Cézanne pesquisava as estruturas, a textura concreta da luz e sua expressividade continente no esqueleto das formas. Sua pincelada vai dirigindo-se, não mais para a primeira experiência do ar, da luz e das coisas, mas sim para algo "*tão durável quanto a arte dos museus.*"[12] *"Rochedos em Estaque"* é uma das primeiras

---

[10] *"Lógica colorida"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 144

[11] O impressionismo busca captar um nascimento de sensação, o nascer das coisas para a percepção, mais direto e através da luz, composta por efeitos cromáticos. Em Cézanne a cor ganha massa orgânica própria, como corpo, rocha e matéria, surge o homem, assim como brota a natureza, por isso, Cézanne não se apresenta como um modo diretamente cognitivo de pintar. Trata-se de propor ao homem um olhar sólido e historial e não de lhe entregar a inefável idéia da primeira impressão.

[12] A frase é de Cézanne, contada por Bernard em seu livro, *apud* MERLEAU-PONTY, M. *Le doute de Cézanne,* Nagel, Paris, 1848, *op. cit.* p. 21: *"Il déclare avoir voulu faire de l'impressionisme 'quelque chose de*

conquistas, que, com uma necessidade estrutural, instala um afecto geo-mórfico na paisagem.

a) Geologia da forma e paisagem:

> *"Moi, je vous le disais ce matin, j'ai besoin de connaître la géologie, comment Sainte-Victoire s'enracine, la couleur géologique des terres, tout cela m'émeut, me rend meilleur."*[13]

Entre os anos 1869 e 1871 Cézanne faz uma série de viagens a Estaque, onde sua mãe possuía uma casa de campo. Ali, o pintor refugia-se da convocação militar para a guerra contra a Prússia. Nas estadias em Estaque, Cézanne expressou desde logo sua empatia com a natureza local, tornando-a, então, motivo de sua criação[14]. A provença traz dois afectos geo-mórficos, um pré-histórico, que ressoa nos primeiros homens da europa e outro clássico, que habita as *vias,* ruínas e antigüidades romanas da região. Este sentido atávico e tradicional Cézanne irá manter em tensão por toda sua vida, como profundo conhecedor das obras nos museus e como "*le primitif d'un art nouveau*"[15].

Em Estaque, o devir geologia surge como osso do mundo. Como um paleógrafo, Cézanne cria a plasticidade da terra, o crânio do mundo habita sua expressão: "*Je m'en dégage avec cette première esquisse, ces lignes géologiques.*

---

solide comme l'art des musées'". Cf. também GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 148: *"Mais j'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des musées".*

[13] *"Eu, eu lhe disse essa manhã, eu tenho necessidade de conhecer a geologia, como Sainte-Victoire se encrava, a cor geológica das terras, tudo isto me motiva, torna-me melhor".* GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 150.

[14] Zola escreve numa carta a Henrique sobre Estaque: *"A paisagem é soberba. Você poderia encontrá-la um pouco árida e desolada, mas eu fui criado nestas pedras e nestes gastos ancoradouros, então eu vou às lágrimas quando eu os vejo novamente. O aroma do pinheiro solitário retorna-me à infância".* Neste sentido, *cf.* ZOLA, E. *Correspondance,* Carta a Henrique, Junho, 29, 1877.

[15] *"O primitivo de uma nova arte".* GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 208.

La géometrie, mesure de la terre. Une tendre émotion me prend. Des racines de cette émotion monte la sève, les couleurs. Une sorte de délivrance"[16].

Palavras que indicam o esforço de Cézanne em fazer surgir uma geologia e geometria sensoriais, como anatomias e medidas do mundo e, por conseqüência, como desenho ósseo *submetido* à plasticidade colorante de uma nova perspectiva direta da apreensão espacial.

No caso das "*Naturezas-mortas com crânio*" (il. 88), o desenho interno dos rostos e dos retratos se mostra. De Michelangelo a De la Tour o motivo do crânio oscila das formas expressivas às formas simbólicas. Como motivo geológico, o crânio traça uma interessante dificuldade nos aspectos da expressão de Cézanne. Na maioria das vezes como natureza morta, os "*crânios*" causam ambigüidades e desvios compreensivos do caráter simbólico, romântico e até mesmo macabro. Por outro lado, a pesquisa das formas surge como interesse estrutural e arqueológico – um sentimento atávico dos seres, das coisas e dos espaços, postos exclusivamente em termos colorantes e formais, habitantes proporcionais de uma simetria primitiva. Trata-se de uma poética da terra e de sua facticidade como mineral, através de uma expressão da cor, um colorismo ontológico. A tensão do sentimento, como romantismo e primitivismo, tornam-se, em Cézanne, também um aspecto profundamente formal, pré-simbólico. Assim, o crânio, as maçãs, a esfera, o cilindro[17] e o esqueleto da terra surgem como meios para atravessar o "mundo das formas". Cézanne diz a Gasquet: "*Un beau matin, le lendemain, lentement les bases géologiques m'apparaissent, des couches s'établissent, les grands plans de ma toile, j'en dessine mentalement le squelette pierreux*"[18]. A forma geológica, a estrutura óssea, o cilindro e a esfera, são modos

---

[16] "*Eu me depreendo com este primeiro esboço, as linhas geológicas. A geometria, medida da terra. Uma terna emoção me prende. Das raízes desta emoção sobe a seiva, sobem as cores. Um tipo de libertação*". GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 136.

[17] "*abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de forma que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central*" Carta a Émile Bernard. CÉZANNE, P. *Correspondance,* org. John Rewald, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1937, p. 259, correspondência CLXVII.

[18] "*Uma bela manhã, no dia seguinte, lentamente as bases geológicas aparecem, os níveis se estabelece; os grandes planos de minha tela, eu desenho mentalmente o esqueleto pedregoso*". GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 136.

de abordar a natureza, num insistente perscrutamento do mundo-espaço e dos sujeitos pictóricos, cor e forma, que nele habitam.

"Le rayonnement de l'âme, le regard, le mystère extériorisé, l'échange entre la terre et le soleil, l'idéal et la réalité, les couleurs! Une logique aérienne, colorée, remplace brusquement la sombre, la têtue géométrie. Tout s'organise, les arbres, les champs, les maisons. Je vois. Par taches. L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfonce, s'est écroulé comme dans une catastrophe."[19]

Parece, portanto, que uma espécie de arqueologia pictórica surge em Cézanne como *formação* do próprio motivo, que em seus aspectos, requer uma geologia, uma geografia, uma geometria e uma anatomia afetivas e organizadas sob uma nova óptica: "*dans ce que pensent nos yeux...*".

A forma mineralizada apresenta-se como desenho interno, não limitante, mas intensificador de suas extremidades, acometendo a catástrofe da figura e o acontecimento da expressão, no ritmo das pulsões modulantes, em tons de pedra, de vegetação e luz, que traçam um lugar próprio: o *des-lugar* da pintura, como o do pensamento, a *criação*, que não tem local mas *habita* integralmente.

" - *Comme vous, lorsque vous méditez la géologie de vos paysages, que vous les esquissez en vous ...*

Cézanne: - (...)Le dessous, les dessous. Je disais bien. Il préparait, d'une immense grisaille... L'idée décharnée, anatomique, squelettique de son univers, la charpente douce qu'il lui fallait, et qu'il allait habiller de nuances, avec ses couleurs et ses glacis, en tassant les ombres. Un grand monde pâle ébauché,

[19] "*O raio da alma, o olhar, o mistério exteriorizado, a troca entre terra e sol, ideal e realidade, as cores! Uma lógica aérea, colorida, substitui bruscamente a sombra, a cabeçuda (teimosa) geometria. Tudo se organiza, as árvores, os campos, as casas. Vejo! Por manchas. A fundação geológica, o trabalho preparatório, o mundo do desenho se afunda, se desmorona como numa catástrofe.*" GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 136.

encore dans les limbes... il me semble que je le vois, tenez, entre le tissu de la toile et la chaleur prismatique du soleil..."[20]

b) Paisagem e tradição:

Um primeiro aspecto da tradição em Cézanne debate-se na imanência entre realismo/naturalismo e impressionismo, a espátula, que está nos paredões de Courbet (il. 89) e no temperamento provençal de Monticelli (il. 90), coabita com "pequenas sensações" e curtos toques para fazer pulsar a paisagem. Toques virgulares que falham expondo a tela branca, espaços de claridade ausente.

Renoir incidiu seu fazer sobre os rochedos em Estaque (il. 91). Com seus amarelos ele levanta um rochedo luminoso vibrante. Vêem-se enormes distâncias entre seus complexos efeitos de luz e as manchas, "*les taches des couleurs*", dos volumes de Cézanne. Monticelli fazia escorrer espátulas violentas acerca dos sítios em Estaque por volta de 1883, enquanto Cézanne via a calma de sua espatulação crescendo e ritmando-se na ausência dos gestos. Contudo, se pode ver uma profunda empatia da composição de Cézanne nos rochedos agigantados de Courbet (il. 92), ou em algumas análises cromáticas de Corot (il. 93).

O realismo torna-se *realizar*, Cézanne desvincula qualquer relação entre o real e o efetivo, não se trata de traçar qualquer correspondência com o efetivo, isto é, com aquilo que é sedimentado, codificado e interpretado de cada acontecimento. Um rochedo surge como mistério e problema da expressão, como surpresa e não como matéria a ser representada ou fisiografada. Sua motivação, sua intensidade e seu problema se perguntam por cada ato de criação. Cézanne parece compreender que a experiência da expressão artística como acontecimento

---

[20] "- *Como, então, meditais vós, a geologia de vossas paisagens, que esboçais vós convosco... - (...) O profundo, as profundezas. Eu dizia bem. Ele preparava um imenso acinzentado... A idéia descarnada, anatômica, esquelética de seu universo, a doce carpintaria que lhe faltava e que ele vestiria de nuances, com suas cores e seus vernizes, tampando as sombras. Um grande mundo pálido se esboça, ainda nos limbos... me paresse que eu o vejo, olha! entre o tecido da tela e o calor prismático do sol...*". *v.* GASQUET, J. Cézanne, op. cit. p. 167.

único, como ato de criação do artístico, possui o modo da realização do real – do fazer-se obra. Este é o realismo "*pleno de grandeza*"[21] do qual fala Cézanne, que não se coloca diante de um problema de captação dos dados da realidade para criar um objeto à segunda potência. A expressão advém de uma elaboração passível de um motivo que começa a espacializar-se. Há um *quantum* de visão que tornar-se-á obra, num prosseguimento harmônico de intensidades modulantes. Assim, a pintura a óleo passa a obter uma atitude de aquarela em que a cor concretiza luz e espaço.

Por outro lado, as luminosidades etéreas e os efeitos complexos da percepção tornam-se cores expressantes de uma transmutação de pintor em pintura. Se pode dizer que não há em Cézanne, o grau do ângulo (*le coin*) dado por um pintor. A natureza se faz em profundidade, isto é, em espacialização consistente e competente ao alcance do mundo, os elementos refletentes e aparentes dos motivos criam um ambiente descentralizante. Apenas pela profundidade se pode obter o alcance das coisas e dos seres, o "*aí*" do "*estar-aí*" *(Da-sein);* a verdadeira proporção acontece num fundo em que se instaura uma compactação, uma solidez e, portanto, uma situação global, sem ponto de fuga, da composição em profundidade; apenas assim se consegue "*redevenir classique par la nature*"[22].

Trata-se de dizer que, enquanto o impressionismo vê "*efeito*" na relação do pintor com o motivo, o realismo cuidará das causas a serem fisiografadas. Cézanne perpassa esta história pela posição em paralelo, não em incidência ao motivo, daí a noção de expressão, por oposição à representação. A natureza em paralelo, o motivo em paralelo à expressão, uma frontalidade ambiental entre obra, existência e mundo, que surge em meio ao campo, na provença. A dimensão do contacto e a negação da representação são eixos importantes para compreensão da relação entre motivo e expressão, natureza e

[21] GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 166
[22] "*Tornar-se clássico pela natureza*". GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 140.

criação, que por sua vez, elucidam a textura compositiva e poética da obra de Cézanne.

Paris debatia-se nas encandescências industriais, no realismo, no impressionismo, no sintetismo, no pós-impressionismo, mesmo no romântico que vivia com Eugène Fromentin. Cézanne buscava outros campos abertos no século XX, para perpassar sua cultura, entregando-lha ao final, a expressão moderna. "*Rochedos em Estaque*" abre a afetividade do motivo da paisagem em Cézanne, num modo mais próprio, numa expressão que sai de sua presentidade, como *temperamento* do naturalismo de Zola, ou como *olho observador de efeitos* do impressionismo de Pissarro e Monet.

* * *

A grande prática de Cézanne instaurou a forma pré-cúbica e a freqüentação dos motivos. O cubismo e os cubista, ao mesmo tempo que trazem sua força de tensão entre clássico e primitivo[23], romântico e real, vão também pintar em Estaque. Georges Braque (il. 94), Albert Gleizes, André Derrain (il. 95) e Raoul Dufy vão à paisagem com sensorialidades formais acordantes, que fazem o espaço retorcer de um modo mais geométrico que geológico: *"abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de forma que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central".* As paisagens acerca de Estaque dos "*fauves*" e "*cubistes*" remetem diretamente a Cézanne e seu grifo sob o mesmo motivo. As casas da provença, as rotas, o golfo e os rochedos em Estaque tornam-se com Cézanne, afectos formais para uma composição na qual os planos se fundem e se desenvolvem numa lógica da cor e da forma, sem externalidade esquemática e geométrica do espaço. Os toques espacializantes e ordenadores da expressão "*fauve*" vê através do ângulo de

[23] Primitivo refer-se aqui, ao que aparece como atávico e originário no afecto antigo do território da Provença na expressão de Cézanne, ou no anseio dos cubistas. Deste modo, não há qualquer relação entre esta noção e aquela usada por Cézanne para opor-se aos "primitivos" medievais, anteriores a Giotto, *e.g.* GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 164.

Estaque a influência da expressão de Cézanne, ao mesmo tempo em que a solidez compacta das casas e a planeidade dos volumes encontram ressonâncias no cubismo.

Contudo, enquanto alguns artistas vão ao motivo de Cézanne, outros atêm-se à expressão. Nicolas de Staël[24] (il. 96), Delaunay, Matisse e Picasso trazem cada qual, a cor volume, os planos, os espaços e o clássico, ora num afecto "*midi*" próprio, ora numa condição de síntese ausente. O motivo, como a expressão, gerará impactos ao artístico do século XX. O legado do motivo corresponde à herança da expressão. Pode-se dizer que a pintura de Cézanne se transforma em vários pintores, a ponto paternal com Matisse, sempre colocando problemas para a sensibilidade artística futura, ou mesmo com Malevich[25], que verá uma relação entre suprematismo e Cézanne. Os banhistas de Matisse, de Malevich, de Picasso e as "*traduções*" de Juan Gris mostrarão isto. No entanto, esclarece-se que "*Rochedos em Estaque*" é aqui, mais abertura ao porvir fauve-cubista, que abstração de elementos. Estaque é espacialização (perspectiva, volume, desenhos e cores) num comportamento de figurações e defigurações; inscreve-se assim, a tradição cubista na pintura de Cézanne.

* * *

Cézanne tenta ir no fundo da composição e vai sentindo que há, entre pintor e motivo, um jogo de elementos transmutantes, no qual cada toque desvia e transforma toda integridade com a expressão. Sem causa e sem efeito, a composição de intensidades traça uma dinâmica entre um toque direto no quadro, um golpe ao destino da expressão. Este momento sempre preciso não deixa de

[24] Nicolas Staël (1914 – 1955) pôde ser um artista impregnado tanto pelos aspectos abstrativos da forma, como por seu devir ordenador. Numa profunda pesquisa, Staël conjugará as ressonâncias com Braque e a Bauhaus, num contacto primordial com as obras de Cézanne. Suas paisagens mostram volumes intensivos ordenadores de espaços e planos.

[25] As relações entre Cézanne e Malevich serão melhor observadas posteriormente, na *Realização e Sra. Cézanne em vermelho*. Do mesmo modo, o motivo de Banhistas com o cubismo de Picasso e o fauvismo de Matisse.

hesitar em completar um quadro, deixando lacunas em branco nas telas mais *realizadas.*

"Rochedos em Estaque" com sua cor e sua espessura vai à profundidade próxima e frontal. *Realizante* de uma expressão do que se quer como próprio, para fora das influências realistas, românticas e impressionistas, esta obra surge como complexidade inteiramente original, *compreensão* pronta para abrir ao porvir moderno, o seu espaço próprio[26].

[26] Uma importante e recente publicação vale ser mencionada, para a elucidação da paisagem de Estaque como paisagem moderna. Neste sentido, *cf. Estaque, naissance du paysage moderne, 1870-1910.* Musée de Marseille. Réunions des Musées Nationaux, Marseille, 1994, catálogo de exposição realizada no Museu Cantini entre 25 de junho e 25 de setembro em 1994.

VI. COMPREENSÃO

sumário: *gênese da paisagem, Fromentin, a tradição francesa e holandesa como expoentes das expressões de Corot e Rousseau. Cézanne, a tradição flamenga e francesa; a provença e a academia; os motivos de Cézanne e dos seus contemporâneos. A luz impressionista e a compactação de Cézanne, o motivo da água; "Ponte Maincy", "Luta de amor" e o "Grande Banhista". Os brancos e o motivo de Estaque e Gardanne.*

Não se pode observar uma conversão em Cézanne, que o retire de uma *"juventude couillarde"* e o lance diretamente a uma maturidade criativa, própria e fundante. Após o período de Auvers, as frequentações com Pissarro junto ao motivo e as exposições e tentativas impressionistas, Cézanne conduzirá sua expressão para uma espécie de compactação e condensação de toda pesquisa em pintura, feita junto a uma efervescente contemporaneidade e a uma ampla tradição.

1879 torna-se turbulento; Cézanne esforça-se; a natureza lhe dá trabalho; ele insiste e trabalha. Que é uma obra de arte? Cézanne, após a experiência com a tradição, exposta no Louvre e no Museu Granet e com seus contemporâneos, sustentará certa *εποχη*, que suspende do seu campo operativo, qualquer referência intencional sobre mestres passados e presentes. Nada, nem as pinturas de Ticiano, Velásquez, Vermeer ou Delacroix, nada se referirá, nenhuma lição, nenhum código, muito menos a literatura, terão lugar.

Neste tempo, que vai até meados de 1890-1891, as paisagens de Aix, Marseille e Estaque passam a ser motivos definitivos; a expressão começa a ordenar-se paralela e harmônica à natureza. Os contextos diretos da tradição possuirão apenas o estritamente necessário, retirando as influências, citações, referências e, ao mesmo tempo, estabelecendo ressonâncias e encontros que surgem de um esforço criador, original e clássico. Assim, uma necessidade na obra de Cézanne é a de sentir a compreensão da pintura, num movimento de

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

ascendência profundante[1], inicializadora do porvir. Cézanne, com a *εποχη* de seu gesto, permanece *"sur le motif"*. Dali inicia-se uma nova elaboração acerca da pintura, efetivamente como espaço expresso por uma lógica da visão, que *realiza* o sentir justo: *"(...) voir son modèle et sentir très juste"*[2]. Suas composições passam a ter força e distinção tão impactantes, que começam a mudar a história e o estatuto da pintura, propondo a redução da composição dos motivos, a partir de um *"ens"* primordial: cores e formas criadoras de espaço. A pintura não representativa, situada apenas em seu existencial expressivo.

* * *

Este capítulo acerca dos próximos doze anos (1879-1891) da expressão de Cézanne divide-se em três partes: A primeira, compreende a paisagem como motivo, procurando mapear algumas fontes das ressonâncias desta tradição a serem postas em *εποχη*. Em seguida, tratar-se-á do significado diferencial da expressão de Cézanne, buscando compreender o resultado da sua composição e o profundo desvio que sua obra pôde provocar na história da arte. Por último, tentar-se-á esboçar a dimensão contactante da constante transmutação entre pintor e mundo, a paciência do instante e o surgimento de uma descontinuidade entre a expressão e o motivo, os brancos de tela como mundo rítmico.

---

[1] Aqui faz-se uma menção acerca do carácter do destino de Zaratustra, como elevação profunda do *homem*. Neste sentido: NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra - um livro para todos e ninguém*. Trad. brasileira de Mário Silva, 4ª edição, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1986, p. 136. *V. também* ***nota*** **11 de** Τεχνημα.

[2] GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 193.

a) Paisagem:

Em 1875, Eugène Fromentin[3] escreve *"Les Maîtres d'autrefois"*, uma obra crucial acerca da pintura flamenga e holandesa. Esta obra de remarcada importância foi conhecida por Cézanne: *"Oui... Je fais mieux de peindre que d'écrire, hein? Je ne dégote pas encore Fromentin"*[4].

Possuindo a especificidade de ser escrito por um pintor, este texto procurará esclarecer e mostrar a tradição nórdica, como uma via primordial para a composição pictórica mais elevada do séc. XIX francês. Assim, ver-se-á que, tão forte quanto a tradição de Poussin, ou dos italianos, *Rubens e Rembrandt* serão altos condutores dos aspectos expressivos de uma forte geração de pintores franceses, principalmente românticos, como, por exemplo, é o caso da admiração de Delacroix por Rubens e da ressonância Géricault e Rembrandt.

Deste modo, Fromentin elabora suas pertinentes análises dentro de uma concepção romântica acerca de *Rubens e Rembrandt;* concepção na qual se incutirá na tradição a especulação do ideal e do sublime, assim será visto o mar bravio de *Van de Velde*. Para Fromentin, por certa oposição ao idílio pastoral, ideal (Poussin) e pitoresco (Claude Lorrain) da escola francesa do séc. XVII, a pintura flamenga e holandesa será a mais elevada influência na expressão artística do século XIX francês. Assim, Fromentin traçará sua compreensão, sob os princípios formulados pelos mestres do passado. Sob a legislação pictórica de artistas como Ruysdael (Salomon), Ostade e Hobbema, o autor irá fazer um estudo do motivo da paisagem entre os pintores franceses, observando seus excessos e sua decadência como gênero vazio, muito pitoresco, pouco sublime.

Contudo, o trabalho de Fromentin, não se trata de mero esforço acadêmico e desinteressado acerca da paisagem francesa do século XIX; sua compreensão marca a sua posição frente as expressões de seu tempo, acerca

[3] Eugène Fromentin (1820 – 1876), pintor orientalista da tradição romântica traçará um importante contra-ponto com a tradição de Cézanne, através de seu livro, estabelecendo assim a tensão do caminho passado-futuro num presente de 1875.

deste motivo tão disseminado na França de 1875. Escrevendo em meio às exposições impressionistas, a primeira no estúdio de um fotógrafo, Fromentin dirá:

"O ar livre, a luz difusa, o sol verdadeiro, tomam hoje, na pintura e em todos os pintores, uma importância que jamais se reconheceu e que, digamos francamente, não merecem tanto.

(...)

Todas as fantasias da imaginação, aquilo que se denominava mistérios da paleta, na época em que o mistério era um dos encantos da pintura, cedem lugar ao amor ao textual e ao absoluto. A fotografia como aparências dos corpos, o estudo fotográfico como efeitos de luz, têm mudado a maior parte das maneiras de ver, de sentir e de pintar."[5]

Esta degeneração da pintura de paisagem, por volta de 1875, Fromentin imputa à consideração integral do criador como mero *olho*, mecânico ou natural, impressionista ou fotográfico. A falta de imaginação e fulgor nas paisagens, a falta do betume como "*cor auxiliar do ideal*"[6], a maneira impessoal de tratar o motivo, tudo isso constituía para Fromentin, um grave empobrecimento da paisagem e ele será mais perspicaz ao dizer: *"Veja as conversões que se operam de ano a ano e sem examinar até o fundo, considere apenas a cor das telas: se de sombria torna-se clara, se de negra torna-se branca, se de profundo remonta às superfícies, se de suave torna-se rígida, se de matéria oleosa transforma-se em opaca e se do claro-escuro torna-se papel japonês, você tem visto o bastante para aprender que há aí um espírito que mudou de meio e de ateliê, que está aberto ao dia da rua".*[7]

Perfazendo sua crítica à paisagem que se desvia e exagera, para fora da forte tradição da paisagem imaginante e febril, Fromentin irá finalizar: "*O que eu quero concluir é que, como o estado latente ou o estado dos estudos*

---

[4] "*Sim... Eu faço melhor em pintar que em escrever, hem? Eu ainda não destituo Fromentin.*" Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 147.

[5] FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois*, prefácio de D'Albert Thibaudet, éditions Complexe, 1991 p. 238.

[6] FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois, op. cit.* p. 239.

[7] FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois, op. cit.* p. 240

profissionais, a paisagem esvaziou-se de tudo e que, esperando que ela tivesse encontrado sua própria fórmula, singularmente, ela acabou confundindo todas as fórmulas, turvou muitos espíritos claros e comprometeu alguns talentos."

No entanto, a situação atual do espírito da pintura de paisagem, nem sempre se configurou nesta decadência de 1875. O grande passado da pintura de paisagem francesa acabara muito recentemente, apenas uma geração anterior aos Impressionistas: a Escola de Barbizon, os românticos e Corot. Assim, esta tradição pictórica da paisagem possuía ainda sua pertinência, sua poética e sua propriedade elevadas, sem os exageros das paisagens propostas por volta de 1875. Fromentin comporá duas vias da expressão da paisagem: ambas remontam, no tempo, ao século XVII, mas configuram-se, no espaço, como poéticas e concepções distintas, polarizadas numa compreensão pastoril e puritana que oscila entre França e Holanda. Uma destas vias surge com Poussin, Claude Lorrain e Gaspar Dughet, a outra remonta a Everdingen e Wynants. Cada uma expressa a sua forma e ressoa, por um lado, na paisagem de Jean-Victor Bertin, em Achille-Etna Michallon, nas obras de Corot e no equilíbrio harmônico e clássico de Théodore d'Aligny; por outro, na paixão do romantismo francês pelas tensões da paisagem e acurácia do tratamento febril, provenientes tanto da *carne* de Rubens quanto da *pele* de Rembrandt.

Junto à pintura de Ruysdael, Wynants e Van de Velde, Fromentin irá buscar as paisagens mais distintas da França do séc. XIX. Em seu discurso ele mencionará Flers, Cabat[8], Dupré[9], Rousseau[10] e Corot. Procurando uma composição plena de detalhes e completude do motivo representado, Fromentin encontrará nas composições de Rousseau a altiva influência holandesa, a textura

[8] Nicolas-Louis Cabat (1812–1893), membro da escola de Barbizon, é citado ainda em vida por Fromentin. Estudou com Camille Flers, que lhe ensinou a pintura de *plein air*, freqüentou a floresta de Fontainebleau com Dupré, dirigiu a Academia de França em Roma de 1877-1885. Sua pintura é influenciada pela Holanda do século VII.

[9] Jules Dupré (1811–1889), amigo de Cabat, membro da escola de Barbizon, influenciado por Constable e Gainsborough, após sua ida à Inglaterra em 1831.

[10] Théodore Rousseau (1812–1867) pintor influente na pintura de Narciso Diaz (1807 – 1876), representantes do romantismo francês sob influência de Rembrandt e a paisagem inglesa. Diaz freqüentou motivos com Renoir, de onde se pode ver uma ligação direta entre romantismo e impressionismo.

de Rembrandt na paisagem francesa, o frêmito da imaginação. As composições de Théodore Rousseau se constituíram como os mais elevados desenvolvimentos da paisagem francesa, em sua influência holandesa e romântica: "*Tudo parece melhor sentido, mais refletido, mais cientificamente racionalizado e calculado. Um holandês ficaria absorto diante de tantos escrúpulos e estupefato diante de paralelas faculdades de análise.*"[11]

Por outro lado, o próprio Fromentin situa seu discurso em oposição à outra tradição da paisagem, aquela que vem da Itália com Corot. Para Fromentin, Corot é um dos primeiros que se separa de suas afecções com as obras de Ruysdael: "*o caminho que ele segue, se sabe. Ele cultiva a Itália da felicidade e a relaciona com um não sei quê de indelével. Ele foi mais lírico, também mais campestre, menos agreste. Ele ama os bosques e as águas, mas de outra forma. Ele inventa um estilo, ele põe pouca exatidão ao ver as coisas, mas ele não tem a sutileza para apreender o que deveria extrair e o que deveria libertar. Daí, esta mitologia inteiramente pessoal e este paganismo ingenuamente natural, que foi, sob sua forma um pouco vaporosa, nada mais do que a personificação do espírito mesmo das coisas. Não se pode ser menos holandês.*"[12]

Entre 1830 e 1855, a pintura de Ruysdael era visada pelos pintores franceses, gerando, por um lado, um "*gênero exclusivamente francês com Corot*", que se manteve mais à distância dos mestres holandeses e, por outro lado, "*a preparação de uma arte mais universal ainda com Rousseau*". Corot e Rousseau perfazem o fio de tensão da pintura dos "*maîtres d'autrefois*" na pintura de paisagem.

No entanto, deve-se ainda caracterizar minimamente estas duas grandes tradições: De Corot e dos mestres mais antigos, como Poussin e Claude

---

[11] FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois, op. cit.* p. 235.

[12] "*Le chemin qu'il suivit, on le sait. Il cultiva l'Italie de bonne heure et en rapporta je ne sais quoi d'indélébile. Il fut plus lyrique, aussi champêtre, moins agreste. Il aima les bois et les eaux, mais autrement. Il inventa un style; il mit moins d'exactitude à voir les choses qu'il n'eut de finesse pour saisir ce qu'il devait en extraire et ce qu'il s'en dégage*". FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois, op. cit.* p. 231.

Lorrain, por um lado e, da expressão holandesa, no sentido que o romântico lhe proporciona, por outro.

Holandeses como Philips Koninck[13] (il. 97) compõem uma paisagem infinita, tanto em caracterizações e detalhes, quanto nos horizontes afastados, perdendo-se no discorrer dos planos longínqüos. Assim, constitui-se uma paisagem pelo sobrevôo de uma terra, de um território descrito, cartografia da essência imensa do homem e dos primórdios da nação, das características paisagísticas que ressoam a terra dos seres puritanos. Salomon Ruysdael (il. 98), numa espécie de composição harmônica, por oposições formais entre visão próxima e longínqüa, traça características paralelas do trabalho (constructos) do homem e da natureza.

Pode-se compreender a existência, nas expressões holandesas, de uma certa aspiração ao grande sentimento da natureza, desenvolvido em contraste harmônico com o homem. A natureza é pensada na sua forma mais própria e, de certo modo, mais selvagem, regida por um desenho a partir da natureza, uma composição "*uyt den geest*" (a partir da imaginação) e uma poética do destino do homem e do mundo, "*naer't leven*" (após a morte), que mostra a grandeza daquilo que o homem está predestinado a ser em sua própria geografia. Deste modo, pode-se ver esta pintura holandesa como uma certa metafísica da natureza, que se estabelece por uma compreensão teológica e racional do trabalho do homem e do mundo. Contudo, não se trata de compreender nestas expressões da Holanda, qualquer característica do *sublime* como limite do abarcável estético, pensado apenas a partir do final do século XVIII; mas sim de observar que entre a natureza e o homem há um corte afinado e correspondente, sem qualquer lirismo pastoral, que conjuga forças e energias diferentes e harmônicas. Um moinho de vento e um riacho turbulento se aproximam por sua condição de obra e trabalho divinos. Assim, estas expressões, mais holandesas que flamengas, entrarão na sensibilidade do romântico de um modo "*frappant et poétique*", como uma certa apreciação pitoresca pelos detalhes, mas com a plena força imaginante (*uyt den*

[13] Philips Koninck (1619-1688) pintor holandês, provável discípulo de Rembrandt, trazia consigo uma paisagem panorâmica distinta por sua máxima abertura angular.

geest), a tensão do espírito, já sem a certeza grandiosa de Deus e a febre da beleza intimista e pessoal.

A visão romântica e francesa da pintura holandesa surgia na paisagem como excitação descritiva da natureza, com uma técnica e uma riqueza de detalhes soberbos. A imaginação, fonte criativa, como os painéis para a "*rainha Maria de Médici*" (il. 103) de Rubens, surge no cerne das intuições e desejos de Fromentin na paisagem francesa.

Por outro lado, Claude Lorrain (il. 101) e Poussin serão pintores de uma paisagem temperada, no valor imediato da conciliação entre homem e natureza, uma paisagem habitável, na qual não se vê qualquer resistência ou fuga dos planos. Nas expressões de Poussin, se vê a preocupação com o sentido ideal da paisagem, o épico e o histórico narrado pela natureza; como na doutrina clássica, a paisagem de Poussin é tratada como um princípio superior, que se relaciona intrinsecamente à existência humana (personagens bíblicos e mitológicos). Os seres que habitam a paisagem de Poussin coordenam-se com as tensões da natureza. A "*paisagem com duas ninfas*" (il. 99), "*Mateus e o anjo na paisagem romana*" da Galeria de Pintura de Berlim e "*Píramo e Tirbe*" (il. 100) podem mostrar a harmonia preestabelecida, na qual a totalidade intensiva segue um ritmo entre existência e natureza. Os trovões em "*Píramo e Tirbe*" acompanham a tensão histórica entre os homens; a tranqüilidade idílica das ninfas abrem um céu mitológico e apaziguado; a proximidade entre Mateus e o anjo circunda toda uma paisagem, na qual cada ponto remete-se aos interlocutores. Um horizonte à mão e uma composição que quer situar a visão num campo ambiente, estável e harmônico, marcam uma das características da paisagem francesa do século XVII. Trata-se de uma expressão, que, sem gerar um sentimento de exterioridade e fuga do sentido elevado, permanece na investigação de um motivo que se harmoniza e se fecha em sua própria organicidade. Mas é definitivamente Claude Lorrain (il. 102), que irá instaurar um sentimento exclusivamente pastoral, bucólico e idílico em suas paisagens, procurando evitar a

designação histórica e mitológica dos habitantes e da natureza, trazendo o ar pitoresco da provença francesa. Fromentin observava:

"É claro que, durante dois séculos, nós tivemos na França, apenas um só paisagista, Claude Lorrain. Muito francês como romano, muito poeta..."[14]

Deste modo, situam-se a paisagem de Rousseau e Corot como duas grandes linhas de tensões da conformação desta tradição para Fromentin. Uma paisagem relacionada à febre da natureza, ao calor do temperamento imaginante e outra fundada no ar livre e na composição harmônica de um motivo real.

Porém, diferentemente de Fromentin, trata-se de compreender a paisagem francesa do séc. XIX, em todos os seus modos, como um motivo eminente, privilegiado e próprio, que faz surgir uma multiplicidade de expressões capazes de criar e desenvolver formas artísticas, que iluminam uma série de aspectos da pintura, seja com Corot ou Rousseau, seja entre Provençais e acadêmicos, ou ainda com Cézanne e o impressionismo. Também deve-se notar que a diretiva do ideal e universal, que ele procura invocar na paisagem holandesa por oposição ao pitoresco eminentemente nacional de Corot e Claude Lorrain, não se sustenta totalmente, uma vez que se individualiza como interpretação romântica e busca polarizar complexas ambigüidades. No entanto, parece bastante pertinente a bipolaridade proposta por Fromentin, entre Rousseau e Corot, que de uma forma ou de outra, gravarão no seu horizonte, a distinção entre impressionismo e Cézanne.

Para parafrasear Fromentin, nada é menos holandês do que as paisagens maduras de Cézanne. "*Rochedos em Estaque*" vai às coisas, possui uma proximidade com Corot: "*a personificação do espírito mesmo das coisas*". Assim, se pode ver ressoar as paisagens abertas de Corot, no paralelismo das ortogonais (il. 73) e na inventividade de um "*ânguld*". Nada de imaginante, ou subjetivo, é remarcado na expressão de Cézanne, nem o delírio do ar e da luz, nem a paixão da subjetividade estarão compostas nas obras, a partir de 1880.

---

[14] FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois, op. cit.* p. 227.

Vale ressaltar também, as constantes presenças de Daubigny[15] nos motivos de Auvers, compondo planos e suaves horizontes de crepúsculo em amarelos e violetas. A pintura de Daubigny, simpática à pintura impressionista, trará qualquer pesquisa das luminosidades quentes e inefáveis de um sentimento, de uma certa subjetividade, que não é exatamente romântica, mas que aspira composições luminosas e gradações atmosféricas, bem distantes dos desígnios de Cézanne, que por sua vez, se aproximarão mais da frontalidade espatular e realista de Courbet.

Por outro lado, a integralidade harmônica de Poussin, na correspondência direta dos diversos elementos da composição, também demarcará o território eminentemente francês da paisagem de Cézanne: "*Je veux la fréquentation d'un maître qui me rende à moi-même... Toutes les fois que je sors de chez Poussin, je sais mieux ce que je suis... (Il s'arrête de peindre e de regarder son modèle. Il ramasse sa pensée) Il est un morceau de la terre française tout entière réalisée, un Discours de la méthode en acte, un espace de vingt, cinquante ans de notre vie toute entière portée sur la toile, avec la plenitude de la raison et de la vérité... Et de plus, et avant tout, c'est de la peinture*[16]" (grifo nosso). Esta é a tradição de Cézanne na sua imanência francesa, que, de certo modo, opõe-se a uma determinada pintura holandesa, com suas naturezas mortas infinitamente catalogadas, ou com as paisagens cartográficas e infinitamente panorâmicas.

Nas suas frequentações ao Louvre, Cézanne pôde observar as obras de Nicolas Poussin[17] e apreender delas uma série de ensinamentos poéticos e

---

[15] Charles-François Daubigny (1817–1878) membro da escola de Barbizon, possui várias paisagens de *Auver-sur-Oise* e da Normandia.

[16] "*Eu quero a frequentação de um mestre, que me devolva a mim... Toda vez que eu saio dos Poussin, eu sei melhor aquilo que eu sou... (Ele para de pintar e de observar seu modelo. Ele recolhe seu pensamento) Ele é um pedaço da terra francesa toda inteira realizada, um Discurso do Método em ato, um espaço de vinte, cinqüenta anos de nossa vida inteira levada à tela, com a plenitude da razão e da verdade... E mais e antes de tudo, é pintura*". GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 192

[17] Nicolas Poussin (1594 –1665) pintor Francês formado em Roma, filósofo e meditante acerca da terra, da paisagem e das ruínas francesas. Suas composições pastorais, épicas e históricas procuram tornar clássica a terra francesa. Ao fim do século XVII, por oposição ao *poussinismo* se clama por um *rubensianismo* fundado nos painéis para Maria de Médici no Louvre. Parece que esta oposição entre Poussin e Rubens feita pela

expressivos, que influenciaram em muito a sua própria paisagem. Assim como Delacroix, Poussin é um dos artistas mais admirados por Cézanne. Assim como Poussin e Delacroix, Cézanne sempre procurou copiar as esculturas clássicas. Nas suas obras, ele sentiu a tensão permanente entre o concreto real e a necessidade de uma ordem racional: *"Je voudrais, comme Poussin, mettre la raison dans l'herbe et des pleurs dans le ciel"*[18]. Para Cézanne , Poussin *"refait entièrement sur nature"*[19], é o que ele compreendia por clássico. O *"Outono"* (il. 104) é uma das fortes inspirações; incrustadas no motivo, a força e a distinção de Poussin estarão sempre presentes na apreensão de Cézanne acerca daquilo que foi o ideal poético e filosófico, da paisagem estóica e da aspiração à unidade historial perdida entre o homem e a natureza. Esta composição do motivo da paisagem em sua concepção poética de unidade e potência harmônica serão aspectos comuns entre a *realização* de Cézanne e a *idealização* de Poussin.

Toda esta consideração, ainda que genérica, se faz importante para situar a expressão de Cézanne numa tradição que ele mesmo dominava e conhecia como pintor: *"Voilà un peintre... Ils sont de vrais païens. Il y a dans cette renaissance une explosion de véracité unique, un amour de la peinture et des formes qu´on n´a plus retrouvé... Les jésuites viennent. Tout est guindé. On apprend, on enseigne tout. Il faut la révolution pour qu'on redécouvre la nature, que Delacroix peigne sa plage d'Etretat, Corot ses masures de Rome, Courbet ses sous-bois et ses vagues. Et avec quelle lenteur pénible, quelles étapes! On arrange... Rousseau, Daubigny, Millet. On compose un paysage, comme une scène d'histoire... Je veux dire, du dehors. On crée la rétorique du paysage, une phrase, des effets qu'on passe. La machination de la toile que Dupré, disait Rousseau, lui avait apprise"*[20].

---

cultura artística do século XVIII se desconstituirá apenas com Delacroix e se exumará totalmente, em Cézanne, no qual cada um, o motivo em Poussin e a cor em Rubens, trarão ressonâncias à sua produção.

[18] *"Eu gostaria, como Poussin, colocar a razão na vegetação e as lamentações no céu"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 193.

[19] *"Refeito inteiramente sobre a natureza"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 192.

[20] *"Eis um pintor... Eles são verdadeiros pagãos. Existe nesta renascença uma explosão de verdade única, um amor da pintura e das formas que não se encontra mais... Os jesuítas vêm. Tudo é suspenso. Aprende-se e ensina-se tudo. É necessária a revolução para que se redescubra a natureza, que Delacroix pinte sua praia*

Contudo, não se pode dizer que a pintura de Cézanne se afaste da expressão nórdica, principalmente quando se observa a pintura de Rubens ou Jordaens. Cézanne e Flandres se aproximam, ainda que por outras vias, diferentes daquelas requisitadas pela via romântica e imaginante de Fromentin. A pintura flamenga, sangüínea, pastoral e sensual, constituirá uma tonalidade importante na expressão de Cézanne. Deve-se, portanto, ponderar as recorrências de outras paisagens e motivos, que ao menos numa proximidade formal e poética, poderão ressoar na pintura de Cézanne. As *Banhistas* do "*Desembarque de Marie de Médici em Marseille*" (il. 103) são a própria designação das expressões dos banhos no *midi provençal*, bem como a grandeza clássica e modulante das formas.

* * *

Todavia, outras ordens da tradição francesa da paisagem, que correm em paralelo a Corot e Rousseau, problematizam mais ainda a pintura de Cézanne. Dentre elas, aquela que vem da provença de Granet, Guigou, Loubon e outra que surge de paisagistas com marcas acadêmicas como d'Aligny e Cabat, membros diretores de *Escolas de Belas-Artes* e Michallon[21], vencedor do *prêmio de Roma* de 1817.

Michallon, o mais velho deles, inicia sua trajetória freqüentando os pintores *Jacques-Louis David, Pierre Henri de Valenciennes* e *Jean Victor Bertin*, este também mestre de Corot. Uma formação junto à pintura neoclássica, numa inspiração sentimental, altamente pitoresca criaram paisagens longas e

---

de Etretat, Corot suas casas antigas de Roma, Courbet seus bosques e ondas. E com qual lentidão penosa, quantas etapas! Arranja-se... Rousseau, Daubigny, Millet. Compõe-se uma paisagem como cena de história... Eu quero dizer, de fora. Cria-se a retórica da paisagem, uma frase, efeitos prescindíveis. A maquinação da tela que Dupré, dizia Rousseau, lhe tinha tomado." A praia de Etretat surge como motivo nas aquarela de Delacroix e nas espátulas de Courbet. Neste sentido, GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 140.

[21] Achille-Etna Michallon (22/10/1786, Paris – 24 de setembro de 1822), vencedor do primeiro prêmio de Roma, organizado em 1817, apresentando a obra premiada *"Mulher desfalecida"* e *"Demócrito e o povo de Abdera"*. Estudou com Jacques-Louis David, Pierre Henri de Valenciennes e Jean Victor Bertin. Pintou paisagens em Vichy, Sicília, a *"vista do coliseu"* e outras cenas históricas e clássicas. Suas obras oscilam entre um temperamento holandês e sombrio, com árvores altamente trabalhadas em retorções e pastoril, Poussin, notadamente após sua ida à Itália. Acerca de sua produção vale notar: POMARÈDE, Vincent. *Achille-Etna Michallon*, Les dossiers du musée du Louvre, Réunion des musées Nationaix, Paris, 1994.

panorâmicas, próximas às pinturas de paisagem nórdicas (Holanda, Flandres). Contudo, após a conquista do *prêmio de Roma,* a expressividade de Michallon se transforma; inicia então, entre 1819 e 1821, uma série de vistas da Itália, da Sicília e do Vesúvio. Em algumas destas paisagens, Michallon cria uma expressão de temperamentos dramáticos fazendo ressoar um certo realismo em *plein air.* Numa de suas vistas com ruínas e edificações (il. 105), Michallon compõe algo ainda clássico, da paisagem de história, da história do *"Teatro Taormine na Sicília".* O motivo da casa (ruína) na paisagem é uma recorrrência na pintura de paisagens históricas francesas; contudo, o tratamento realístico que é dado por Michallon deixa, nesta obra, um traço ressonante com as paisagens de Corot na Itália.

A obra de Michallon surge equilibrada e sensitiva, pitoresca e realística, ao mesmo tempo que temperamental, como as pinturas acerca de *"Fontainebleau"* do Louvre. O próprio *"Teatro Taormine"* exibe a simetria da luz numa paisagem que se divide por um vão de ruína, mostrando o panorama vulcânico e agrimensor do sentimento clássico. Corot pode ser muito bem relacionado com Michallon, há em ambos aquilo pelo qual se é *"émus";* ambos também se conheciam, pois Corot freqüentou o estúdio que Michallon abriu em 1821, quando de sua volta da Itália.

O contacto realístico ainda pode ir mais longe ao observar as *"ondas aos pés dos Rochedos"* (il. 106), no qual Michallon se mostra totalmente pitoresco, livre de qualquer influência daquilo que aprendera com Bertin ou David. Trata-se de um motivo muito próximo aos de Courbet, incutindo assim, outra ressonância importante na formação desta componente complexa da história da arte, que é o assunto da paisagem francesa.

Outro pintor do início do século XIX se chama Théodore Caruelle d'Aligny. Este pintor possui uma concentração importante de sua produção acerca do motivo de *Fontainebleau.* Com amigos como Corot, Diaz de la Peña e Rousseau, d'Aligny vai ao motivo da floresta para traçar composições claras, leves e naturalísticas; por vezes d'Aligny compõe vistas tensas como a *"Vista de Amalfi",* longas folhagens, rochas e depressões que apresentam um motivo rigoroso, largo

e harmônico. A sua paisagem com "*Baco menino e ninfas na ilha de Naxos*" (il. 107), apresenta qualquer coisa de Poussin, a paisagem se desenvolve numa cena auto-organizada fazendo corresponder cada elemento do motivo. D'Aligny foi diretor da "*Escola de Belas Artes de Lyon*" e suas paisagens claras e próximas de uma pintura naturalista e luminosa, em "*plein air*", ressoam a tradição e a continuidade da paisagem pintada na França.

* * *

Por outro lado, a pintura provençal, como pintura de paisagem também se configura como uma importante linha formadora da paisagem francesa. A provença e os artistas provençais desde o início, nas frequentações ao Museu Granet de Aix, fizeram parte da situação expressiva de Cézanne. "*Un Poussin de Provence, ça m'irait comme un gant...*"[22], é assim que Cézanne se auto-define e num outro trecho ele dirá: "*Je voudrais mêler la mélancolie au soleil... Il y a une tristesse de la Provence que personne n'a dite et que Poussin aurait accoudée à quelque tombeau, sous les peu-pliers des Alycamps...*"[23]. O motivo provençal e a expressão de Poussin parecem ser assim, aspectos nodais da pintura de Cézanne.

Em artistas como Émile Loubon e Paul Guigou se poderá perceber a tradição provençal e a pintura de Cézanne. Émile Loubon é pintor de paisagens provençais, tornando-se conhecido por volta de 1830. Em 1837 ele expõe "*Vista da estrada Tholonet*" situada entre Aix-en-Provence e a montanha Sainte-Victoire; suas composições são luminosidades vivas e claros panoramas aproximados, que influenciaram outros artistas como Prosper Gresy e Marius Engalière. A "*Estrada entre Antibes e Nice*" (il. 108) apresenta as qualidades da clareza panorâmica, com sombras em azuis num cotidiano provençal.

---

[22] "*Um Poussin da Provença, isso me cai como uma luva*". GASQUET, *Cézanne, op. cit.* p. 193.

[23] "*Eu gostaria de mesclar a melancolia no sol. Há uma tristeza da Provença que ninguém disse e que Poussin teria apoiado sobre os cotovelos a um túmulo, sob os choupos dos Alycamps*". GASQUET, *Cézanne, op. cit.* p. 193.

Paul Guigou, aluno de Loubon, fará paisagens de forte vigor, voluntariamente selvagens no tratamento, por volta de 1840. Defensor do mundo provençal, romântico e pastoral, Guigou procurará expressar o calor, a aspereza e odor de seus motivos. A vista panorâmica aproximada e o equilíbrio simétrico e proporcional entre as linhas e as massas compositivas serão traços da "Paisagem da Provença" (il. 109). Algo que influenciou Monticelli e uma obra do jovem Cézanne (il. 110). No centro do quadro surge o alto azulado da montanha Sainte-Victoire feito com espátulas.

Tanto Loubon quanto Guigou compreendem o sentido folclórico e pastoral da Provença, imprimindo tais características em suas obras. Contudo, embora Cézanne também se opusesse à industrialização e à transformação da Provença e do mundo rural, mostrando assim seu conservantismo social, suas paisagens permanecerão fora destas posições representativas. Não se trata de fazer uma pintura de história, de folclore ou literária, a obra de Cézanne indaga pressupostos, que tangem o próprio sentido se fazendo.

Outros artistas legatários de Loubon também incidiram nas instâncias da produção de Cézanne, como é o caso de Marius Engalière (1804-1857) que com "*Lavadeira à beira d'água*" (il. 111) chega a compor uma paisagem clara com casas provençais, muito próxima dos motivos de Cézanne. Também o pintor Prosper Gresy viveu coletando os motivos de Aix entre 1830 e 1837, criando expressões como "*Montanha Sainte-Victoire com vilarejo de Bonfillon*" (il. 112) e "*Paisagem com pinheiro*" (il. 113). As obras de Gresy procuram exaltar a grandeza da terra provençal, os rosas marrons da "*Sainte-Victoire*" assentam o conjunto imponente da paisagem com os pequenos personagens em sã sensualidade. Dois motivos provençais, *Sainte-Victoire* e *Pinheiros,* que geraram expressões tão diversas, que se poderá presenciar, em Gresy, uma Provença tornando-se região e característica nacional de uma pintura e, em Cézanne, a sua transformação em mundo, lugar integral de uma existência.

Assim, esta Provença, que se relaciona com Cézanne através do motivo, possuirá alguns traços formais em obras como a "*Sainte-Victoire vista de*

Bellevue" (il. 114), composta entre 1882 e 1885. Esta obra marca um panorâma aproximado e valoriza o modo do motivo como natureza, embora seu desvio espacial a afirme como obra e não como significação *de algo*...

A provença e o romantismo franceses, as paisagens consonantes à paisagem de Cézanne; Poussin, Corot, Rubens e Jordaens, formadores de uma tradição; tudo isto passará agora a imantar o concreto e o movimento do mundo em intensidades, formas cores e forças, num ângulo, não pessoal, mas próprio da criação. Cézanne não deixa o campo da presença sem a existência, a inclui propondo uma relação mais direta e transmutante com o problema da expressão e do motivo.

Nota-se que Cézanne conhecia os motivos e suas tradições: *Auvers* e o *Oise* de Daubigny e Pissarro, *Fontainebleau* de Rousseau, Cabat, Dupré, d'Aligny e Michallon, *a Provença* de Guigou, Loubon e Monticelli; pessoalmente Cézanne deixou de estar apenas na *Normandia* de Courbet, mas mesmo assim, compreendeu a força desta expressão e das demais, podendo instaurar através e além delas, um inusitado problema humano em pintura, através da paisagem.

* * *

As investiduras de Renoir[24] sobre a *"Sainte-Victoire"* (il. 115) e os *"Rochedos em Estaque"* (il. 91) e as espátulas abstrativas de efeitos de Monticelli (il. 90) acerca do porto de Estaque, de Gardanne e Marseille, trazem o derradeiro e contemporâneo embate da expressão de Cézanne em superação ao iluminismo amarelo impressionista e à gestualidade pesada e temperamental. O criterioso efeito de luz de Renoir, cede ao brilho inefável da expressão, dando ao motivo uma massa muito reduzida, uma atmosfera solar – *"O sol de ouro da vida!"*[25]; por

[24] Por volta de 1882, tempo de composição de *"Rochedos em Estaque"*, Cézanne trabalhava junto com Renoir e Monticelli. Todavia, não haverá qualquer influência entre eles. Tanto o impressionismo luminoso, quanto o realismo espatular, já haviam passado pela expressão de Cézanne e estavam cada vez mais distantes de sua composição. Cézanne e sua mãe trataram Renoir de uma pneumonia no *Jas de Bouffan*, decorrente de um inverno em Estaque.

[25] *Apud,* AGUILAR, Nelson. *O sol de ouro da vida!,* in Revista do Masp, ano 1, n. 1, pp. 54 - 68.

outro lado, Monticelli exacerba nas massas pesadas e espatulares gerando um efeito de realidade e um temperamento do motivo, influenciados por Diaz e Guigou. Cézanne, entre 1880 e 1883, freqüenta o motivo de Estaque e Marseille com Renoir e Monticelli. Nesta época, Renoir teve pneumonia e foi cuidado pela mãe de Cézanne. Em Marseille, Estaque e Gardanne ele encontrava-se com Monticelli. No entanto, Cézanne passa a fundar uma tradição muito própria, que acolhe, compreende e suspende as experiências com as outras expressões; com Cézanne advém uma presença provençal, romântica e real, clássica e primitiva, sua paisagem traz tudo isto num ângulo próprio de criação, que intensifica e libera uma nova forma, uma existência monádica (expressiva). Esta idéia do criador como único e original acaba afastando Cézanne do grupo dos *Batignolles*, marcando seu traço diferencial e sua ruptura pacífica – *Stiftung* – com o passado. A liberalidade das formas dependerá da cor, não como luz, ou conteúdo, mas como volume intensivo; a realização da gestualidade afinada ao ritmo do motivo se abrindo a partir da tela branca chega a tocar, ao menos formalmente, o uso dos brancos na arte zen.

b) expressão:

A luz impressionista, como meio contactante entre pintor e realidade possui uma textura reflexiva, seja como momento da junção incidente, ainda que direta, entre motivo e expressão, seja na passagem demoradamente analítica das cores, através das localidades ou dos espectros primários e secundários da composição. Como instrumentos da reflexão do motivo e da expressão, as cores integrarão um fluxo de relações atmosféricas, em que se encontrará a verdade possível do mundo sob a presença brilhante do sol. Há, portanto, um meio transformativo do encontro entre duas substâncias, este meio é espacial e aéreo, nele vive a luz impressionista.

Ao contrário de Cézanne e Pissarro, Monet "atenua as realidades topográficas e sociais"[26]. Privilegiando a atmosfera, ele faz de seu quadro uma impressão pessoal, momentânea e vivida, mostrando, por exemplo, um efeito de vento e de luminosidade com suas instantâneas freqüências e intensidades. "*A ponte do caminho de ferro*" (il. 116, 117) estará subjugada às circunstâncias do mundo daquele momento, daquele instante da sensação. Por outro lado, Cézanne ocupar-se-á com a solidez de seus motivos, *a pequena sensação* já marca uma espacialização do instante impressionista. Trata-se do desvio entre uma poética das transformações e apreensões das sensações, no tempo instantâneo e outra, do espaço durável e *operável* no infinitivo *sentir*. O mesmo motivo altera-se em Cézanne por um ângulo diferencial, *transmutante durável*, que não se submete aos efeitos do sol, mas sim à gênese da visão – à *genea/morfose* dos seres e das coisas como volume de cor e luz material.

Na experiência do motivo da água, por exemplo, poder-se-á ver a cisão entre Cézanne e o impressionista, notadamente, Monet. A água aparece como reflexo, espelho do mundo e efeito de luz em muitas das composições de Monet. Quando incidirem no motivo da água, as cores devem corresponder à

[26] SMITH, Paul. *L'artiste impressionniste, op. cit.* p. 94 – 95.

causa reflexiva de um mundo visível emerso. Cada toque deverá relacionar-se ao mundo em que se respira e se sente o ar, no qual a luz habita e transpassa.

A água para Monet, normalmente não deve conter ocres ou terras. No "*Crepúsculo da San Giorgio Maggiore*" de 1908 (il. 118) Monet coloca os amarelos refletentes, não com a mesma delicadeza do toque de Renoir, mas com traços diretos em pinceladas ondulantes. Azuis e verdes vibram a hora do crepúsculo. Neste Monet, as cores primárias são a lei do efeito da paisagem, incutem os elementos mais diretos da percepção, do *olho*. Não poderá haver, portanto, os terras e os ocres, as extratificações de uma visão inefável, o realismo com que Cézanne aborda o impressionismo. Na "*Casa de Zola (O castelo de Médan)*" (il. 119) Cézanne compõe com terras e ocres a ribeira de uma paisagem com casas "*à beira d'água*". A água para Cézanne é uma condição material que requer uma expressividade sem qualquer sentido reflexivo, consistência brumosa, ou atmosfera brilhante.

A opacidade muda do mar em "*Estaque*" do Museu d'Orsay (il. 120) guarda uma água irreflexiva, misteriosa e profunda num azul calmo em movimento intensivo, proporcionado apenas pela diferença intensiva dos tons verdes e violetas. O tom azul chapado cria um vale opaco intensivo entre os dois pedaços da terra. Cézanne traça, como em "*Rochedos em Estaque*", um jogo de perspectivas e sucessões de planos, por uma coorderanção harmônica de ascendências e descendências. A simetria e a proporção clássicas (a lógica da visão) posta numa condição "*sur le motif*", "*la nature*", são reordenadas por linhas de fuga, que inclinam e estabilizam os planos num espaço único. Esta junção não pode ser nem mais original, nem mais tradicional. Dois planos são tensionados em profundidade por um azul mudo. A água, diferente da hidrografia da provença, recebe seu estado compacto e atávico de massa densa e antiga, origem dos seres - mar. Silêncio da estabilidade intensiva dos inter-planos ritmados.

* * *

Em "*Ponte Maincy*" (il. 121), Cézanne se encontra nos limites da sua expressão. Com o movimento impressionista em dificuldades[27] e em meio aos problemas financeiros e familiares, Cézanne se vê obrigado a pedir ajuda ao amigo Zola, para poder continuar pintando. Contudo, a amizade não era a mesma, Zola conspirava contra os novos artistas[28], os ânimos se acirravam. O *Salão* o recusava insistentemente, na mesma medida em que ele recusava a alta sociedade intelectual burguesa a que Zola se confinara em *Médan*. Conseguirá, por volta de 1882, expor uma tela desconhecida no *Salão*, um retrato ou um auto retrato. Contudo, isto não foi a consagração, mas um inconfortável mal-estar, que lhe valeu uma chacota na "*Obra*" de Zola e um menosprezo pelos próprios aspectos de sua arte.

No entanto, Cézanne persiste ainda mais obstinado, neste momento ele dirá: "*Je m'ingénie toujours à trouver ma voie picturale. La nature m'offre les plus grandes difficultés*". A compreensão o exigia extremadamente e as dificuldades que já eram imensas, passam a incluir problemas pessoais. Cézanne lutava e procurava sua *realização*.

Este sentimento de fadiga e exaustão levava o espírito incansável de Cézanne à sua dúvida; mas de qualquer forma a sua expressão se desenvolvia e se descobria cada vez mais *própria*. Em 1879 e 1880 passa a maior parte do tempo em *Médan*, em 1881 volta a estar com Pissarro em Pontoise e em 1882 decide ficar em Estaque, sendo visitado por Renoir e Monticelli.

"*Ponte Maincy*" (il. 121) apresentará suas conquistas: As últimas tensões com o impressionismo estão lançadas nesta tela, bem como o afastamento quase completo de composições feitas com espátulas escultóricas à maneira de

---

[27] Devido ao esvaziamento das Exposições Impressionistas, os artistas como Monet e Renoir se rendem aos Salões e expõem em 1880. O próprio Cézanne terá uma tela sua no Salão de 1882, da qual Zola provavelmente se aproveita para compor a cena indigesta da exposição da "*Criança moribunda*" de Claude Lantier no Salão. Zola, E. *L'Oeuvre, op. cit.*

[28] Zola como se fosse um Jory da *L'Oeuvre*, escreve a pedido de Monet e Renoir sobre o naturalismo e o impressionismo no Salão. Contudo, os artigos ao invés de defenderem os pintores impressionistas, critica as exposições que o próprio Zola considerava nefastas para a arte de seu tempo. Neste sentido, DÜCHTING, Hajo, *Cézanne, op. cit.* p. 103.

Courbet, ou mesmo do colega Monticelli, como se pode notar na sua "*Ponte sobre Huveaune*"[29] (il. 122), contemporânea e relativa à obra de Cézanne.

O motivo apresenta uma característica completamente inovadora e compactante de uma percepção rígida e estável. A ponte surge como eixo composto em total proporção e simetria. Os dois arcos se inclinam dando a força de sua estranheza. Cézanne ao mesmo tempo que delimita uma localidade pela forma do gesto, compõe uma totalidade harmônica pelas intensidades de tons verdes e cinzas. Nesta obra Cézanne ousa o cinza evitando o uso das cores como efeito de luz: "*Gris sur gris. On n'est pas un peintre, tant qu'on n'a peint un gris*"[30]

A consistente estruturação compositiva, a simetria formal não opositiva e a precisão dos tons, poderão fazer compreender o *como* da superação das dificuldades próprias de Cézanne, no momento em que ele passa a conquistar problemas e realizações concernentes unicamente à sua visão, à sua expressão, deixando cada vez mais o impressionismo. Cinzas e tons muito escuros formam uma paisagem além das regras das cores do prisma. Não há nada de difuso ou reflexivo, a luz obedece a ordem das coisas e as coisas, o mundo das cores. A coisa-iluminada e as manchas colorantes passam a ser a única existencialidade possível da luz. Um canto escuro de floresta silencia os homens e suas subjetividades.

Como observa Novotny: "*Esta é uma das pinturas que representam o momento do desenvolvimento de Cézanne, em que a concepção do seu específico estilo fora atingida (...) todos os elementos essenciais que diferem seu trabalho do impressionismo estão aqui presentes.*"[31]

Cézanne atinge as formas por cores *compactantes* que não possibilitam a fuga para qualquer outro "efeito", impossibilitando a análise entre

---

[29] O pintor Monticelli esteve em companhia de Cézanne entre 1878 - 1883, sua composição *"A ponte de Huveaune"* apresenta fortes elos formais com a "*Ponte Maincy*" **(il. 121)** de Cézanne. Entretanto, o uso excessivamente espatular de Monticelli já estava há muito superado pela acurácia e precisão dos toques e dos tons de Cézanne. Venturi observa bem estas relações entre Cézanne e Monticelli. Neste sentido: VENTURI, Lionello, *Cézanne: son art – son oeuvre. op. cit.* p. 16 – 17.

[30] GASQUET, Joachim. *Cézanne, op. cit.* p. 142

[31] NOVOTNY, Fritz. *Die grössen französischen Impressionisten,* Viena, 1952, pl. 34, *apud* REWALD, John. *The paintings of Paul Cézanne: a catalogue raisonné, op. cit.* p. 291.

ar-espaço-matéria. A água é um mundo próprio, um motivo próprio e paralelo ao motivo emerso. Este elemento é mais um problema, próprio e independente, que não se satisfaz com a resposta atmosférica dos reflexos incidentes e refratários da luz. Nos arcos menores da ponte, Cézanne expressa a equivalência água–terra sem traçar qualquer *valor* refratário, mas *transformante*. A própria árvore em primeiro plano possui uma continuidade ambígüa. Um traço único em branco marca a composição impondo a ordenação da visão em favorecimento da compactação e centralização do motivo. Este recurso tonal ordenador, através de um gesto centralizador em vermelho ou em branco, impede a vibração refletente de uma exterioridade da expressão.

* * *

Os motivos se diversificam, tornam-se em sua grande maioria, natureza compacta e colorante; contudo, a imaginação persiste. A tradição vai sendo apreendida; "*Leda com cisne*" da Fundação Barnes, ou o "*Julgamento de Paris*", são formas nas quais Cézanne compunha compactações iconográficas advindas de Ticiano ou Courbet.

Uma pequena e curta série de banhistas agitados, numa sensualidade atribulada e desejante, mostra-se no tema das "*Lutas de Amor*" (il. 123). Todo conteúdo intencional mitológico é retirado, Cézanne imanta a composição a um sentimento direto da tensão do amor, uma luta em plena paisagem, sob os nítidos ensinamentos de Poussin e Delacroix. A tensão da paixão harmonicamente ordenada num ambiente intensificador, os inacabados de Delacroix. Cézanne compõe sob a *cromatocracia*, uma mitologia direta que não precisa fazer qualquer referência à literatura ou a personagens (santos, desuses etc...), uma paisagem abstrativa.

Esta série é remanescente da tradição e do aspecto colorante e espatular, febril e harmônico, uma expressão legitimamente juvenil e madura, o esforço ainda contínuo de se pensar a tradição. O sedimento dos museus mostra e

ressoa *Frenhoffer*[32] e Delacroix, em fulgor expressivo; ao mesmo tempo a cor harmoniza-se através dos ensinamentos de Poussin e Ticiano; o colorismo e a harmonia preestabelecida. O "*Baco e Ariadne*" de Ticiano, que Cézanne conheceu, ressoa uma *"luta de amor"*.

Nas "*lutas de amor*" ver-se-á a desconstrução do motivo ilustrativo e o esforço clássico-natural da expressão; Delacroix e a tradição francesa da paisagem comporão interessantes relações com estas expressões: O motivo de "*Diana e Actéon*" representado por Delacroix (il. 20) e Corot (il. 124) surge como fundo intensivo entre as "*lutas de amor*" e a forma vigorosa, clássica e natural destes dois artistas. A tensão desveladora do desejo, da beleza e do ardor febril "*sur la nature*". O idílio e a verticalidade de Corot com os movimentos de "*lutas com leões*" de Delacroix.

O estabelecimento destas relações são importantes, sob um aspecto específico, no que tange a composição de Delacroix pertencente ao Museu de Arte de São Paulo[33]. Em encomenda feita, para a mansão do industrial Frederick Hartmann, em 14/04/1856, Delacroix passa a compor quatro grandes telas no motivo das quatro estações. Delacroix prosseguirá a execução deste projeto, pelo menos até meados de 1860; pela morte do encomendador o negócio é cancelado e estas telas permanecerão inacabadas. Em 1864 são leiloadas as obras de Delacroix no Hotel Drouot. Nesta época o jovem Cézanne se interessava muito por Delacroix e deve ter visto, senão o próprio leilão, ao menos as reproduções das obras leiloadas.

---

[32] Embora sempre afastando a literatura de seu trabalho, Cézanne faz insistentes considerações acerca do pintor *Frenhoffer* de Balzac e da literatura de Flaubert e parece que é na medida desta admiração por estes dois escritores, que Cézanne deixa advir em alguns desenhos, estudos e obras, as *"Tentações de Santo Antônio"*, o pintor Frenhoffer e a própria explosão trágica e colorista narrada por Balzac em seu livro. Neste sentido, BALZAC, Honoré, *"Le Chef-d'oeuvre inconnu et autres nouvelles"*, préface d'Adrien Goetz, col. Folio classique. Gallimard, Paris, 1994.

[33] Sobre informações acerca desta obra, BROLEZZI, R. *"O Verão ou Diana e Actéon" de Delacroix, uma versão moderna de uma tragédia, in* Revista de História da Arte e Arqueologia, nº 01. Ed. Unicamp, Campinas, 1994, pp. 109-115 & MIGLIACCIO, L. Catálogo do Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand, *Arte francesa e escola de Paris*, coordenação Luiz C. Marques Filho, fotografias Luiz Hossaka e Roberto Neves, textos: Luciano Migliaccio, São Paulo, 1998.

A insistência neste aspecto advém pela proximidade entre alguns detalhes da *"Luta de amor"* e *"Diana e Actéon"*, como o detalhe do cão na parte inferior direita de ambas.

* * *

No entanto, as imaginações são expressões esparsas, pequenas e, por volta de 1885, passarão a ser raras. Os desígnios expressivos passam por uma força abstrativa tanto da tradição, como em *"luta de amor"*, quanto da *"criação"*. Quarenta anos na aridez da forma, dilapidando uma expressão tão tonalmente coesa, que pudesse, enfim, mostrar monumentalmente a forma distinta e simplificada do homem num *espaço-cor*. O soerguimento centralizante do *"Grande Banhista"* (il. 125) e seu envoltório modulante traçam os rumos mais conclusivos do percurso de Cézanne. O corpo retirado de fotografia (il. 126), esboços e estudos, é a afirmação de uma forma já dominada, de uma precisão sensorial para o que se quer *realizar*, no qual a força imagética entra no poder transformador do real – obra de arte. Assim, sob a forma do *"Grande Banhista"* habita um desenho antigo, de mais de dez anos, que já servira para *"Banhistas em repouso"* (il. 78). Um desenho forte feito em total estabilidade harmônica, uma fotografia naturalista, a paisagem e mesmo modelos naturais serviram como intensidade expressiva do motivo do *"Banhista"*.

A realização abstrativa, ambiental e consonante do motivo possui aspirações ao grande realismo de Cézanne. Uma grandeza sólida, que se prolonga para uma intensidade desviante da perceptividade, que vai ao sentir e desloca toda criação para fora da representação, ou do fundo cotidiano. Uma realidade intensiva transmutante na imanência do motivo.

O corpo poeticamente concebido em forma e cor, como geradores de energia espacial e temporal, traz a forma atávica egípcia[34] de *"Merirehashtef"* (il. 127); do ser calcado na sua rigidez, algo de pedra na fisionomia de pedra. A

situação fixa do "*Grande banhista*" marca a forma mitológica, sem qualquer ilustração – *mito-mórfica*. O corpo permanece numa massa azul-verde modulante que o envolve integralmente. Ao mesmo tempo, a frontalidade chapada do homem, deste *adão* sem referências e antecedentes, cria a situação de deus espacial numa profundidade azul, efígie da forma, "*arquiteto Kha*" (il. 128), que não projeta um espaço perspectivo, mas uni-direcional.

Através de volumes, Cézanne traz um equilíbrio próprio inclinante. As mãos marcantes e a convergência dos braços em rigidez, com o preciso passo estático, expressam uma forma desordenadora do espaço ordinário, os braços não estão nem para trás, nem para frente do banhista. Todas estas caracterizações da forma, mostram uma *decisão* de Cézanne no desenvolvimento de seus motivos: o homem, o corpo como fluxo formal e colorante, harmonizado num espaço. O "*Grande Banhista*", gigante e brutal, de verticalidade estável e compactação monumental: "*Je suis une brute!*"[35], dizia Cézanne, e sempre sua pintura tornava-se geradora desta agressividade inquietante da forma, deste mutismo monumental, espanto e acontecimento da presença do homem no mundo como obra.

Meyer Schapiro comenta esta obra da seguinte forma: "*É uma estranha paisagem, imaginada no estúdio, mas ainda natural para uma figura nua, seu único meio-vazio possível, na maior parte das vezes, puído e delicado como devaneios. Figura e paisagem ecoam entre si e carregam o mesmo tratamento, a mesma substância de cor, igualmente livres, manchadas e modulantes. As linhas principais da paisagem coincidem com as divisões da figura. A parte superior do corpo está no céu e a inferior na terra. Onde o joelho avança, marcado com vermelho, começa um verde vindo da terra. Os braços inclinados chamam*

---

[34] Acerca da expressão monumental e em miniatura do Antigo Egito *cf.* ALDRED, C. *Development of ancient Egyptian art 3200-1315 b.C.* Tiranti, Londres, 1952. & SMITH, W.S. *A history of Egyptian sculpture and paintings in the old Kingdom*, Oxford University Press, Londres, 1946.

[35] *Brute, subst. fem. O animal considerado naquilo que tem de mais afastado do homem. v. Bête.Homem grosseiro, sem espírito, homem brutal e violento.* Neste sentido, *Dictionnaire Le Petit Robert*, Le Robert, Paris 1984. Verbete *Brute.* & GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 141.

luminosidades e turbulências na divisão com o céu, assim como os anjos flutuam sobre a figura santa na arte antiga."[36]

A paisagem seguirá esta força monádica da expressão proporcional, clássica e natural, atávica, numa conjugação entre origem e ordem dos acontecimentos; O *"Grande Pinheiro"* (il. 135) estabelecerá uma ressonância de mesma intensidade e espessura, numa linha coerente que prossegue do corpo à paisagem para as formas e cores de Cézanne.

[36] SCHAPIRO, M. *Paul Cézanne*, ed. Abrams, New York, 1962, p. 68."*It is a strange landscape, imagined in the studio, yet natural for the naked figure, his only possible milieu--empty, mostly barren, and delicate like revery. Figure and landscape echo each other and bear the same brushwork, the same substance of color, equally free, spotted, and changing. The main lines of the landscape coincide with divisions of the figure. The upper body is in the sky, the lower is on the earth. Where the knee advances, marked with red, begins a green*

c) Branco:

Pode-se dizer que os tons variados tomaram todo espaço da obra de Cézanne, *arejando* uma paleta que se sentia obscura e *compactando-a* num bloco colorante, a conclusão de um movimento que vai de 1866 a 1882, é a grande tomada da experiência de Cézanne com o artístico, sua criação já inicia o quebrantar do ritmo descontínuo do tempo e da modulação harmonizando espaços.

O aspecto estrutural, o desenvolvimento do motivo em *profundidade* e a *compactação* orgânica geraram obras como "*Casa na Provença*" (il. 130) do *Metropolitan* de Nova York, "*Estaque*" (il. 129) do MoMA e "*Rochedos em Estaque*" do MASP (il. 86).

Todavia, juntamente com esta ampla conquista *modulante e compactante,* algo parece ceder e pulsar, ora das formas, ora das cores e da forte perceptividade construinte da composição, algo parece falhar... Repentinamente, uma forma permanece por se preencher, uma modulação parece deter-se, um inacabamento e uma incompletude permitem-se instar entre intensidades. Surgem os brancos do imperceptível (ausente) suporte da "*pintura a óleo*" do século XIX, que passariam a durar nas obras de Cézanne de uma forma inquietante.

Em "*Estaque*" (il. 129), "*Casa na Provença*" (il. 130) e "*Rochedos em Estaque*" (il. 86) Cézanne agia por gestos paralelos de cores relativas, provocando uma espécie de mancha gestual criadora de um bloco tonal *compacto*. O mais complexo passa a hesitar no mais simples e a aquarela talvez esteja bem no cerne desta pausa. Contudo, é numa investigação hiperbólica dos tons que o pintor perceberá um escape, um ponto cego da sua percepção, isto é, a impossibilidade de se constituir através da técnica analítica dos tons locais, uma totalidade absoluta do motivo. O motivo escapa no tempo, transmutante e se houver luta do pintor em tentar prendê-lo à força, se poderá comprometer toda *realização,*

---

band of the earth. The bent arms call out luminosities and turbulence in the adjoining sky, like the angels fluttering about a holy figure in old art."

findando a obra em completude temática, em verdade integral de um sistema de representação.

Cézanne parecia aprofundar-se numa ambigüidade do *temperamento da natureza* e da *natureza de seu temperamento,* tornando cada vez mais contígüa a expressão ao motivo; iniciando-se assim, numa outra compreensão do ser e do mundo (do sujeito e do objeto) insuspeitada por todos os seus contemporâneos, simbolistas, sintetistas, pontilista e impressionistas, a saber, a compreensão durável e transmutante, contínua por sua marca intensiva como ponte de contacto com o real e descontínua na ausência dos aspectos, das formas e das cores[37].

Contudo, no início dos surgimentos brancos, Cézanne, por seu longo e cansativo trabalho, acreditava estar ainda prestes a preenchê-los, talvez um outro dia, em que encontrasse o tom justo... Numa radical preocupação com a harmonia de suas obras, ele esperava e toda espera passava a ser um intervalo, ou melhor, um outro ritmo, no qual o pleno colorante atende aos instantes vazios, assim como a música, o silêncio, fonte de seu movimento.

Uma vez, quando pintava o retrato de Ambroise Vollard, Cézanne respondeu ao reparo que o comerciante de arte lhe fizera sobre pequenos pontos brancos na mão de seu retrato: *"Si ma séance de ce tantôt au Louvre est bonne (...), peut-être demain trouverais-je le ton juste pour boucher ces blancs. 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 ".*[38]

"Casa na Provença", "Rochedos em Estaque" e *"Estaque"* guardam em si, a impossibilidade decisiva para aprisionar a *natureza a um ângulo,* ou mesmo um *ângulo da natureza* a um *temperamento.* O contacto entre expressão e motivo é transformativo por uma intensidade ritmada entre pleno e vazio, motivo e expressão.

---

[37] SHIFF, Richard. *La touche de Cézanne: entre vision impressionniste et vision symboliste, in Cézanne Aujourd'hui, op. cit.* p. 117 – 124.

[38] *"Se minha sessão pela manhã no Louvre for boa (...) talvez amanhã eu encontrarei o tom justo para cobrir os brancos. Compreendei um pouco senhor Vollard, se eu colocar aí alguma coisa ao acaso, eu serei forçado a retomar todo meu quadro partindo deste ponto".* VOLLARD, Ambroise. *Paul Cézanne,* éd. Grèset Cie, éd. Revue et augmentée, Paris, 1944.

"*Rochedos em Estaque*" parece ter cristalizado a espera de um tom na abertura permanentemente; um problema que o esforço geomórfico sobre a paisagem desvelou ao seu pintor. A *compactação* deixa descompassar contrapontos de cores modulantes e brancos descobertos (*e.g. canto inferior direito*). As cores não se deixam sufocar e a composição permanece timidamente inacabada e fragmentária, como um pedaço de expressão e um pedaço de motivo mantidos em descontínua harmonia.

Em "*Estaque*" do MoMA, a ausência branca abre ainda mais espaço e uma árvore surge permeada de vazios. Estes brancos de tela não se deixam completar, mantendo uma respiração, um ritmo vegetativo – uma fotossíntese das cores, que juntamente com a geografia, prosseguem um movimento intensamente modulante, até o fundo azul do mar de "*Estaque*". Nesta tela, pode-se ver mais que uma espera por um tom adequado à composição; a necessidade descontínua do motivo de uma copa de árvore, de uma ausência fora da forma fechada e *compactante*. Um sentido de inacabamento estará posto em jogo, mas de uma forma bastante complexa, os brancos extravasam os meios, os problemas e os procedimentos técnicos da expressão de Cézanne e recolocam a realização de sua expressão na hipérbole mais intensa da pintura, na transparência de sua indagação.

Por outro lado, em "*Casa na Provença*" se poderá observar passividades brancas nos lados da composição, numa técnica próxima da aquarela, por toques fenomênicos, que, como manchas, vão fazendo surgir formas e envolvendo elementos numa totalidade ambientalizante. Estes toques vão cessando nas extremidades do quadro, perfazendo um bloco irregular, sem a forma retangular da paisagem no suporte. Estas extremidades deixadas em branco provocam o desenquadramento da obra, não permitindo a sua completude como fenômeno acabado da cultura e deixando aberta sua intensidade aquém e fora da moldura. A paisagem vem ritmadamente surgindo e cessa antes do seu acabamento como peça de arte. Assim, Cézanne expõe o suporte da obra,

intensificando e hesitando a sua finalização, deixando-a aberta e descontínua, como fragmento próprio do movimento.

"*Casa na Provença*" (il. 130) recebe uma ressonância do porvir com a "*Casa suprematista*" (il. 131) de Malevich. A organização dos planos numa ascendência espacial colorante e a rigidez geométrica marcam as raízes comuns e rompidas entre Cézanne e Malevich[39]. Todavia, as obras de Cézanne trazem uma compreensão da forma natural que se cria a partir da natureza como acontecimento entre expressão e motivo. O "suprematista" do campo se difere do suprematista da cidade por comportamentos e meios muito distintos, seja quanto a aceitação do mundo moderno como mundo industrial e urbano, seja pela atitude frente ao motivo.

Esta falta de preenchimento mostra uma possibilidade do olhar para fora da força alegorizante que a pintura a óleo possui no seu acabamento, como se fosse uma peça temática e forçosamente refletida. Com a experiência de "*Casa na Provença*", Cézanne pode mostrar uma expressão tornando-se no momento de sua interrupção. No intervalo de seu surgimento inicial. Assim, o espectador é conduzido ao nascimento da expressão na intensidade de sua suspensão, transformando-se em expectador da transmutação do toque, da visão e do mundo, imiscuído no tecido sensorial da experiência.

Diferentemente dos brancos em óleo, os brancos deixados não apresentam uma co-respectividade com a ordem harmônica de cada canto da tela. Os brancos apresentam a espera de todo tom antes de sua efetividade e o tipo desta relação não será da espessura entre tom e tom, mas entre som e silêncio, visível e invisível, tocável e intocado, numa correspondência no fundo da constante modulação das cores em ritmo.

* * *

Em três vistas acerca do motivo de *Gardanne,* Cézanne dá a chance de deixar mostrar seu procedimento, suas dificuldades e os brancos de sua inexecução e incompletude.

Na "*Vista horizontal de Gardanne*" (il. 132) Cézanne chega a lograr uma expressão colorante cujo panorama aproximado deixa o pintor numa condição mais confortável para explorar o motivo. Numa "*vista de...*" situação muito próxima à de Corot, os brancos transparecem amenizando o fechamento da visão. Toda paisagem se harmoniza e se ergue homogeneamente.

Já na "*Vista vertical da Gardanne*" (il. 133) Cézanne traça um amplo jogo entre a verticalidade rígida do motivo e os brancos, como se fossem o próprio suporte para uma aquarela. A torre da igreja é reforçada por tons que contornam e dão luz à sua forma. Pode-se perceber um pintor explorando desenhos, perspectivas e cores que são colocadas por gestos, em rabiscos, manchas e toques. Pode-se ver um Cézanne em amplo vigor técnico e total controle da *realização* de sua obra. A força vertical e frontal do motivo estoura em superfície branca.

A "*Vista da tarde em Gardanne*"(il. 134) é talvez a obra mais "inacabada" das três vistas. Aqui Cézanne mostra seu procedimento: um desenho que "*s'enfonce*" na sucessividade simultânea de gestos, sendo que cada um, aqui e acolá, espacializa um motivo em profundidade, dando volume e correspondência intensiva ao todo da paisagem. Contudo, este é um esforço que normalmente não se pode concluir, ou encerrar; a transmutação entre expressão e motivo é *em fuga* e *desviante*, sua relação nunca é direta, embora seja integral. As correspondências dos tons em Cézanne não estão sob uma composição mecânica, ou matemática, das cores. A "*vista da tarde*" se inicia com brancos esboçados em arbustos e volumes de verde, este vazio se aproxima da forma da pintura zen. O vazio é proporcional às fortes construções, os tons se intercalam com os brancos,

---

[39] MALEVICH, Kasimir, *De l'élément additionnel en peinture. In La lumière et la couleur,* ed. L'Age d'homme, textes inédits de 1918 à 1926. Trad. francesa de Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger, Lausanne, 1981, p. 119.

liberando uma formação passível de formas, um movimento intensivo na estaticidade compositiva.

A cor passará a abrir espaços compactos e, para tanto, exigirá do pintor, gestos e ausências, momentos de rabiscos e de incisiva gestualidade, manchas colorantes dessubjetivadas, sem qualquer indicação, intencionalidade, ou referência, a um pintor, a um pincel... Esta abertura irrefletida da expressão, juntamente com uma *compactação* das formas, culminará nas afecções cromáticas intensivas como espaços entre brancos de tela, no qual o pintor se ausenta da composição, ou mesmo nos escorrimentos de tinta, que são tomados pelos acontecimentos do mundo, no surgimento da expressão. Uma obra totalizante, mas não absolutizante, não uma obra, mas uma *transoperatividade,* que pela descontinuidade das intensidades formula uma outra experiência do real e do espaço.

VII. GRANDE PINHEIRO

"Aquele pinheiro que com sua folhagem protegia nossos corpos do ardor do sol, ah! possam os deuses preservá-lo dos golpes funestos do machado do lenhador!"[1]

sumário: *Expressão, Verticalidade e Existência; o motivo, Poussin, Monet, Courbet e Monticelli. Ontologia da realização: cor-forma e o pensamento filosófico.*

Imensidão afetiva, o *"Pinheiro"* (il. 135) é paisagem compacta e monádica, cujos ritmos e vibrações marcam uma rigidez inclinante. Inclinação do chão como plano em ascendência e intensidade alta, com predominância de laranjas avermelhados, propõem o primeiro desarraigamento do espaço ordinário. O *"Pinheiro"* seguirá esta plasticidade *tornante* do espaço, através de suas massas colorantes nas copas e sua rigidez no tronco. Três elementos inclinantes conformam a complexidade espacial da obra: inclinação do solo, inclinação do tronco, inclinação da copa, por linhas paradoxais pouco precisas, mas equilibradas. Schapiro inicia seu texto dizendo, *"A poetic conception of the tree as a giant individual."*[2]

As tonalidades *variam* em torno dos verdes (tons médios), a harmônica da melodia cromática, sobe aos vermelhos, laranjas, ocres, amarelos e desce aos marrons, azuis e violetas, criando um espaço compositivo respirante e ordenadamente aberto. A extremidade da copa da árvore carrega um marrom (tom grave) que estabelece uma tensão estável com os tons agudos do solo. Como fenômeno de estrutura, o tronco conforma um caminho que se ramifica de galho em galho e se mistura a uma potência estrondosa da copa revôlta do *"Grande Pinheiro"* . Este tronco garante todo movimento vigoroso dos gestos-coloridos da tela. Sua inclinação transpõe ao espaço da paisagem, a experiência artística como *"Pinheiro"*.

---

[1] CÉZANNE, Paul. *Correspondance, Paul Cézanne, op. cit.* p. 3 e 9.
[2] *"Uma concepção poética da árvore como um gigante individual"*. SCHAPIRO, M. *Paul Cézanne*, ed. Abrams, New York, 1962, p. 108.

Um bloco de vegetação cria uma opacidade verde, que determina o horizonte centralizador da árvore, criando rasa profundidade volumétrica, impondo à composição, a *presentidade monumental* e *vertical* do *"Pinheiro"*. Assim, com uma certa profundidade, o bloco vegetativo envolve e determina galhos, cores e *árvore*.

O uso do negro está nos galhos, nos troncos e no escurecimento de alguns lugares da vegetação, para fazer aprofundar o olho junto a uma inquietude estável. Como corda vibrante dos contra-baixos da orquestra, o caule da árvore suporta uma fronde alta instável, respirante como nuvem; a proporção natural, *"sur le motif"* pinheiro cria uma estranha pesquisa acerca da paisagem, uma individuação clássica e humanística de uma árvore, a proporção egípcia e romana aplicada a um vegetal. O *"Grande Banhista"* se aglomera como referência de contacto. Como um *Poussin* moderno, Cézanne vai tanto ao ideal da paisagem e ao pitoresco pastoril, Poussin junto à *"nature"*, que preestabelece uma harmonia e imprime caráter à forma.

* * *

Uma marca vermelha em meio aos arbustos, denota claramente a maturidade desta composição. Um traço intensivo vermelho, como o gesto em tinta branca na água de *"Ponte Maincy"*(il. 121), surge mais uma vez conduzindo o olhar para o cerne da totalidade harmônica da expressão; cinzas e violetas também são usados. As cores harmonizam o olhar, que ora é conduzido à explosão compacta da copa (intensidade vibrante), ora é trazido para o assentamento compactante do solo, do bloco de arbustos e do tronco da árvore (intensidade estável).

A ramificação, em leves espatulações vai se dissolvendo e se despedaçando em azuis, brancos e verdes claros. Esta ramificação tensiona uma diagonal, em que verdes vão se rarefazendo em espátulas suaves, propiciando um espaço para toques mais claros em amarelos. Esta inclinante do formato da copa,

passa pelas bifurcações nodais da árvore e lança-se numa explosão no lado superior esquerdo, onde a copa é mais concentrada. Trata-se de uma linha de tensão inversa à linha do solo; são duas linhas que criam um ângulo ascendente, da direita para a esquerda, cuja tensão estável é proporcionada por um tronco que se dobra, se inclina, e se enrijece, mantendo sem qualquer geometria a ordem dos sólidos.

O céu através afina-se com a imersão do *"Pinheiro"* no seu ambiente. Esta composição da forma, imersa num fundo azul, também é concebida no *"Grande Banhista"* (il. 125). Os tons, ora escurecidos, ora claros, do céu e os verdes em torno da árvore e na copa, consolidam a modulação das *enformações* determinantes da expressão do *"Pinheiro"*. Num bloco colorante, o *"Pinheiro"* adquire sua tensão vertical como existência contactante entre entre *céu e terra.*

* * *

Trechos da fala de Cézanne poderão, talvez, elucidar uma senda para a apreensão de sua obra. Cézanne compõe uma árvore grande e frontal, extraída da natureza. A marca da realidade e as espátulas da expressão de Courbet e da técnica da provença de Guigou e Monticelli, surgem em auxílio da compreensão desta obra. *"Je suis une brute..."*, *"Je suis le primitif..."*, *"si je pouvais devenir classique..."*, todas estas situações de Cézanne em busca de sua *via pictural* problematizam-se no *"Grande Pinheiro"*.

A ressonância se faz com a provença de Gresy na *"Paisagem com pinheiro"* (il. 113). No entanto, as ondulações agitadas marcam a estrutura fixa do solo, Cézanne não quer pensar a grandeza *da Provença,* mas a força e distinção de uma pintura como criação de espaço. Contudo, a tarefa do *"pleinement réaliser"* inclui um pensamento acerca de uma proporção clássica e natural, *"sur le motif"*, que por duas linhas inclinadas desestabilizam o espaço ordinário, suspendendo e climatizando a árvore vertical.

As árvores frondosas de Courbet possuem já o elemento do real, da carne das coisas, mas as próprias manhas do realismo cerceiam seu escape para a inclusão do sentir, do campo entre-dois do contacto, impossibilitando assim, em suas composições, a inclusão de uma racionalidade sensível, uma geometria afetiva e natural, clássica e primitiva, que só o "realismo" de Cézanne poderá propor.

A obra em harmonia e presença interrelativa se aproxima ainda das obras de Poussin. Mas enquanto se pode ver uma certa idealidade da natureza na obra de Poussin, em Cézanne se observará um esforço de imantação da composição ao concreto ausente, numa qualidade de certo modo pitoresca. A paisagem ideal torna-se realizar em Cézanne, o clássico advém da natureza, esta é a fusão cultural que este artista utiliza como impulso de sua originalidade. O "*Grande Pinheiro*" distingue-se como existência e motivo.

a) motivo:

A estranheza deste motivo traz uma originalidade única, que busca instaurar um novo sentido da pintura de paisagem no século XIX. Mais do que uma pintura de *"plein air"*, Cézanne requer uma conduta *"sur le motif"*. Esta proximidade necessária e condicionante da expressão como *realização*, ao motivo, instaura um novo problema acerca da natureza. Cézanne não busca o *"plein air"* para compor a dióptrica de iluminações e efeitos ocorrentes na incidência do sol na terra e sua reincidência no olho analítico do impressionista. Sua preocupação tange o solo do mundo, a materialidade do real como *compacto* de cores. Assim, enquanto o impressionismo vai às cores do prisma como princípio analítico de qualquer fenômeno visual – como luz – Cézanne estabelece através de um tipo de *experiência a priori* e direta, uma ordem de cores que marca a diferença e o paralelismo entre expressão e motivo. Esta conduta mais experimental e sintética e, por assim dizer, menos científica e analítica, perfaz a atitude de Cézanne.

O motivo possui sua consistência, não como efeito, mas como efetivo real, fundo real de toda experiência expressiva para Cézanne. Há, portanto, uma necessidade do motivo material e um esforço para dizê-lo de uma forma intrínseca e consistente. Nos quadros de Monet, o que se vê nitidamente como motivo não é tanto o espaço e as coisas nele situadas, mas a apreensão do momento das coisas, como um *"sol se deitando"* ou *"se levantando"*. Mesmo frente à imponência gótica da *"Notre Dame"*, Monet se interesará apenas pelas mutações do dia; mostrando que a *"Notre Dame"* é apenas a referência sólida de uma visão mutante que não se repete. Por outro lado, o dia é único em Cézanne, a propriedade com que as *"Sainte-Victoires"* se arrancam, criam uma duração tão própria, que não se poderá definir a climática de seu instante. Trata-se de apreender o dia único, não se tratando de inverno, verão, manhã ou entardecer.

O "*Grande Pinheiro*" é tratado para fora do clima impressionista e além do pitoresco, Cézanne quer fazer deste *motivo* algo clássico. A aquisição monádica e harmônica que o clássico possui, posto sobre uma unidade frondosa e vertical.

O movimento, ou a ilusão de movimento, a intencionalidade da pintura, como seu traço psicológico e representativo devem ser totalmente suprimidos. A estabilidade surge do paradoxo do movimento estático, que segue uma ordem no tempo, transmutância entre expressão e motivo e requer a realização de uma apreensão estável e imanente ao modo visual da pintura, o próprio modo estático. Esta concentração monádica, estável e própria do motivo do "*Grande Pinheiro*" quer criar uma intensidade afetiva, empática à espessura do motivo humano para Cézanne.

Surgindo, assim mesmo, como o motivo, o "*Grande Pinheiro*" elucida a necessidade de se pensar acerca destas duas noções anti-categóricas: a expressão de um motivo, a ordem clássica de um engajamento, a experiência artística cosmogônica e habitante. Este aprofundamento do mundo, como modo paralelo à existência humana, faz acrescer ao real a *realização* do devir, a ida profunda às alteridades e seus desdobramentos em pensamentos e obras.

b) Paisagem e ontologia:

Diferente de uma certa paisagem metafísica e sublime de longos horizontes, ou da forma colossal dos grandes acidentes geográficos, Cézanne expressa verticalidade e grandeza mais próximas da existência imanente e coetânea, que do sentimento limite do sensível - sublime.

Quais seriam os elementos formais da existência, da situação, ou mesmo da ausência? Quais seriam os elemento capazes de criar uma grandeza sem extravasar para o metafísico e para o sublime? Haveria outros elementos mais diretos, além dos formais, para mostrar, pré-significativamente, existência, situação e ausência passíveis e suspensas no motivo?

Verticalidade, estrutura e modulação serão os afectos compositivos primordiais da *forma* existencial de Cézanne. No entanto, faltará algo grande e impulsionante da existência para devir uma forma artística paralela à natureza – "*Ma méthode, mon code, c'est le réalisme. Mais un réalisme, entendez moi bien, plein de grandeur, sans s'en douter. (...) L'immensité, le torrent du monde dans un petit pouce de matière*"[2]. Este elemento da grandeza marca a expressividade do real como imensidão formal e é encontrado na existencialidade do "*Grande Pinheiro*". Monumentalidade, verticalidade, situação criadas pela modulação.

Esta parece ser uma espécie de ontologia pictórica em Cézanne, a complexidade cor-forma, dissecada das intenções e representações, exprimindo seres, coisas e espaços com harmonia em relação a tudo: motivos e expressões.

Para Cézanne, uma forma psicológica, uma figura representativa, a ilustração literária, a ilusão de movimento e a terceira dimensão geométrica serão rebarbas totalmente prescindíveis da expressão, a serem utilizadas fragmentariamente. Um pedaço de desenho com seu mundo em escombros e resquícios de movimento nas espátulas agitadas da copa do pinheiro são achados arqueológicos de uma história da pintura.

Ausência presente[4] esta é a característica dos retratos catatônicos e atávicos. Como uma espécie de Poussin taoísta e primitivo, Cézanne diz: *"L'homme absent, mais tout entier dans le paysage"*[5]. O isolamento das formas e das cores como capacitores expressivos da pintura advém sobre o motivo, situando e transmutando. O "*Grande Pinheiro*" ambienta e inclina uma modalidade ausente da existência.

No "*Grande Pinheiro*" há a afirmação de um mundo para fora do ponto de vista e da perspectiva egológica e, por assim dizer, uma existencialidade, alteridade absoluta[6], independente do sujeito que assume sua perspectiva e sua criação. Em Cézanne, "*o homem deve permanecer obscuro*"[7], a intimidade deve ser excluída e a estranheza proveniente da força da alteridade deverá permitir o primeiro valor existencial da obra. Trata-se de uma existência, cuja subjetividade esta na integralidade da sua expressão, em que os próprios sujeitos da expressão serão cores e formas.

A profundidade da presença, na dissecação da forma e a experiência da ausência de qualquer internalidade, ou subjetivação, criaram em simbiose, a estranheza de uma existência para fora do vivido: a ausência nas próprias formas humanas, não como sujeitos ou existências pulsionais, mas como fluxos harmônicos das formas e cores, para sua integral ambientação num outro mundo. Assim, as cores e as formas serão os aspectos mais diretos da existência da obra e, por assim dizer, os *sub-jectos* transcendentalizantes do fenômeno criativo que, no rebento do espaço e do tempo, desviam as intensidades do *sentir e do pensar* para uma nova ordem inusitada, perplexa e surpreendente.

---

[3] "*Meu método, meu código, é o realismo. Mas um realismo, entenda! pleno de grandeza, sem se duvidar. (...) A imensidade, a torrente do mundo numa pequena porção de matéria.*" GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* pp. 155 e 156.

[4] Sobre ausência e presença, v. MALDINEY, H. MALDINEY, H. *Art et Existence, "Le monde en avènement dans l'événement de l'oeuvre: Cézanne et le paysage,* Klincksieck, Paris, 1986, p. 22, 23, 24.

[5] GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 143

[6] MALDINEY, H. *De la Transpassibilité, Penser l'homme et la folie: a la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin.* Jerome Millon, Col. Krisis, Grenoble, 1991, p. 396

[7] Carta a Joachin Gasquet, 30 de abril de 1896. *Cf.* CÉZANNE, P. *Correspondance, op. cit.* p. 222-223, correspondêcia CXXIV.

Esta força da expressão de Cézanne como estranhamento, na inclinação do *"Grande Pinheiro"*, possibilita o desenquadramento do espaço ordenado, a dessubjetivação da paisagem e a desterritorialização da existência para fora do que se poderia denominar campo *bio-mórfico*. Contudo, a operação transmutante composta por Cézanne, também provocará uma ambientação integral – situação tonante – das formas correspondentes. Esta situação é a conquista da existencialidade das formas-no-espaço, não na sua mera inteligibilidade – significante ou simbólica – mas também como *sentir.*

* * *

Pelas linhas do discurso do pensamento filosófico, Cézanne percorre uma experiência, uma existência e uma supremacia do *sentir*, colocando-se de forma eminentemente contemporânea frente aos problemas artísticos pensados em importantes fluxos e correntes do século XX.

Frases reportadas como: *"Sentir juste et réaliser pleinement donnent le style"*[8], ou *"L'artiste ne perçoit pas directement tous les rapports: il les sent"*[9], ou *"Savoir voir. Sentir..."*[10], ou *"voir son modèle et sentir très juste"*[11], ou ainda, *"il suffit de sentir"*[12], provam a consciência do trabalho de Cézanne em relação ao que seja: acontecimento do *sentir.*

O sentir, a crítica da representação e o contacto com a natureza são nobres devires entre a obra de Cézanne e as filosofias fenomenológicas de Husserl, Merleau-Ponty e Henri Maldiney. A afinidade da expressão de Cézanne com a fenomenologia é, mais do que uma relação direta, uma profunda elaboração de conceitos, idéias, visões e aspectos comuns. A poética do sentir de Cézanne ressoa pela obra de Merleau-Ponty fazendo-a vir como ambiente global perceptivo, entre expressão criadora e mundo percebido. Esta bi-fusão e este engate da

[8] LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs.* L'Édition, Paris, 1925. – XXXVI, XXXVII.
[9] LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs.* L'Édition, Paris, 1925. – XXXVI, XXXVII
[10] GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p.166.
[11] GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 193.

expressão ao motivo conduzem a ontologia (o *lógos*) à *physis* – *"la nature"*. Este aspecto visual que Merleau-Ponty dá ao sensível, ao redor suspenso no horizonte de perspectivas integrais possíveis, aprofunda-se em obras privilegiadas por seu "*detour*" perceptivo, sua razão de uma existência sem ego, que se ordena, se aplica, se opera e se exprime como corpos, pedras, casas, árvores, salas, motivos próximos a Cézanne para tentar o ultrapassamento do privilégio da *realidade (objetivismo)* e do *ego (consciência, sujeito, mens),* da fisiologia mecânica e da psicologia clássica, para devir *"sentir et espace"*.

Henri Maldiney se aproxima da obra de Cézanne de uma forma mais experimental e direta. Tomando contacto, principalmente com as obras mais maduras do pintor, Maldiney vai mais perto da obra de Cézanne e se preocupa com todo arcabouço escrito acerca e a partir de Cézanne. Um livro capital sobre a obra de Cézanne nos anos 50, "*A Arte de Cézanne*" de Kurt Badt, talvez seja uma das peças de distinção entre Henri Maldiney e Merleau-Ponty, além é claro da oposição entre sentir e perceber proposta por Maldiney: "*Le percevoir n'est pas la vérité du sentir.*"[13] Envolvido em noções biológicas e psicanalíticas (Binswanger e Weizsäcker) acerca dos problemas que busca enfrentar, as palavras de Henri Maldiney vão de encontro a um aprofundamento à obra de Cézanne, co-elucidando as noções de ritmo, descontinuidade, acontecimento e contacto. Maldiney dirá: "*Le sentir humain est d'un existant*"[14], ou "*Dans le sentir, je suis le là. Le sentir est ce en quoi se fait jour à mon propre jour qui se lève avec lui, l'événement ...*". De uma forma bem própria, o *acontecimento entre-dois* possui um traço entre a expressão e o motivo. Henri Maldiney estabelecerá inclusive de forma direta a relação da expressão pictórica com a fenomenologia de Husserl. A obra de Cézanne possuirá, aos olhos de Maldiney, uma certa fenomeno-logia[15].

---

[12] GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 196.
[13] MALDINEY, H. *La dimension du contact au regard du vivant et du existant, op. cit.* p. 205
[14] MALDINEY, H. *La dimension du contact au regard du vivant et de l'existant, in Penser l'homme et la folie: a la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin.* Jerome Millon, Col. Krisis, Grenoble, 1991, p. 203.
[15] MALDINEY, H., *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 306.

Outra visão interessante acerca do descontínuo e do transmutante na obra de Cézanne, surge pelo historiador Richard Shiff que encontrará, através de uma certa superação da visão impressionista e simbolista (Monet e Gauguin), a noção de rítmica da descontinuidade: "*Uma das grandes razões desta fascinação parece-me ser o caráter "numérico" – isto é, fragmentado, disjuntivo e descontínuo – da técnica utilizada por Cézanne, para representar o mais "analógico" dos fenômenos. Enumerar uma imagem analógica é substituir a gama contínua de seus valores pelos elementos descontínuos, sem prejudicar a sua legibilidade*"[16]. Esta aproximação de Shiff também conclui acerca da transformação do motivo e das sensações.

Contudo, talvez a mais primordial ressonância quanto à condição do artístico ao acontecimento do sentir, esteja posta entre as palavras e as obras de Cézanne e Malevich[17]. Para mostrar a elevação da forma humana viva a uma potencialidade para fora do vitalismo, que é notadamente desvelada na experiência da obra de arte como existência, Malevich escreve: "*A 'vida prática', como o vagabundo desabrigado, força sua passagem em toda forma artística e acredita ser a causa e a finalidade do surgimento desta forma. Mas o vagabundo não fica muito tempo em um lugar e quando novamente se vai (quando a utilização de uma obra de arte não mais parece servir a 'finalidades práticas'), a obra de arte readquire seu pleno valor*"[18]. Outra ressonância está no fato de que tanto Cézanne quanto Malevich, pensam suas obras exclusivamente sob as noções de forma e cor, para comporem a elevação do sentir a um outro espaço e a uma outra realidade, não-objetiva, à qual Cézanne denomina *realização.* Por fim, o

---

[16] SHIFF, R. *La touche de Cézanne: entre vision impressionniste et vision symboliste, in Cézanne aujourd'hui,* Réunion des musées nationaux, Paris, 1997, p. 122. "*Une des grandes raisons de cette fascination, me semble-t-il, est le caractère "numérique"- c'ést-à-dire fragmenté, disjonctif ou discontinu – de la technique utilisée par Cézanne pour représenter le plus "analogique" de phénomènes. Numériser une image analogique, c'est remplacer la gamme continue de ses valeurs par des éléments discontinus, mais sans nuire à sa lisibilité*".

[17] Sobre o sentir como supremacia ou verdade, v. MALEVICH, K. *Suprematisme, in Le miroir suprématiste,* trad. francesa de V. e J-C Marcadé, Slavica-écrits sur l'art, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977 e MALDINEY, H. *Art et existence, op. cit.* p. 27. *"L' art est la vérité du sentir ... "*

[18] MALEVICH, K. *Suprematisme, in Le miroir suprématiste,* trad. francesa de V. e J-C Marcadé, Slavica-écrits sur l'art, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

sentir como fenômeno e acontecimento se coloca como noção crucial no contacto entre Cézanne e Malevich[19] e através do qual o pintor russo dirá: "*Entendo por Suprematismo a supremacia do sentimento puro na arte plástica. Os suprematistas entendem que os fenômenos visuais do mundo objetivo não têm, em si, qualquer significado; essencial é o sentimento como tal, completamente independente do meio em que foi evocado.*"[20]

[19] A relação intrínseca entre Cézanne e Malevich acontece em vários textos e algumas obras, nos quais o pintor suprematista estabelece uma forte e coerente relação entre Cézanne, o Cubismo, o Futurismo e o Suprematismo. Neste sentido, *cf.* MALEVICH, K. *De Cézanne au Suprématisme,* toutes les traites parus de 1915 à 1922. Éd. L'Age d'homme, Lausanne, Suíça, 1947, p. 75.

[20] MALEVICH, K. *Suprematisme, in Le miroir suprématiste,* trad. francesa de V. e J-C Marcadé, Slavica-écrits sur l'art, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

VIII. REALIZAÇÃO

"La couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent"[1]

sumário: *Modulação, cor, ciência e prática, Pissarro e Cézanne; a aquarela, brancos, cinzas e negros. Veneza, Flandres e o colorismo. Fauve, Cubismo e Delaunay. "Terça de Carnaval", "Arlequim", "Jogadores de Cartas", "Mulher c/ cafeteira", "Chatêau Noir" e "Grandes Banhistas". Brancos e formas.*

Após os anos de 1890, Cézanne vai à maturidade de sua produção, naquilo que é mais original e próprio na expressividade de um grande artista. Ele desvincula-se totalmente das influência e escapa da trama de significações românticas, realistas, impressionistas e provençais. Ao mesmo tempo, ele estabelece um profundo engate ressonante a uma enorme tradição que banha Itália, Espanha, França, Flandres e um pouco de Holanda, ressoando e transmutando os caminhos da história da arte.

"Il faut être un bon ouvrier. N'être qu'un peintre. Avoir une formule. Réaliser."[2]

Esta fórmula da *realização* surge como conquista de um novo problema, altamente clássico e pictórico, que responde ao passado e ao porvir e se põe como criação de um *existente*-obra; aquilo que escapa do real sedimentado e o funda, o estatuto ontológico da obra de arte através de sua fórmula (*conceito compositivo*), de sua forma (*a proporção e a temperança*), de sua cor *(intensidade do sentir)* e de seu espaço (*ambiência, Stimmung*).

Contudo, pouco interessado às teorias, Cézanne diria:

- *Travaillons*[3].

Mostrando que alguns toques de pincéis economizam mil palavras!

---

[1] *"A cor é o lugar onde nosso cérebro e o universo se encontram"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 135.
[2] GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 177.
[3] *"Trabalhemos"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 157.

a) Modulação[4]:

O desenvolvimento cromático no século XIX, tanto em suas implicações teóricas e científicas, quanto práticas e pictóricas, perfaz um importante ponto acerca da trajetória expressiva de Cézanne. As teorias das cores são colocadas sob a forma dos contrastes pela escola romântica; Goethe e Gautier pensarão as relações cromáticas por oposição e tensão contraditórias para a composição harmônica. Assim, as cores serão classificadas entre fortes e fracas, quentes e frias, que ora concentram, ora descentralizam a subjetividade interpretativa das intensidades de cor. Trata-se, por assim dizer, de uma certa compreensão psicológica da cor, que por afinidades de contrastes poderá integralizar uma harmonia desenvolvida na tensão clara e escura.

Esta óptica polarizada[5] das cores, como já foi observada nas primeiras expressões de Cézanne, é patente nas oposições que ele imprime entre branco e negro, ou entre vermelhos e azuis. Contudo, entre os anos de 1860 e 1880, a teoria dos contrastes harmonizadores vai sendo deixada, tanto pelo próprio naturalismo de Manet, por volta de 1870, quanto pelos novos pesquisadores da cor e pintores. Surgem assim, novas teorias que instauram uma concepção inteiramente renovada, ainda que fundada na teoria *newtoniana* das cores primárias. Deste modo, uma nova compreensão cromática, ordenada por complementações e gradações, ao invés de produzir uma bilateralidade entre os tons, cria uma circularidade e um desencadeamento contínuos. Tais análises da cor passam a ser tratadas por cientistas como Eugène Chevreul, em seu livro: "*Des*

---

[4] A modulação, assim como o temperamento, possuem uma tonalidade cromática na pintura de Cézanne, uma concepção tanto em cor quanto em sonoridade. Assim, a variação contínua de tons que se desenvolvem nos planos da pintura será denominada modulação. Em sentido musica, modulação é, na música tonal, o movimento de uma nota à outra num contínuo prcesso. A grande importância desta noção está na articulação da harmonia em larga estrutura de escalas. A modulação, portanto, aparece como recurso de significação harmônica contínua entre tons que, como notas isoladas, aparecem simplesmente contrastantes, como a tensão azul-amarelo será desenvolvida em contra-pontos de verdes e vermelhos. Acerca da compreensão musical da modulação, *cf. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Sanley Sadie, ed. Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 12, verbete *modulation*, pp. 454 – 455.

[5] GOETHE, J.W. (1749-1832). *Doutrina das Cores*, ed. Nova Alexandrina, apresentação, sel. E trad. Marco Giannotti, 2ª edição. São Paulo, 1996. p. 115-116

couleurs et leurs applications aux arts industriels" (1864). Neste estudo, o cientista elabora o círculo da complementaridade das cores primárias e secundárias: azul, vermelho, amarelo e verde, violeta e laranja[6] (il. 136). Esta teoria repercutirá, já de início, nas experimentações de Pissarro e na formulação da noção de "cor local". A partir desta empatia entre Pissarro, a ciência e a indústria, Cézanne sofreria impactos destas investigações, já mesmo em Auvers. A "cor local" é compreendida como tonalidade de um determinado objeto ou espaço, que se modifica sob os efeitos de luz. A localidade da cor deverá corresponder a outros tons locais pela ordem do espectro proposto por Chevreul – uma cor com vários tons – para gerar o efeito da passagem de uma atmosfera a outra, como é o caso de "*Tetos vermelhos: ângulo do vilarejo, efeito de inverno*" de 1877 (il. 137).

No entanto, com os avanços da óptica e as experimentações técnicas e industriais acerca das cores, surge em 1881 o livro do cientista Ogden Rood denominado "*Théorie scientifique des couleurs*". Neste trabalho, fundado sobre as teorias e descobertas de Thomas Young e Hermann von Helmholtz, Rood torna a idéia de complementaridade mais complexa, procurando incluir em seu esquema, as misturas de cores e as fusões de tons misturados na visão (il. 138). As teorias de Young, Helmholtz e Rood "*modificam a taxinomia das cores complementares e repensam radicalmente as cores primárias. No lugar do vermelho, amarelo e azul, a teoria de Young-Helmholtz instituia, como primárias, o vemelho, o verde e o azul-violeta*"[7]. Rood, a partir de seis cores multiplicará as fusões de tonalidades para mais onze cores derivadas em sua tabela de "*Efeitos produzidos por mistura de cores*". Esta evolução da teoria cromática de Chevreul a Rood é intimamente seguida por Pissarro, chegando mesmo a transformar decisivamente sua expressão, de um impressionismo, inspirado por Corot e Courbet a um neoimpressionismo mais analítico e científico[8]. "*Segundo Rood, com efeito, as cores aplicadas sobre uma tela por pequenos toques (muito pequenos para serem*

---

[6] Acerca deste assunto deve-se mencionar o livro de SMITH, Paul. *L'artiste impressionniste, op. cit.* p. 125, e BADT, Kurt. *The Art of Cézanne, op. cit.* p. 43.
[7] SMITH, P. *L'artiste impressionniste, op. cit.* p. 127

percebidos individualmente) se misturam no olho para formar a cor resultante"[9]. Estão aí lançadas as bases científicas para uma composição criada através de curtos toques, virgulares ou pontilhados[10]. Diferentemente da concepção da "*cor local*", do início dos anos 1870, Pissarro passa a compreender uma espécie de "*tonalidade local*", que em si mesma é composta por diversos micro-tons. Contudo, embora esta técnica seja aplicada tanto por Pissarro, como por Seurat, dever-se-á observar a profunda diferença entre um neoimpressionismo que ainda busca o efeito das luminosidades e o pontilismo propriamente dito, que granula totalmente os espaços para formar sua concentração global, analítica e concreta.

Todas estas elaborações práticas e teóricas empregadas por Pissarro colocam claramente sua importância para o desenvolvimento cromático da expressão em Cézanne. A "*cor local*" e a estrutura do espectro trazem a Cézanne um primeiro viés de clarificação expressiva, que contribui, notadamente, para todo acúmulo de experiência dos anos 1870. Contudo, embora haja em Cézanne uma absorção e compreensão acerca das formas científicas e da estrutura das cores através de Pissarro, seu desenvolvimento cromático só poderá dar seus passos frente ao motivo, isto é, no desenvolvimento de uma lógica colorante junto à natureza. Assim, a presença do motivo como lugar de desenvolvimento imediato e pré-teórico do sentir será a primeira distinção entre o valor cromático para a ciência e Cézanne. Para o pintor a cor traz sua lei sempre aplicada ao campo imanente do motivo, sem qualquer pressuposto de primariedade.

Para além das teorias científicas por complementaridade, das práticas impressionistas, de Pissarro e da imantação da expressão ao campo da experiência com a natureza, Cézanne procurará pesquisar as cores através de uma técnica mais direta e leve, observando a textura de espaço e volume que toda concepção luminosa possui. Assim, a aquarela será o próprio meio, onde os esforços de Cézanne procurarão retirar uma harmonia das cores.

---

[8] Smith propõe uma diferença entre um "*impressionismo romantismo*" de Monet e outro mais realista com Pissarro. SMITH, P. *L'artiste impressionniste, op. cit.* p. 127.
[9] *Ibid.*
[10] BRETTELL, Richard. *Pissarro at Pontoise,* Yale U. Press, New Haven & Londres, 1990.

* * *

K. Badt mostra que a composição cromática da expressão de Cézanne é desenvolvida na *paciência* dos exercícios sutis e delicados da aquarela: *"O gênio de Cézanne encontrou sua mais pura expressão na aquarela (...)"*[11]. Esta técnica, por sua suavidade, supõe um alto controle das cores e sua gradação impõe uma preservada percepção-motricidade para a composição. Além disso, na aquarela, se dá a radical fusão entre luz e espaço e, por assim dizer, entre luz, espaço e cor, bem como a radical cisão entre cor e desenho. A fusão numa técnica transparente irá propiciar a fuga da técnica impressionista, a tranqüilidade temperamental das composições e o fenômeno de abertura das obras intocadas pelos brancos deixados.

Na transposição da aquarela ao óleo não se pode mais usar o recurso da água para o controle dos volumes e intensidades dos tons. O óleo, como técnica mais pesada, requer uma preparação prévia da disposição dos tons na paleta. Assim, trata-se de distribuir e misturar previamente na paleta, os vários tons que se quer usar, para em seguida, de uma forma totalmente direta, com suaves toques e manchas, compor um espaço, que comece a surgir por uma diferença de volumes e intensidades entre tons. Esta forma direta, que não precisa preestabelecer conteúdos para seu posterior preenchimento colorante, se inicia por uma simultaneidade complementar e harmônica entre os tons expressivos e o motivo. No entanto, esta complementaridade é mais ordem melódica do que compensação tonal, assim como na música, os tons variam e se modificam de acordo com um "tema", ou motivo, central.

[11] BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.* p. 37

Kurt Badt[12] analisa, em termos propriamente pictóricos, este elemento de composição de Cézanne, observando a sua *modulação tonal*[13], como um procedimento próprio e fundante na história da arte. Os tons em acordância modulante e harmônica garantem o ritmo e a melodia das composições, tornando a pintura de Cézanne, não uma pintura de objetos, mas de cores e formas ordenadamente arranjadas, possibilitando assim, a *presentação* do mundo, independentemente da *apresentação* analítica dos objetos. Cada cor possuirá seu valor *a priori*, contudo, isto não determinará qualquer necessidade compositiva dos tons entre si, ou entre a expressão e o motivo. A linguagem *cromática* de Cézanne, na qual a cor modula no contexto espacial do *motivo*, entrega à sua pintura um caráter inobjetivante[14]. Nas palavras de K. Badt: "*A conquista (achievement) de Cézanne pode ser vista residindo sobretudo no fato de que ele elevou a pintura para um tipo de linguagem das cores, omitindo todos os outros significados das linhas, da gradação das cores em claro e escuro e da luminosidade*"[15]. Assim, a pintura de Cézanne surge inobjetivante, pois, nem vai a objetos para depreender suas representações, nem assume uma positividade objetiva em relação às componentes cromáticas. Não haverá, por assim dizer, nem cores primárias, nem secundárias, tampouco redução do motivo ao preenchimento representativo da forma ao conteúdo, da cor ao desenho.

A modulação é, por assim dizer, o uso da cor no gesto de Cézanne e o fundo de sua própria expressividade. Seu sentido conceitual próximo à música é ainda notado por Kurt Badt: as "*composições são efetivamente musicais, elas são a música das cores*"[16]. Contudo, diferentemente de Delacroix, música e pintura não

---

[12] BADT, K. *The Art of Cézanne*, pp. *cit.* p. 37 - 49.

[13] "*No sistema tonal cada nota de uma melodia possui um significado particular, que depende de cada nota na escala...*". *in* BADT, K. *The Art of Cézanne. op. cit.* P. 41. Neste sentido, observamos que a composição cezanniana é tonal e que cada tonalidade aí, possuirá a sua contextualização na composição executada. Não se trata, portanto, de um método geral de pintura, mas sim de um semântica das cores no conjunto das regras contingentes da expressão.

[14] *Cf.* apud MALDINEY, H., *Vers quelle phénoménologie de l'art?*, in L'art, l'éclair de l'être, éd. Comp'act, Collection Scalène, Paris, 1993, p. 310: "*Cézanne,crée, au moyen de quelques plages de couleurs dispersées sur la surface du tableau et n'ayant entre elles que des liens lâches, des structures picturales entièrement inobjectives.*"

[15] BADT, Kurt. *The Art of Cézanne, op. cit.*, p. 40.

[16] BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.*, p. 41.

se relacionam como disciplinas de maior ou menor perfeição, mas por um fundo afetivo no qual os sons e as cores são sinestesicamente valores e formas do sentir – tons. Assim, as oitavas melódicas, os tons agudos, médios e graves e a regência das cores serão aspectos da cromática de Cézanne, que modularão apenas conforme o motivo dado.

"*Modeler, non, moduler. Il faut moduler...*"[17]. Esta frase de Cézanne torna mais uma vez compreensível a profunda distinção entre objeto e motivo, desenho e cor, representação e expressão. Modular significa adotar uma estrutura cromática móvel, que se desenvolve unicamente sobre o motivo e varia completamente sua estrutura na regência do contacto com a natureza. Assim, não há, a rigor, uma harmonia preestabelecida, no sentido científico das cores em suas ordenações objetivas, mas sim aplicação esquemática de uma lógica que pertence tanto à natureza quanto às cores, isto é, que se dá unicamente na dimensão deste contacto.

Contudo, poder-se-á claramente determinar os valores tonais na expressão de Cézanne de forma clara, simplesmente acompanhando freqüentemente a harmonia de suas composições. Neste sentido, coloca-se no horizonte de uma compreensão da modulação, uma aquarela rica em tonalidades, a "*Montanha Sainte-Victoire*" (il. 139), composta em 1885, ano no qual Kurt Badt vê a profunda alteração técnica de Cézanne[18]. Nesta obra apresentam-se as tonalidades fundamentais independentes da luz, que exploram os volumes da montanha e da casa, as cores não se prendem a uma forma desenhada, mas a uma intensidade manchada (*les taches*) que desenvolvem o motivo sem se ater a objetos. Cézanne vê na aquarela, portanto, uma fonte riquíssima de pesquisa acerca das tonalidades espacializadas: "*Peindre, (...) c'est saisir une harmonie entre des rapports nombreux, c'est les transposer dans une gamme à soi, en les développant dans une logique neuve et originale*"[19].

---

[17] "*Modelar não, modular, é necessário modular*". GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 167

[18] BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.*, p. 44

[19] "*Pintar (...) é apreender uma harmonia entre as relações numerosas. É transpô-las a uma gama por si, desenvolvendo-as numa lógica nova e original*". LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne:*

Segundo Kurt Badt, as tonalidades de Cézanne obedecem a uma escala cromática que, como na música, vai das intensidades mais baixas às mais altas, das sombras às luzes. Assim, Badt classifica os tons em Cézanne da seguinte forma: azuis, marrons, violetas e verdes mais escuros (tons baixos); verdes mais claros, vermelhos e laranjas (tons médios); ocres e amarelos (tons altos). Desta forma, poder-se-á observar um certo esquema geral do sentido das ordenações compositivas em Cézanne, como é o caso da "*Montanha Sainte-Victoire*" do museu de Filadélfia (il. 140). Cézanne abre a harmonia dos planos desenvolvidos em profundidade, os tons mais baixos em azuis, verdes e vermelhos marcam o fundo da composição com o encrave da montanha no horizonte. As cores em Cézanne possuem um sentido intensivo e volumétrico que variam como relevos e mosaicos irregulares, dando profundidade, planeidade e conjunto harmônico às expressões. Os tons amarelos são contrapontuados entre verdes e laranjas, tons médios, que perfazem o desenvolvimento do motivo, do início em superfície ao fim em profundidade. Amarelos em contraponto com verdes mostram a diferença volumétrica e intensiva dos tons mais superficiais (amarelos) e mais profundos (verdes). Esta obra de Cézanne é um exemplo da técnica da modulação como escala móvel de tonalidades afinadas com o motivo.

A modulação estará posta também nos contornos e nas sombras, muitas vezes criados pelo azul ultramarino. Os estudos de Kurt Badt se aprofundam bastante acerca deste tom, elaborando uma história da cor "*lazuli*" e um sentido do seu emprego por contornos e sombras[20]. Esta compreensão, contudo, é mais uma vez extraída de aquarelas, nas quais Cézanne cria desenhos e volumes sob o azul ultramarino, como acontece na "*Montanha Sainte-Victoire*" (il. 141). Nesta obra, Cézanne joga com os profundo azuis e a transparência branca do papel, formando a espessura rochosa, espacial e luminosa, da montanha. Entretanto, deve-se ressaltar mais uma vez, que não há, em Cézanne, qualquer rigidez compositiva anterior ao contacto com o motivo. Assim, muitas

---

souvenirs. L'Édition. Paris, 1925. v. também, LARGUIER, L. *Cézanne, ou le drame de la peinture.* Denöel et Steele, Paris, 1936, pp. 131-138; XLI.

outras vezes, tanto os contornos quanto as sombras, serão compostos pela degradação dos tons mais altos aos mais baixos, sem passar necessariamente pelo azul profundo, existirão também os contornos marrons (numa vegetação, como aquelas do "*Chatêau Noir*") e as simples modulações tonais (no centro de uma laranja ver-se-á fortes amarelos que vão descendo aos ocres e aos tons alaranjados, perfazendo a fronteira intensiva do fruto com seus tons-circundantes no espaço próprio).

* * *

Contudo, o desenvolvimento cromático junto ao motivo, em Cézanne e em todos os pintores de "*plein air*", deve ser também observado do interior de um contexto tecnológico, que surge com a fabricação das tintas sintéticas, dos tubos de tintas, nos meados do século XIX e que eram vendidos pelo tio Tanguy em Paris, a pintores como Van Gogh, Cézanne e Gauguin. Esta facilidade de se poder simplesmente levar consigo um tubo de cor a óleo para pintar na natureza, permitiu que o pintor pudesse preparar suas cores de uma forma mais imediata, já no "*plein air*", sem precisar depender de qualquer confecção prévia no ateliê.

Na paleta de Cézanne, portanto, encontrar-se-ão, segundo os testemunhos de Joachim Gasquet e Émile Bernard, os tons divididos pela escala cromática modulante: *azul negro, ultramarino, da prússia* e *cobalto; verde esmeralda, verde Veronese e verde terra; vermelho em verniz chamuscado, em verniz carminado fino, em verniz de "garance"*[21], *terra de Siena chamuscado, vermelho ocre* e *vermelhão; amarelo terra de Siena natural, ocre, cromo, de Nápoles* e *brilhante*. Estas parecem ser as dezoito tonalidades puras, ou melhor, os tubos de tinta utilizados por Cézanne. Entretanto, uma gama de misturas e fusões irão multiplicar os tons de Cézanne gerando, por exemplo, os marrons e os violetas

---

[20] BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.*, pp. 58-72.

[21] "*Garance*" é uma tintura extraída de raiz herbácea que possui uma tonalidade em vermelho vivo, em cor púrpura. *Dictionnaire Le Petit Robert*, Le Robert, Paris 1984. Verbete: *Garance*.

que vão de tons roxos aos rosas; além dos cinzas e brancos como tons de crucial importância para a observação da cromática de suas obras.

Os cinzas são formas derivadas dos azuis, possuem sua superficialidade em relação aos azuis mais intensos, como o *"lazuli"*, e uma profundidade em relação aos tons mais altos, como vermelhos e verdes. Embora Kurt Badt se refira aos cinzas como cor[22], ele não o coloca na ordem das modulações, deixando pouco elucidado o papel desta tonalidade na expressão do pintor. Contudo, novamente a frase de Cézanne: *"On n'est pas un peintre, tant qu'on n'a pas peint un gris"*, impõe o problema do cinza em suas composições, bem como seu distanciamento para com a arte de Delacroix e dos impressionistas.

O cinza, desde os primeiros quadros com *"Tio Dominique" ou "Valabrègue"*, possui uma ambientalidade temperada (semi-tom), que estabiliza fortes tensões. Deste modo, o cinza surge como tom baixo, próximo ao violeta, possuindo um poder conjuntivo sobre a expressão, um poder de ambientalidade das intensidades mais altas, como ocorre na *"Ponte Maincy"*. Esta propriedade de formação de uma *Stimmung*[23] da obra é de fundamental importância harmônica em Cézanne. Assim, para situar cores, cujas tonalidades sejam muito diferentes, por exemplo, a cor verde e amarela, Cézanne poderá utilizar os cinzas, se quiser estabilizar uma forma direta e mais intensiva nos tons azuis enegrecidos ou marrons para criar contrapontos e realçar volumes, ou ainda violetas para gerar complementaridade contínua total.

Para compreender melhor o uso dos cinzas nas obras mais maduras de Cézanne, pode-se observar a *"Montanha Sainte-Victoire vista de Lauves"* (il. 142) composta entre 1904-06. Aqui, tanto as transparências dos brancos de tela, que serão considerados posteriormente, quanto o uso do cinza como tom modulante, marcarão a complexidade da composição de Cézanne no que tange as cores criadoras de formas. Os cinzas surgem no início e no final do motivo, como volumes profundos que marcam o início e o fim de uma composição desenvolvida

[22] BADT, K. *The Art of Cézanne, op. cit.*, p. 39

entre azuis, ocres e verdes. Cinzas no primeiro plano, na montanha e nos seus contornos harmonizam uma composição que deixa ritmar os brancos por entre volumes, levando o motivo à profundidade necessária. Nesta obra, Cézanne demonstra que se é pintor pintando um cinza e que este tom possui uma intensidade direta e compacta entre ocres e verdes, ora aprofundando-se por sua potencialidade azul, ora interrompendo a linha do horizonte para erguer o encrave plano e profundo da montanha.

A noção de cor é, portanto, explicitada dentro de uma linha melódica e cromática, móvel e harmônica, consonante à música e, em conseqüência, modulantes. No entanto, trata-se também de esclarecer que a cor em Cézanne é **volume**, isto é, intensidade luminosa relacional, que gradua os tons do mais côncavo ao mais convexo: *"La lumière et l'ombre sont un rapport de couleurs, les deux accidents principaux diffèrent non par leur intensité générale mais par leur sonorité propre"*[24]. Assim, na máxima tensão entre azul e amarelo se perceberão as estruturas relativas côncavas e profundas do primeiro e a superfície convexa do segundo. Esta semântica dos tons será primordial para os planos e seu desenvolvimento, sob uma lógica das cores na expressão: "*Les plans dans la couleur, les plans! Le lieu coloré où l'âme des plans fusionne, la chaleur prismatique atteinte, la rencontre des plans dans le soleil. Je fais mes plans avec mes tons sur la palette, comprennez-vous... Il faut voir les plans... Nettement... Mais les agencer, les fondre. Il faut que ça tourne et que ça s'interpose à la fois. Les volumes seuls importent.*"[25]

* * *

[23] A palavra *Stimmung* (ambiência, tonalidade, afinação, afecto) é largamente utilizada por Novotny. Neste sentido, NOVOTNY, Fritz, *Cézanne*, Phaidon Press Limited House, Oxford, 1978, p. 3.

[24] *"A luz e a sombra são uma relação de cores, os dois acidentes principais diferem, não por sua intensidade geral, mas por sua sonoridade própria"*. LARGUIER, Léo. *Le dimanche avec Paul Cézanne: souvenirs. L'Édition*. Paris, 1925. v. também, LARGUIER, L. *Cézanne, ou le drame de la peinture*. Denöel et Steele, Paris, 1936, pp. 131-138; XXVI.

[25] *"Os planos na cor, os planos! O lugar colorido onde a alma dos planos se fundem, o calor prismático atinge o encontro dos planos no sol. Eu faço meus planos com meus tons sobre a paleta, compreenda... É necessário ver os planos... Nitidamente... E agenciá-los, fundi-los... É necessário que isso se transforme e se interponha ao mesmo tempo... Só os volumes importam"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 152.

A modulação, em sentido genérico, refere-se à composição de uma intensidade de cor, através de dois ou mais tons que se misturam, se justapõem e se aplicam sobre um mesmo motivo. Evitando, assim, a aplicação chapada e homogênea de um único tom sobre um motivo, a modulação favorece os efeitos de ambientalidade, volume e gradação luminosas na expressão de espaços, coisas e pessoas.

Na história da arte ocidental pode-se ver uma difusão da exploração dos motivos através da modulação, notadamente, a partir da segunda metade do século XV italiano, com pintores como Luca Signorelli[26].

A forma como Cézanne lê no Louvre, esta tradição virtual, fazendo com que Gasquet reporte o nome de *Signorelli*[27] e sua certa aversão aos *primitifs*[28], produz elementos de uma consciência modulativa da tradição, que advém em seus primórdios, da Itália da segunda metade do século XV.

De fato, *"Duas entradas do altar da Capela de Santo Agostinho em Siena"* e *"A Família de Zacarias"*, da Galeria de pintura de Berlim, são demonstrações da acurada técnica colorante de Signorelli, que no plano horizontal, aplica verdes e vermelhos, ora mais fortes, ora mais fracos, enriquecendo o motivo em harmonia com a vestimenta dos personagens e os espaços geométricos luminosos.

Contudo, nas obras deste período, a modulação não é amplamente aplicada. As composições permanecem sob o avanço técnico do espaço geométrico e dos volumes eloqüentes possíveis no óleo. A cor múltipla, formadora dos conteúdos, ainda não é totalmente aceita; predomina a técnica da homogeneidade tonal. Assim, notadamente, no motivo das vestimentas, nos mantos das Virgens e nos hábitos dos santos, ver-se-á com freqüência a técnica monocromática, que se enriquecerá mais através de efeitos decorativos do que modulantes.

---

[26] SIGNORELLI, (Crotona 1445/50–1523) influenciado por Piero della Francesca e pintor de afrescos, dentre eles a "*Morte de Moisés*" da Capela Sistina.

[27] GASQUET, J. *Cézanne,op. cit.* pp. 68, 70, 108.

[28] Primitivo possui um sentido ambígüo nas falas de Cézanne. Por vezes refere-se à primitividade do homem e então, se auto refere como primitivo *"Je suis le primitif d'un art nouveau..."*; por outras vias vai a Ingres e à

A modulação, por outro lado, tomará cada vez mais espaço na forma de utilização das cores em pintura. Justamente em Veneza, se iniciará uma pintura musical, na qual os tons fundarão a harmonia: *"La peinture, ce qui s'appelle la peinture, ne naît qu'avec les Vénitiens"*[29]; dentre eles, Ticiano (1488-1576) surge como iniciador de uma expressão e de um certo colorismo inteiramente novos. A pintura de Ticiano é complexa e apresenta uma série de aspectos que influenciaram pintores muito diferentes. O uso de tons negros e vermelhos escurecidos, bem como a caracterização de pessoas num interior, serão influências que as expressões de Ticiano exercerão sobre a pintura espanhola de Murillo, Zurbarán e Velásquez, chegando a Goya e Manet. No entanto, a eloqüência elegante das gestualidades e o jogo de intensidades luminosas, compostas com verdes, vermelhos, violetas e carmesim, perfazem um motivo. Cézanne era ciente desta tradição da cor: *"Les plus grands, vous les connaissez: les Vénitiens et les Espagnols."*[30]

Em sua série das Vênus e a música (il. 143), composições que aspiram o amor e as artes mais elevadas, também numa ressonância com o pensamento neoplatônico, Ticiano faz deitar as Vênus, num deleite decantado em pura nudez, em total audição, consonância e contraste com os músicos de costas. Ticiano quer fazer a maior beleza ser apreendida através dos tons de sua paleta. Trata-se de uma série de quatro obras, cujas duas primeiras apresentam a "*Vênus com tocador órgão*" (1548-1555), pertencentes ao Museu do Prado e de Berlim. Em todas as obras da série, Ticiano estabelece uma estrutura rígida de interior, na qual um vazio, como janela aberta, faz soar uma paisagem colorante, gerando o volume profundo da abertura, em contraste com a planeidade funda e escura do espaço interior.

---

tradição medieval de forma negativa e a designa "*les primitifs*". *Primitivo* é, portanto, seu devir atávico como homem e a pintura medieval, notadamente, anterior a Giotto: "*Les primitifs dessinaient.*".

[29] "*A pintura, isto que denomina a pintura, nasce apenas com os venezianos*". GASQUET, J. *Cézanne,op. cit.* p. 164.

"A Vênus com tocador de alaúde" (1565-1570) do *Metropolitan*, executada por Ticiano e um assistente, traz uma paisagem clara, tratada em verdes, violetas e marrons, enquanto nas composições com órgão, a paisagem torna-se mais avermelhada. Na composição com alaúde, a paisagem com árvore e pessoas ao fundo, banhistas ou campesinos, parece ser feita de intensidades musicais, regidas por tons. A idéia conjuntiva da intrínseca relação entre natureza, belo e música parece ser o problema e o motivo da cromática de Ticiano, algo muito perto dos afectos de Cézanne. Segundo Fromentin, *"Ticiano forneceu a gama, um pouco inspirada dos tons"*[31]. Seus marrons arquitetônicos e paisagísticos, seus vermelhos e azuis serão importantes, tanto para a tradição flamenga quanto para a paisagem francesa do século XIX.

"Júpiter e Antíope" e *"São Jerônimo"* de Ticiano, o *"Paraíso"* de Tintoretto e *"Núpcias em Canaã"* de Veronese são obras venezianas elogiadas por Cézanne. Ele conhecia a *cromatologia* de Ticiano e sua influência sobre Tintoretto: *"Dans sa jeunesse, il* (Tintoretto) *avait eu le culot d'affirmer: la couleur du Titien dans le dessin de Michel-Ange"*[32]. Ele costumava passar horas frente as obras dos venezianos e espanhóis[33] e dizia ser Tintoretto o mais elevado de todos, ao mesmo tempo, para ele *"Deux amis des peintres, ces deux rois... Giotto et Ticiano ont rudement marqué le coup..."*[34]. Cézanne sabia onde encontrar uma tradição do colorismo, por onde seus esforços em contacto com a natureza iriam ressoar. Nos contrapontos azuis e vermelhos de Tintoretto (il. 144), Cézanne talvez tenha visto as tonalidades modulativas básicas da composição de um corpo e de um interior.

A pintura da Veneza do século XVI advém, portanto, como primeira fonte geral, em que um colorismo e uma modulação se atraem para a pintura de Cézanne. Contudo, da mesma forma com que Cézanne admira os antigos venezianos, seus olhos transitam pelas salas da tradição virtual que é o Louvre,

---

[30] *"Os maiores, vós conheceis, os venezianos e os espanhóis"*. GASQUET, J. *Cézanne,op. cit.* p. 177

[31] FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois, op. cit.* p. 79

[32] *"Na sua juventude, ele (Tintoretto) tinha o topete para afirmar: a cor de Ticiano no desenho de Michelângelo"*. GASQUET, J. *Cézanne,op. cit.* p. 176

[33] GASQUET, J. *Cézanne,op. cit.* p. 163, p. 177.

até chegar aos flamengos, nos quais ele verá colorismo e duração: *"La perpétuité colorée du sang. Rubens."*[35]

Surge então, sob os olhos atentos de Cézanne, pintores sangüíneos como Jordaens e Rubens, que trarão sua contribuição ao enriquecimento e decisão da pintura como cor. Todavia, a distância intrínseca que vai de Veneza a Flandres é muito curta: *"Rubens está mais perto de se entender com Veronese, Tintoretto, Ticiano, Correggio, ou mesmo com Rafael do que com Rembrandt, seu contemporâneo, mas seu intratável contraditor"*[36]. Eugène Fromentin vê a próximidade entre as obras de Ticiano e Rubens, notadamente, no que tange o colorismo. Obras de Ticiano, como o *"Rapto de Europa"* (il. 145), ressoam diretamente na expressão de Rubens.

Não obstante, a modulação de Rubens possui um tratamento e uma textura muito próprias; suas composições trazem as tensões e os inacabados estudos; as febres e a plasticidade volumétrica da sensualidade carnal, *"l'amour charnel des choses"* em Courbet e *"le côté frappant et poétique"* de Delacroix. Os corpos são compostos por tons de vermelhos e azuis, que ora *enrubescem*, ora ondulam e sensualizam a expressão de seus personagens como nos detalhes de *"Sinésius bêbado"* (il. 146).

As paisagens de Rubens, como aquelas executadas por seu discípulo Jordaens, conformam uma ambientalidade afastada dos planos exageradamente panorâmicos e das representações grandiosas da natureza, como era próprio entre os holandeses. Suas composições situam um pastoralismo que também se aproxima da pintura francesa, como Poussin e Lorrain, mas que se opõem totalmente como colorismo, numa polêmica que se intensifica no final do século XVII, com as tematizações entre *rubensianismo e poussinismo.*

---

[34] *"Dois amigos dos pintores, dois reis... Giotto e Ticiano têm se remarcado rudemente ..."* GASQUET, J. *Cézanne,op. cit.* p. 104.

[35] *"A perpetuidade colorida do sangue. Rubens!"*. GASQUET, J. *Cézanne,op. cit.* p. 156

[36] FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois, op. cit.* p. 18: *"Rubens est plus près de s'entendre avec Véronèse, Tintoret, Titien, Corrège, même avec Raphaël, qu'avec Rembrandt, son contemporain, mais son intraitable contradicteur*

"Se vós retirais de um Veronese, de um Ticiano, de um Rubens, a justa relação de valores no seu colorido, vós tereis não mais que colorido discordante, sem força, sem delicadeza e sem raridade."[37]

Esta tonalidade colorista que Fromentin ressalta, Cézanne também via: *"un portrait de Velásquez ou de Rembrandt à une ripaille de Jordaens, mes pommes à un paysage de Troyon"*[38].

Deste modo, toda uma concepção cromática envolvida na tradição, seja através de Veneza ou de Flandres estarão no jogo expressivo de Cézanne. As explorações modulativas de Rubens e Jordaens entre vermelhos e azuis serão captadas por Cézanne como conjunto intensivo e rítmico.

"Diz-se de Veronese, de Correggio, de Ticiano, de Giogione, de Rubens, de Velásquez, de Frans Hals e de Van Dick, que eles são coloristas, porque na natureza, eles percebem a cor, mais delicadamente ainda, que as formas; que também, eles colorem melhor que desenham."[39]

"Au fond des vers de Racine je sens un ton local, à la Poussin, comme sous certaine pourpres de Rubens s'éploie une ode, un murmure, un rythme à la Ronsard."[40]

* * *

A partir desta tradição estritamente pictórica, Cézanne buscava desenvolver suas obras. Num mesmo momento, uma certa ciência de qualidades secundárias e acidentais dos objetos, já em meados do século XIX, começa a investigar o sentido e a organicidade dos tons através de um estudo da luz. As

---

[37] *"Si vous ôtez d'un Véronèse, d'un Titien, d'un Rubens, ce juste rapport des valeurs dans leur coloris, vous n'auriez plus qu'un coloriage discordant, sans force, sans délicatesse et sans rareté".* FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois, op. cit.* p. 201.

[38] *"Um retrato de Velásquez ou de Rembrandt por um banquete de Jordaens, minhas maçãs por uma paisagem de Troyon".* GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 160.

[39] FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois, op. cit.* p. 283

[40] *"No fundo dos versos de Racine, eu sinto um tom local, como em Poussin; como em certas púrpuras de Rubens se desenvolve uma ode, um murmúrio, um ritmo à maneira de Ronsard.* GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 133.

intensidades cromáticas passam a ser pensadas por um padrão que advém de Newton, portanto, posterior a Rubens e Ticiano[41]. Este padrão interpreta a luz como matéria e sustenta que a distinção das cores se faz pela decomposição do raio branco de luz, sob a experiência do prisma, gerando o vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul, violeta que, por sua vez, diferem em vibração e grandeza, assim "*como as vibrações do ar de acordo com várias grandezas excitam sensações de vários sons*"[42]. Esta cromática newtoniana chega a três franjas básicas de luz que obedecem, cada uma, a sua curvatura de incidência no prisma. Surgem então, as cores mais simples do espectro, as cores primárias (vermelho, verde e azul). Por outro lado, a acordância e discordância entre os tons, para Newton, ocorrem devido à propagação das vibrações dos raios até o cérebro e às fibras do nervo óptico tratando-se, portanto, de matéria de estudo concernente a uma posterior psicologia que observe o afecto da cor no cérebro e a uma fisiologia que esclareça as complexidades materiais e orgânicas do fenômeno visual.

A partir destes estudos iniciais no século XVIII, cientistas e pintores, por volta da década de 1860, começarão uma pesquisa e um certo aprofundamento acerca dos valores cromáticos fundados na primariedade das cores, seus efeitos e derivados. Surgem, portanto, os estudos de Chevreul, Rood, Young e Helmholtz propondo avanços e correções às teorias de Newton.

Pissarro será um dos pintores próximos a este campo de significação científica e seus estudos e práticas influenciarão Cézanne de uma forma decisiva. Assim, embora empreendendo uma pragmática das cores, Cézanne é lançado a um mundo de categorias científicas, sobre as quais ele poderá formular um sentido próprio da cor e do sentir. O micro-toque que em sua multiplicação gera um efeito de corpo colorido sob a luz e a teoria da "cor local" que se desenvolve por relações

---

[41] A teoria da cor em seus primórdios remonta a Epicuro, que já sustentava a cor como uma variação da luz. Artistas como Leon Battista Alberti (1406-1472) propunha a divisão das cores em acordância com a cosmogônia dos quatro elementos, assim, vermelho, azul, verde e cinza, correspondendo a fogo, ar, água e terra, seriam os quatro elementos harmonizadores de qualquer composição. Leonardo seguindo a mesma estrutura irá substituir o cinza de Alberti pelo amarelo.

[42] NEWTON, Isaac. *Óptica*.Livro II, parte I, referente às Questões, ed, Abril Cultural, col. Pensadores, São Paulo, 1979.

quase cientificamente preestabelecidas, serão técnicas compositivas de Pissarro que constituiram o acesso paralelo intocável entre Cézanne e a ciência.

Trata-se, portanto, da transformação complexa do sentido de modulação, que ao mesmo tempo que é prática, se vê legatária de uma teoria cromática das relações. Cézanne, contudo, escapa da concepção das cores primárias e secundárias, mas compreende que há uma relatividade estrutural entre todas as cores, que não se **dividem** em fortes e fracas, quentes e frias, mas se **relacionam** entre volumes altos e baixos, intensidades graves e agudas.

Contudo, deve-se notar que toda esta tradição, iniciada por volta de 1880, irá influenciar e impor contextos acerca do artístico do século XX, desde os neoimpressionistas, passando por Delaunay, até a teoria da cor, como relação de cores desenvolvida em Dessau e Ulm por Joseph Albers, ou ainda, o próprio aparelho[43] "*Luz-Espaço-Modulador*"(1922-1930) de *Lazlo Moholy-Nagi.*

Sob toda esta tradição é importante notar aquela mais concernente e esclarecedora das ressonâncias de Cézanne, que vem com Robert Delaunay. Nascido em 1885, ano em que os estudos de Rood ainda eram novidade e em que Cézanne começava a definir suas relações modulativas, Delaunay irá, vinte anos mais tarde, sob estes signos, instaurar-se como pintor e pesquisador da cor. Interessado na pintura espacial de Cézanne e nas teorias de Chevreul e Rood, Delaunay inicia, sob a influência de Jean Metzinger, uma pintura de característica *neoimpressionista* e *fauve*, desenvolvendo noções como a de *"toque divisionista"* e *"contraste simultâneo"*. Ele dirá: *"Seurat, que investigou as primeiras leis; Cézanne, que demoliu toda a pintura desde suas origens, isto é, claro-escuro adaptado a uma construção linear e que predomina em todas as escolas conhecidas"*[44]. As especulações cezanneanas e científicas acerca da *"Igreja Saint-Séverin"* e *"Paisagem no disco"*, entre 1906-1909, conformam a expressão de Delaunay no interior de um problema acerca da cor e do espaço, através da

[43] Pode-se ver o problema da cor sendo explorado em suas intensidades moventes e freqüências, numa espécie de modulação, na obra original de Abraham Palatnik denominada *"Aparelho cinecromático"*.
[44] DELAUNAY, Robert. *Du Cubisme à l'Art Abstrait*, org. Pierre Francastel. Paris. S.E.V.P.E.N., 1957, p. 178-179. Carta a Wassily Kandinsky, 1912.

observação concreta da luz: *"as leis dos contrastes complementares e simultâneos das cores que alimentam o próprio ritmo de minha visão"*[45]. Em 1913 Delaunay mostra uma poética totalmente relacionada à cor simultânea e à abstração; sua obra "*Contrastes simultâneos, sol e lua*" (il. 147) apresentam estas tonalidades.

Suas obras respondem ao jogo entre ciência e pintura, *cubismo e futurismo,* sem se deixar levar pela ingenuidade primitiva de um, ao mesmo tempo que negando a militância cibernética do outro. A máquina e o rudimentar conjugarão um espaço expressivo interessante em Delaunay. Os espaços vão do geométrico e abstrato, "*primeira pintura circular, primeiro quadro não figurativo*", para os espaços decompostos ensejados pela obra de Cézanne, acerca, por exemplo, do motivo da *Gardanne,* como estudos para "*Estrada de Laon*" e "*As torres de Laon*", por volta de 1912. Esta síntese própia entre as *hélices de aviões* e a natureza provençal criam uma complexidade híbrida na pintura de Delaunay. O *"Disco", "primeira pintura inobjetiva"* (1913) e "*Homenagem a Blériot*" (1914) surgem no encontro com as obras de Cézanne e Chevreul, trazendo à visibilidade, mais uma nova compreensão acerca das relações entre cor, luz e energia corporal. Assim, na situação de um problema, cujos primórdios remontam ao século XIX com Cézanne e outros, se pode compreender as especulações de Robert Delaunay lançadas a Kandinsky:

"Ainda estou esperando por uma flexibilidade das leis que encontrei, baseadas em pesquisas de transparência de cor e comparáveis às notas musicais, o que me levou a compreender o movimento da cor."[46]

---

[45] DELAUNAY, Robert. *Du Cubisme à l'Art Abstrait,* org. Pierre Francastel. Paris. S.E.V.P.E.N., 1957, p. 186. Carta a Auguste Macke, 1912.
[46] DELAUNAY, Robert. *Du Cubisme à l'Art Abstrait,* org. Pierre Francastel. Paris. S.E.V.P.E.N., 1957, p. 178-179.

b) Motivo:

A expressão de Cézanne é transformada, através de seus insistentes esforços, por duas formas gerais de contacto: a paisagem e o *Louvre.* A natureza e a tradição são dois lugares onde Cézanne procura imantar sua expressão para devir *pintor.* O contacto com a história da cultura e o eco natural perfarão a maturidade de Cézanne, que advém em obras de 1885 acerca da Provença: Aix, Gardanne, Marseille, Estaque. Nestes motivos Cézanne adquiriu definitivamente sua composição modulativa e descontínua e, ao mesmo tempo, a solidificação de suas formas. O domínio expressivo, possui seu fundo ressonante na paisagem, na tradição provençal, francesa, flamenga e impressionista e nas tendências do século XX, passando como um arco através do tempo da forma .

Contudo, em torno de 1890, toda técnica formada e aplicada na paisagem passa a traçar motivos totalmente originais e inusitados, que abarcam linhas de horizontes passadas e futuras. Cenas, ou melhor, situações de interior que serão compostas numa tonalidade totalmente nova, pela qual um espaço interno torna-se claro, estável e envolvente. Situações de pessoas solitárias, ou jogando cartas e naturezas mortas surgem como novos motivos e novas expressões. Cézanne conjuga pintura de interior e paisagem, numa técnica que mostra a contigüidade expressiva entre motivos tão diferentes. Assim, *"Terça de carnaval"* (il. 148) e *"Arlequim"* (il. 149) estarão dentre estes motivos de interior, no qual Cézanne inicia uma curiosa pesquisa acerca das cenas de carnaval.

O filho de Cézanne, Paul, recordava-se de ter pousado em 1888, juntamente com seu amigo Louis Guillaume, para um motivo carnavalesco, que seria terminado apenas em 1890 sob o nome de *"Terça de carnaval".* Nesta obra, Cézanne expressa dois personagens alegóricos, Arlequim (o filho Paul) e Pierrot (Louis Guillaume, um amigo de Paul), cada qual indicado por suas tradicionais vestimentas. Ambos são bem caracterizados pelas vestes e seus rostos são detalhadamente compostos. A roupa do Pierrot em brancos modulados intensifica sua expressão afinada às tonalidades mais graves do fundo. Por outro lado, o

Arlequim é composto num estrito costume da representação tradicional do personagem. Cézanne deixa os losangos vermelhos e negros comporem o rígido tratamento das vestes. Estes decorativos dos tecidos, das vestes e das cortinas desenvolvem-se no ritmo dos personagens e se aproximam nitidamente de Vermeer (il. 150).

Arlequim e Pierrot implicam-se numa unidade contínua, em que um se apresenta curvado e outro enrijece sua postura para criar o contra-ponto rítmico entre ambos. Cézanne inclina o espaço, imprimindo à expressão uma certa descendência estável. A forma descritiva, isto é, o desenvolvimento em perfil de uma situação em correspondência horizontal se estabelece entre Pierrot e Arlequim. Contudo, evita-se a intencionalidade das formas, a proximidade com que os personagens se colocam formam uma globalidade fechada entre ambos. Movimento, eloqüência de dois personagens, perspectiva em perfil e elementos alegóricos e decorativos parecem ser aspectos surpreendentes à composição de Cézanne. Assim, uma gama de elementos contraditórios vão formando uma expressão estável e frontal, um grupo formal unificado em presença e estranho aos próprios contextos de *"mardi gras"*.

Como na estranha cena de Antoine Watteau, a indiferença se produz na suspensão da representação carnavalesca, pela frontalidade serena e solitária. *"Gilles"* (il. 151) mostra sua presença ausente numa afirmação direta. Mas enquanto na obra de Watteau, Arlequim, Colombina e outros personagens se colocam de uma forma murmurante e independente, atrás da forma vertical do Pierrot, isolado da cena de carnaval, a obra de Cézanne estabelecerá para este certo mistério murmurante uma forma direta e ambivalente, colocando o Pierrot ligado às costas do Arlequim.

Esta dificuldade investigativa parece ser o problema de *"Terça de Carnaval"*. Cézanne quer dar uma frontalidade, uma situação e uma estabilidade sem recorrer à simplicidade direta de Watteau, utilizando elementos eloqüentes para ver uma possibilidade nova na compreensão das formas, incorrendo no alegórico e, ao mesmo tempo, destituindo qualquer referência da forma nas

brincadeiras carnavalescas. O movimento será algo cristalizado, como no "*Grande Banhista*" do MoMA. A polaridade das formas serão harmonizadas por uma proximidade diferencial em cor e postura e a modulação será a grande arma contra a exterioridade dos fluxos compositivos, permitindo então, sua situação.

Esta série de desenvolvimentos de complexos e imensos problemas compositivos acabará por lograr vários desenhos bem acabados, aquarelas e outras obras nas quais Cézanne irá cada vez mais, reduzir o modelo, propiciando sua simplicidade e aquisição monádicas. Por isso, pode-se compreender muito bem a posteridade de "*Arlequim*" (il. 149) em relação a "*Terça de Carnaval*" (il. 148), uma vez que, do ponto de vista do sentido da *realização* para Cézanne, a primeira tela poderá ser mais complexa, mas é certamente mais imperfeita e eloqüente em relação ao solitário "*Arlequim*". A própria indefinição do rosto, colocando em anonimato existencial o personagem, a redução decorativa do tecido, que permanece num restrito tratamento por manchas colorantes; um impreciso e simplificado bastão e uma modulação que vai dos "baixos" tons no chão, aos altos amarelos em volta da cabeça do Arlequim, serão marcas de uma dissecação da forma que, desta vez, ambienta-se totalmente e se enriquece, modulante, para a afirmação do personagem. Esta unicidade, agora já em meio perfil, surge mais simples e frontal, tanto em relação a "*Terça de carnaval*" (il. 148), quanto ao "*Pierrot*" (il. 151) enigmático de Watteau; sua inclinação e solidão vai para além da indiferença misteriosa, tocando o totalmente outro, o estranho clarificado.

Contudo, é interessante notar, no interior da expressão de Cézanne, a consonância de procedimentos que acontecerá entre a série dos jogadores de carta e a dos motivos de carnaval. Kurt Badt[47] interpõe as análises destes dois motivos, ratificando a obviedade desta aproximação, tanto pelo interesse expressivo quanto pelo tratamento compositivo da modulação de interior.

---

[47] Kurt Badt em sua análise simbólica dos "Jogadores de Cartas"encontrará a relação entre estas expressões e a história de Ugolino e seus filhos. Assim, entre os jogadores de cartas habita uma tensão infernal, de certo modo romântica que ressoa num desenho de Cézanne apresentando a si mesmo como Dante e a Zola, como Virgílio". *Cf.* BADT, Kurt. *The art of Cézanne. Op. cit.* p. 96-101.

O motivo dos jogadores de carta, assim como as cenas carnavalescas, possuirão uma série de estudos preliminares em desenho, aquarela e óleo, mostrando a extremada importância destas pesquisas. Contudo, diferentemente das relações entre o *"Arlequim"* e o século XVIII de Watteau, Cézanne procurará nos *"Jogadores de Cartas"*, outros encontros com a tradição, que remontarão ao século XVII francês, notadamente, através de composições de artistas como *Georges de La Tour*[48](il. 152) e os irmãos *Le Nain*[49] (il. 153). No entanto, como certa reformulação e respostas a um *caravaggismo* de *"De La Tour"*, a uma escuridão compositiva nos *"Nain"* e a um emaranhado de gestos e posturas intencionais em ambos, Cézanne passará a compor telas claras e sem significação exterior num jogo cotidiano de cartas. Trata-se mesmo de fazer vir a realidade como cotidiano e de intensificá-la, como realização, para fora da própria cotidianeidade.

Assim, na primeira composição dos *"Jogadores de Cartas"* (il. 154), Cézanne cria uma expressão acabada, com cinco personagens, dentre eles, um jovem, similar ao menino no fundo escuro da obra dos *Nain*. Quadro, cortina, vaso, cachimbos e uma mesa com gaveta são amplamente desenvolvidos preenchendo a cena de detalhes. A modulação do ambiente é fundada num azul que situa a eloqüência do conjunto. O cotidiano claro e imanente do ambiente de jogo não marca qualquer intencionalidade signitiva. Numa outra tela (il. 155), Cézanne diminui o número de personagens para quatro, suprimindo justamente o jovem da primeira composição, e reduz os elementos do conjunto procurando ligar os estritos momentos do motivo num conjunto harmônico. Estas duas primeiras obras são claridades eloqüentes e acabadas de um motivo. Contudo, a perfeição expressiva aguardará uma maior síntese nos seus desenvolvimentos.

---

[48] Georges de La Tour (1593–1652), pintor influenciado pelas obras de Caravaggio, notadas pelo tratamento da luz e pelas massas escuras. O *"Ladrão com o ás"*, pertencente ao Louvre, certamente era conhecido por Cézanne.

[49] Os irmãos *Le Nain*, Antoine (1600/1610–1648), Louis (1600/1610–1648) e Mathieu (1607–1677), compuseram muitas telas em conjunto. O *"Jogo de Cartas"*, pertencente ao museu Granet, também era conhecido por Cézanne.

Surge então, a compacta bilateralidade monumental entre apenas dois jogadores. Em duas das três composições deste tipo haverá apenas uma garrafa escura, sobre uma toalha de mesa e com um parco conjunto de detalhes (il. 156). Na terceira composição, não haverá a garrafa e a situação espacial, mais simplificada ainda, criará um ligeiro e vertiginoso deslocamento espacial (il. 157). Trata-se novamente, de uma expressão de perfil entre dois personagens; no entanto, mais incisiva e sem o mesmo tom alegórico do motivo de carnaval, este perfil enigmaticamente vertical e monumental, estabelece uma organicidade expressiva, favorecendo a estabilidade e a situação da obra. Cézanne, contudo, dificulta sua expressão incluindo uma tonalidade escura e baixa que, por um lado, dá peso e compactação, mas por outro, não aplica a claridade que se deveria supor nas composições deste período. São tonalidades que poderiam ser associadas à escuridão *caravaggesca* do motivo. No entanto, a ausência da homogeneidade linear das cores e a modulação entre tons de marrons claros, ocres, vermelhos e verdes escuros estão muito mais próximas aos tratamentos de Rembrandt do que às composições de *La Tour* ou *Caravaggio*. Cézanne dirá: "*le bitume est plat*"[50].

Deve-se, portanto, compreender a dificuldade proposta nos motivos de "*carnaval*" e do "*jogo de cartas*", como um avançado domínio técnico e uma complexa lucidez pictórica. Cézanne busca atingir uma forma estática, durável e vertical, utilizando recursos, às vezes paradoxais, como o perfil, a tradição, o efeito de movimento, a alegoria e os tons escurecidos. Através destas dificuldades, Cézanne procura solucionar através da cor e da síntese de elementos, problemas de realização eminentemente formais; trata-se mesmo de um esforço para aquisição de um frontalidade global e diastólica em perfil, algo que seja ambivalente e ao mesmo tempo pertença a uma unidade monádica e harmônica.

No entanto, pelo lado da tradição, a relação mais interessante e exclusivamente formal que se possa mencionar entre Cézanne e o passado da pintura, talvez por coincidência, esteja entre os "*Jogadores de cartas*" e os

[50] GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 152.

"Jogadores de Xadrez" de Ludovico Carracci, pertencente à Galeria de Pintura de Berlim. A postura meditativa em perfil dos concentrados jogadores e a consonância tonal entre seus trajes são estruturas formais comuns à obra de Carracci e Cézanne. A toalha da mesa de xadrez é decorada numa forma muito consonante às toalhas e cortinas das naturezas mortas e dos ambientes de Cézanne. Assim, embora não se possa estabelecer qualquer relação direta e documental entre Carracci e Cézanne, estas duas obras gerarão um profundo encontro de anseios formais, que a própria história não pode justificar e que as próprias obras podem *operar*.

* * *

A expressão vai a situações de interior e, por vezes, traça motivos inusitados de forte questionamento acerca de si mesma e em relação à tradição pictórica. Esta relação, ora se vê condensar, ora se dilui por uma série de elementos que, como prisma, refratam diversos campos expressivos de origens muito diferentes.

Surgem os retratos, ou melhor, os corpos de pessoas solitárias. A série das *"Sra. Cézanne"*, a partir de 1890 e as expressões de *"Gustave Geffroy"* (il. 158), *"Ambroise Vollard"* (il. 159), *"Joachin Gasquet"* (il. 160) e do *"Jardineiro Vallier"* (il. 161) possuem em comum, a estranha ausência e solidão de pessoas colocadas numa espacialidade correspectiva, transvertente e conjuntiva, numa harmônica inclinante total entre as coisas, os personagens e seus espaços em pintura.

"Mulher com cafeteira" (il. 162) do museu d' Orsay é um acontecimento exemplar das expressões monádicas de Cézanne. A conjunção das mãos sobre o colo e a total modulação na composição do rosto, formam o personagem numa ambiência intensiva com seu arredor. A vestimenta da mulher em azuis, que ora se intensificam, ora se rarefazem no linho do suporte, consolida um corpo harmônico à rigidez cilíndrica dos sólidos sobre a mesa. Uma forma

ascendente que se *compacta* em volumes e intensidades modulantes, apenas pela quantidade de aplicações de um mesmo tom. A desperspectivação absoluta da mesa e a rigidez geométrica dos objetos trazem elementos nos quais artistas como Braque e Picasso responderão aos seus anseios por uma nova proporção moderna.

Todo ambiente composto em tonalidades marrons e a toalha chapada e modulante, marcam uma íntima contigüidade entre as experiências com o motivo dos *"Jogadores de Cartas"* e a *"Mulher com cafeteira"*. Aqui, contudo, Cézanne ataca diretamente a frontalidade pulsante em azul na personagem e quase cinza nos objetos. Há aqui uma outra preocupação que tocará o problema da perspectiva e da expressão dos sólidos geométricos e, ao mesmo tempo, uma procura de contigüidade entre a forma dos seres e das coisas no espaço.

"Mullher com cafeteira" (il. 162) possuirá sua ressonância na pintura de interior de Pieter der Hooch e Vermeer, fazendo visível também os desvios expressivos da compreensão de um espaço interior, de uma cotidianeidade e da vida das existências. Por outro lado, o cubismo verá aqui as bases de uma deformação e de-figuração das massas pictóricas. Porém, estes problemas serão melhor explorados num próximo momento, acerca da expressão da *"Sra. Cézanne em vermelho"*.

* * *

A originalidade compositiva de Cézanne, a partir do final da década de 1880, não passa apenas por uma inovação dos motivos, mas também pelo aprimoramento das expressões. Assim, a composição de Cézanne passará a incluir de uma forma original, um conjunto de motivos que pode ser visto como constante desde sua juventude.

O motivo das casas com paisagem, por exemplo, que vem desde a *"Casa do pai Lacroix"* (il. 83) e de *"Casa na provença"* (il. 130) irá solidificar-se e se compactar nas expressões do *"Château Noir"* (il. 163) como encrave estrutural e

tonal, de uma forma totalmente harmonizada, na qual a paisagem e a casa prolongam-se em fusão expressiva e modulativa.

Diferentemente das outras expressões, o motivo do *"Château Noir"* deixa de remarcar a individualidade dos elementos, forma e cor, para integrá-los num desenvolvimento habitante. Esta absoluta complementaridade e correspondência de tons e de formas criarão uma equivalência expressiva entre a casa e a paisagem que, de forma descendente, da esquerda para a direita, desenvolvem intensidades dissonantes. A casa é muitas vezes composta com dominantes em ocres e amarelos. Trata-se de desenvolver uma profundidade a partir do primeiro plano. A vegetação se desenvolve por profundidades de volumes, em verdes e azuis, que vão até a casa composta na tonalidade alta. Esta verticalidade aguda é envolvida por um contorno azul profundo e pela vegetação que a sustenta e tensiona em profundidade.

* * *

Dentre os antigos motivos buscados por Cézanne estará também o motivo das *"Banhistas"*. Cézanne traz uma formação lenta e complexa acerca deste motivo, passando pela tradição e fundando a expressão própria, que se desenvolve por vias, muitas vezes, bastante diferentes. O sintetismo de *"Banhistas em repouso"* (il. 78) e o impressionismo ocre de *"Três banhistas"* (il. 79) são exemplos da equivocidade expressiva num mesmo motivo.

Contudo, cabe aqui observar uma expressão final na perspectiva da vida de Cézanne: *"Grandes Banhistas"* (il. 164), de 1906, traz importantes desígnios compositivos de Cézanne para a compreensão de sua *realização.* A proporção natural, o desenvolvimento ambiental em profundidade, a técnica por manchas de cores e o uso dos brancos, como superfícies mais altas, serão aspectos esclarecedores acerca da expressão dos seus últimos anos.

Uma simetria compassada entre um grupo de banhistas dividido e as árvores, erguidos numa inclinação ogival e conjuntiva, geram um ritmo hermético e anônimo de seres nus em franca relação com o ambiente. Sem qualquer relação denotativa, seja literária, sexual, intencional, mas investidos de todas elas, pelas inúmeras sessões no Louvre, Cézanne faz de suas *Banhistas* um importante eixo na sua *carreira.*

A *situação* dos seres, das coisas e do espaço é integralmente regida pela cor *enformante* (Gestaltung) que se desenrola por manchas dispostas em certa simultaneidade harmônica. Através do gesto ausente do criador, por simples manchas, haverá um acordo tonal entre seres e espaço (mundo). Cézanne faz aparecer um volume e uma forma que se correspondem a outros volumes e formas. Céu e terra desenrolam seu contacto em profundidade. Não há, por assim dizer, um desenvolvimento linear, seja a partir das extremidades da composição, seja pelo desenho.

Fundada na aquarela modulante e nos contornos em *pinceladas marinhas* vai se formando a composição *abstrata* das *"Grandes Banhistas".* O agigantado mundo natural, próximo ao tamanho do homem, distancia-se totalmente do *"Almoço sobre a relva"* de Manet e passa a tocar as expressões de Picasso, Matisse e Malevich. As rotações variáveis dos corpos[51] mostram uma complexidade clássica (Michelangelo) e desintencional; paradoxalmente, a estabilidade de um mundo vertical, anônimo e acolhedor, favorece o modo edênico através de um desejo oriundo de um sentir clássico.

As *"Grandes Banhistas"* existem num mundo afectado pelas manchas de cores, num espaço vazio e branco. Há aqui, qualquer coisa próxima à atitude zen, mas brutal, *nirvâna* colossal sobre a natureza: *"l'homme absent, mais tout entier dans le paysage"* (il. 165). Suas formas adquirem a potência profunda da ausência integralmente implicada no ambiente, como o silêncio impregna as palavras, dando ritmo e compreensão às vozes. Esta presença estranhada de um

lugar mítico, traz em si o sentimento das "grandes" formas sem ilustração, sem literatura e sem significação. Cézanne encontra, no centro de seu esforço, o descompasso, o vazio e a ausência, numa poética não *mitológica*, mas *mito-mórfica*, que de cor em cor se interrompe entre brancos.

A convergência dos braços de algumas mulheres, para o centro, organizam uma circularidade com as árvores. São corpos míticos, de forte ressonância à estatuária bidimensional do antigo egito, que possuem qualquer forma atávica, ou *ideal*, na relação de seres junto à natureza.

A circularidade plana é atravessada por uma profundidade marcada por três momentos, definidos e coordenados no centro do quadro: a imprecisão branca-azulada (panos) que contactam as banhistas opostas; um corpo natante imerso na água plana; o homem anônimo com um animal mais ao fundo. O rosto vazio deste homem, aproxima-se muito de outra obra de Cézanne que expressa o "*jardineiro Vallier*" (il. 161). Toda conjunção das "*banhistas*" expressam a existência edênica de uma poética estritamente formal; trata-se de outro *ethos*, de uma forma talvez ecológica no sentido mais etimológico.

Na obra de Cézanne há, porém, um manuseio de paradoxos conjugados através da cor e da forma, tanto harmonizando perfis em movimento e frontalidades estáticas, quanto tradição e ruptura. Serão formulações de difícil explicação, em que Cézanne procura fazer compreender sua expressão: *impressionismo sólido*; *paisagem ideal (Poussin ou Bertin) junto à natureza*; *ser bruto e ser sensual*. Sua obra exige, por assim dizer, um esforço enorme de aprendiz para compreender uma expressão como implicação da tradição em seu devir transformativo. Deste modo vale perguntar: de onde se pode ver ressoar na tradição o grande desvio das "*Grandes Banhistas*"?

Talvez, as tensões mais remotas que o motivo de "*banhistas*" possa alcançar, venham do motivo de "*Diana e Actéon*", dos "*Batismos de Cristo*"; dos "*Raptos de Europa*" ou das "*Fontes da Juventude*". As cenas de presonagens nas

---

[51] Os corpos, provavelmente esboços antigos de Cézanne, a partir de nus, possuem diversas situações, cada uma, interrrelacionada com um sentimento de equilíbrio, proporção e ritmo, evocando a "*Batalha de Cacina*"

águas naturais do mundo ocorrem nestes motivos. Por onde vale mencionar algumas relações e proximidades, como *"Diana e suas ninfas"* de Paul Brill (Louvre), o *"Batismo de cristo"* de Cornelis van Haarlem (Louvre), o *"Rapto de Europa"* de Jacob Jordaens e a *"Paisagem com Diana e ninfas"* de Paolo Flamingo, que, por sua vez, possui uma relação muito próxima, em tratamento, com a *"Diana e Actéon"* (il. 20) de Delacroix. O *"Desembarque de Maria de Médicis em Marseille"* (il. 103) de Rubens, cujas *banhistas* serão admiradas no Louvre por Cézanne, estimulará diversos exercícios e estudos. Cada tradição terá a sua ressonância formativa na expressão de Cézanne.

A contemporaneidade do motivo das *banhistas* na época de Cézanne também será outra via de contacto. As *banhistas* de Renoir que vão do aspecto *ingresco* ao impressionismo solar[52], a corporeidade espatular, amorosa e carnal, de Courbet, o *"almoço sobre a relva"* de Manet e as *"Dianas"* de Delacroix e Corot serão consonâncias acerca de um motivo e uma expressão no século XIX.

Contudo, as intensificações acerca do motivo serão procedidas em Cézanne com tais transmutações, chegando mesmo a provocar um desvio tão nítido na sua história, que as futuras expressões estarão carregadas de informações cezanneanas acerca do espaço e da forma. Assim, compreende-se o anonimato *"fauve"* de coisas evanescentes, como as *banhistas* de Matisse (il. 166), a direta relação entre o motivo sintético de Émile Bernard e as *banhistas* dos anos 1880 de Cézanne, a franca proximidade entre as *"Moças de Avignon"* (il. 167) de Picasso e as estruturas paisagísticas dos espaços cezanneanos e, por fim, as *banhistas* nuas, em cor, das primeiras elevações suprematistas do branco de Malevich (il. 168) que, por sua vez, marcam a compreensão radical da forma e da poética em Cézanne: a pintura consciente de um suporte e a interrogação deste fundo como acontecimento irrefletido da expressão.

---

de Michelângelo.

[52] AGUILAR, Nelson. *O sol de ouro da vida!*, in Revista do Masp, ano 1, n. 1, pp. 54 - 68.

c) Brancos:

Os brancos de Cézanne são complexos recursos pictóricos e *gestálticos*; são por vezes, organizadores, desenquadrantes, rarefeitos nos volumes dos tecidos, rítmicos e abertos por entre formas *compactas* compostas por *manchas colorantes* (*taches*). Os brancos e os tons escuros perdem sua oposição e adquirem uma certa complementaridade modulativa. Os brancos serão a tonalidade mais alta, aquela que é mais plana do que os amarelos mais intensos, aquela que não se adapta à relação das cores, mas funda uma anterioridade da harmonia modulativa numa situação suspensa. Todo pincel e espátula aplicados trazem um volume mais profundo do que a superfície branca e plana. A esta lógica tonal das cores, correspondem os brancos das "*Grandes Banhistas*". Centro iluminador de um volume que vai aprofundar-se; nos corpos, os centros são deixados em branco, enquanto tons entre violetas, laranjas, azuis e verdes claros conformam sua ambiência co-respectiva. O supremo devir entre branco e azul cria uma nuvem-volume pela simples interposição de azuis; uma técnica que também existe na pintura ch´an chinesa[53]...

Trinta raios convergem ao meio
Mas é o vazio central
que faz andar a carroça.

Trabalha-se a argila para fazer os vasos,
mas é do vazio interno
que depende seu uso.

No entanto, enquanto o jogo entre vazio e pleno na pintura oriental se dá entre nanquim e suspensão dos gestos, numa espiritualidade do fazer zen, na arte de Cézanne é a natureza que irá trazer à forma sua transmutação. Assim, as cores, por oposição ao desenho e ao nanquim japonês, perfarão uma outra

[53] Acerca da arte japonesa e sua influência taoísta, v. Azuchi-Momoyama & Edo (1576–1868), in STANLEY-BAKER, Joan, *Japonese Art*, Thames and Hudson, Londres, 1995, pp. 138-191. Acerca da significação Chan (Zen e Son) v. também TREGEAR, Mary, *Chinese Art*, Thames & Hudson, Londres, 1995, *Space and Monumentality*. p. 107–148.

conduta no campo do espírito da forma, num comportamento eminentemente ocidental do devir transformativo entre expressão e motivo.

No *"Jardim de Lauves"* (il. 169) Cézanne interrompe totalmente o desenvolvimento do motivo. A descontinuidade que é proposta, tanto por Henri Maldiney quanto por Richard Shiff, mostra o modo moderno da criação como transformação de formas, *"Gestaltung"*, que, ao mesmo tempo, exprime um suporte plenamente iluminado. Esta liberdade pictórica Cézanne conquistou trabalhando, *realizando em vazio*. As marcas desta paisagem são de gestos tão concentrados para a apreensão *de algo,* que suas abstrações colorantes conduzirão plenamente ao que se quer e se vai dizer acerca do *motivo,* sem precisar findar-se em significações excessivamente analíticas: *"Les sensations colorantes qui donnent la lumière sont causes d'abstraction qui ne permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délinéation des objets quand les points de contact sont ténus délicats"*[54]. Cézanne *compacta* seus traços como manchas que se desenrolam modulantes dos verdes aos azuis. A *Sainte-Victoire,* que supostamente deveria ser vista deste jardim, é composta por uma elevação de brancos e laranjas ambientada e contornada por azuis e cinzas, *"la Sainte-Victoire est convèxe"*[55]. Os toques vão formando planos em volumes colorantes, os brancos vão gerando o intervalo de escape entre um movimento intensivo e outro, cada mancha, um espaço no vazio, permitindo seu uso, sua forma, seu distanciamento, seu ritmo.

Uma casa é aberta por portas e janelas,
e é ainda o vazio
que permite habitá-la

O Ser dá as possibilidades,
mas é pelo não-ser que se as utiliza.[56]

---

[54] *"As sensações colorantes que dão a luz são causas de abstração, que não permitem cubrir minha tela, nem perseguir a delineação dos objetos quando os pontos de contacto são considerados delicados"*.
[55] *"A Sainte-Victoire é convexa"*. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 150.
[56] TSEU, Lao. *Tao-Tö King*. traduzido do chinês por Liou Kia-hway, Connaissance de l'Orient.

Este caráter ôntico do branco, isto é, como fundo mais elevado da expressão, Cézanne retirou da aquarela. O branco em Cézanne é cor que expressa luz-volume, isto é, transparência, contendo em si, o conjunto das intensidades cromáticas, portanto, um tom altíssimo, que se dá apenas no emudecer do gesto, na ausência. Para Cézanne "*Le prisme, c'est notre première approche de Dieu, nos sept béatitudes, la géographie céleste du grand blanc éternel, les zones diamantées de Dieu...*"[57] As cores são totalmente pintura. Por outro lado, Cézanne raramente cria uma tonalidade negra, para ele, a ausência de cor não poderá ser instrumento hábil para a pintura: "*Les couleurs sont expression*" e numa de suas falas mais obscuras ele dirá: "*La lumière n'existe pas pour le peintre*"[58].

Será interessante notar a contradição, inclusive lógica, entre a concepção de pintura como cor, em Cézanne, e a expressão da luz numa certa pintura contemporânea. A exposição de Pierre Soulage realizada em Berna em julho e agosto de 1999 traz como título a "*Celebração da luz*". Neste certo culto à luz, como anjo da pintura, Soulage utiliza uma matéria sintética negra, na qual ele modula com espátulas e grandes pincéis, sulcos de luz e claridade. A cor se ausenta e se manifesta como azul profundo, apenas nas extremidades da obra. Só a luz pode ser instrumento hábil de expressão numa superfície negra. Contudo, esta oposição espressiva entre Soulage e Cézanne serve apenas para mostrar uma certa correspondência interativa acerca dos problemas e concepções pictóricos que recebem formas expressivas diferentes, mas sempre imanentes aos problemas de realização.

Gallimard, 1967, préface d'Étiemble.

[57] "*O prisma é nossa primeira aproximação de Deus, nossas sete beatitudes, a geografia celeste do grande branco eterno, as zonas diamantadas de Deus.* GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 202-203

[58] "*A luz não existe para um pintor*". GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 205.

IX. SENHORA CÉZANNE EM VERMELHO

sumário: *observação formal, técnica do espaço, da cor, da modulação e da forma humana; a série "Sra. Cézanne", o problema dos personagens e do retrato; relação da tradição das "Virgens" italianas* (séc. XV) *e dos interiores holandeses* (séc. XVII), *o Cubismo, Malevich, Modigliani* e *as implicações atávicas.*

"Sra. Cézanne em vermelho" (il. 170) possui a força de elaboração de uma nova espacialidade, desvio da experiência ordinária e transmutação da efetividade sensorial. Trata-se de procurar expressar um módulo espacial que escape do efetivo sedimentado e opere uma transmutação[1] da experiência de contacto com o mundo. Este modo composto pela inclinante do corpo da personagem faz ceder um espaço comum, elevando[2] a um outro modo do sentir, o espaço e o tempo. *Um desvio em vermelho*[3], modulante das variações do sentir, opera uma torção do espaço que carrega consigo os fenômenos ordinários e efetivos da realidade, para os *valores realizantes* da pintura como acontecimento expressivo e transformador.

Estática e plana, a rigidez da mulher inclina, descentrando uma verticalidade. O vestido, numa simplificação do vermelho e azul, espacializa e omite uma poltrona. Lugares em que os tons do tecido são rarefeitos deixam vir os brancos do suporte. A *paciente* postura de *"Sra. Cézanne"* permite um espaço envolvente, confortável e simplificado em verdes e azuis. O espaço com o personagem modula inflexões melodiosas numa concepção simplificada e num

---

[1] Na problemática entre toque e visão situa-se a compreensão de Richard Shiff, que observa uma interrupção, uma necessidade descontínua entre a expressão e o motivo e, por assim dizer, uma mutabilidade coetânea entre mundo e pintor na obra de Cézanne. Neste sentido, *cf.* SHIFF, Richard: *"La touche de Cézanne: entre vision impressionniste et vision symboliste, in Cézanne Aujourd'hui,* ed. Réunion des musées nationaux, Paris, 1997, pp. 117-124.

[2] Esta supremacia do sentimento encontra-se em MALEVICH, K., *Suprematisme, in Le miroir suprématiste,* trad. francesa de V. e J-C Marcadé, Slavica-écrits sur l'art, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

[3] Esta concepção desviante da experiência ordinária do mundo, para a compreensão de sua virtualidade, encontra-se na profunda experiência artística do século XX. *"Desvio em vermelho"* de Cildo Meireles é outra expressão ressonante com *"Sra. Cézanne em Vermelho"* do Masp. Ambos são co-participativos de uma fuga espaço-temporal no fundo da própria experiência artística.

tratamento complexo. Em Cézanne desenvolve-se uma implicação do corpo ao espaço e do corpo-espaço à pintura; assim, trata-se de resolver o problema dos modelos para intensificá-los em motivos, módulos de cor e forma – tarefa pictórica que consiste na *realização do motivo* dos "*personagens solitários*".

A expressão será, portanto, composta através de dois recursos básicos: no nível entre os elementos espaço e corpo, Cézanne organizará uma respectiva interiorização do espaço externo, criando uma pintura clara de interior, e uma desinteriorização do espaço existencial. Desocupando a forma humana de qualquer tarefa do cotidiano, intencionalidade da consciência, ou representação simbólica, o corpo desentranha-se pela ausência psicológica e se estranha pela presença espiritual, integral à forma como intensidade de cor. Vermelho descentralizador do realismo fisiológico.

O vestido é feito com marrons muito escuros nos contornos fragmentários, azuis e vermelhos; um tecido que desce verticalmente em espiral traça um cruzamento com o tecido que afina a cintura e centraliza o corpo. O fundo se faz de um azul esverdeado, com violetas e cinzas, trazendo algo de Correggio, ou Watteau e enriquecendo o que era o cinza chumbo do "*Retrato de Antony Valabrègue*"(il. 10). Há qualquer elegância e dignidade nesta expressão de Cézanne, como nota Kurt Badt, uma virtude e uma imanência clássicas, uma proporção e uma situação compostas por cores e formas.

A modulação correspectiva entre ambiente e vestido que enfraquece, intensifica e dissolve a oposição de figura e fundo através de uma "*Gestaltung*" da cor; Cézanne situa um ritmo integral – *estável ambiência.* Cinzas, azuis esverdeados e violetas por harmonia a azuis, marrons e vermelhos são conjugados na expressão.

A *forma humana*[4] de Hortense, com os cabelos bem divididos em marrons e a pele do rosto e das mãos compostas com enriquecedoras pinceladas de azuis e vermelhos, mostram a linha melódica essencial da composição. Estes azuis e vermelhos são também recursos expressivos utilizados por *Rubens* na composição de suas *Vênus, Andrômedas e Ninfas.* O rubor sensual da carne na pintura de *Rubens,* ou *Jordaens,* possui uma complementaridade constante entre azuis e vermelhos, criadores de volumes modeladores e intensidades sangüíneas. No entanto, a perpetuidade do sangue e os elementos passionais em Rubens, estão aqui, dissecados num modo durável, de exclusivo traço de ausência e existência que, por azuis e vermelhos, também encontram sua situação imanente ao clássico.

Os olhos de *"Sra. Cézanne"* perdem-se, esvaem-se, e lançam ao espaço do museu o olhar da estranheza, da paisagem e das naturezas mortas, algo suspenso no instante durável da situação. As modulações convergem para as mãos deste corpo e formam uma figura com uma verticalidade ogival da cabeça e elíptica no fechamento dos braços, um cone em proporção, uma espessura plana em compactos de cor. Esta forma leve, pela simplicidade, proporção e elegância e forte, pela tonalidade e rigidez, traçará seu vigor clássico e originário no espaço artístico de uma certa *"vanguarda"* e de uma história das formas artísticas.

Contudo, deve-se, antes, observar o caráter desta forma de Cézanne, já como frontalidade e estranhamento, por sua estabilidade transmutante e ausência. O campo de presença de *"Sra. Cézanne"* possui uma espessura plana, na qual a ausência se dá pela eliminação de qualquer caráter representativo da forma humana. Em completa *catatonia* da consciência, a presença de *"Sra. Cézanne"* se espalha por todos os seus contornos, todo seu corpo torna-se

[4] BADT, K. *The art of Cézanne, op. cit.* p. 131-194. Este é um capítulo sobre o elemento humano e o simbolismo em Cézanne, neste momento o autor falará da solidão, da "conversão" e do retrato de pessoas na obra e na vida de Cézanne, este capítulo reforça na tradição a importância e o significado do elemento humano na expressão de Cézanne.

expressão descentralizada – "*o vermelho é descentralizador, dizia Goethe*"[5]. As flores esboçadas nas mãos de "*Sra. Cézanne*" seguem, esquecidas, os acordes do corpo.

Ausência e situação são características de "*Sra. Cézanne em vermelho*", de um pedaço imerso num espaço diferencial indecomponível – o devir expressivo do "*tornar-se-coisa*"[6]. Um sentir eleva-se e arranca de si o sentido de sua imagem e de seu ícone; atingindo a pintura como expressão única, como forma, cor e espaço. Sair do pintor e devir pintura, esta parece ser a direção dos esforços de Cézanne em "*Sra. Cézanne em vermelho*". A intrínseca necessidade da forma: o estranhamento, a ausentidade e a frontalidade para com o mundo, através da máxima estabilidade do espaço envolvente. A forma orgânica e ordenadora, "unificadora e potente"[7], que se desvia para uma outra compreensão do sentir, como intensidade e modulação dos acontecimentos.

---

[5] "*O azul parece 'ceder ao nosso olhar', diz Goethe. Ao contrário, o vermelho 'entranha-se no olho' diz Goethe ainda.*". Neste sentido, *apud.* MERLEAU-PONTY, M. *Phénomenologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

[6] RILKE, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*, trad. brasileira de Pedro Süssekind, Sette Letras, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1996, p. 50. Carta de 9 de outubro de 1907.

[7] VENTURI, Lionello. *Cézanne: son art - son oeuvre*, Rosemberg, Paris, 1936, p. 60

a) a série "Sra. Cézanne":

As expressões de "*Sra. Cézanne*" inscrevem-se no motivo genérico de "pessoas solitárias" num espaço envolvente, muito realizado por Cézanne em seus diversos retratos. Contudo, as expressões de "*Sra. Cézanne*" possuem, em relação às outras composições, um certo privilégio por dois fatores: o de se constituir como um série interna que se desenvolve constantemente entre as décadas 1870–1890 e o de propiciar pela proximidade entre pintor e motivo (esposa), uma maior paciência compositiva, por conseqüência, o favorecimento para uma precisão expressiva.

Por volta de 1877, duas obras acerca de "*Sra. Cézanne*" são executadas, uma que apresenta a mulher costurando absorta numa cotidianeidade tranqüila e outra, de grande importância pela frontalidade e redução do motivo, denominada "*Sra. Cézanne com saia listrada*" (il. 171). Nestas obras, Cézanne apresenta uma composição espectral do espaço, formando por análises quebradiças uma degradação luminosa de espaços locais. A análise geométrica no tecido sendo costurado e na saia listrada das composições, marca uma expressão vibrante, diretamente relacionada às técnicas impressionistas. Trata-se da justaposição de toques regionais, que formam uma certa unidade do personagem na composição. Contudo, deve-se perceber nestas duas obras, as diferenças compositivas e os desígnios expressivos que farão com que Cézanne se decida pela extração de qualquer tarefa cotidiana de sua expressão, bem como de qualquer intenção exterior ao próprio desenvolvimento dos personagens como formas colorantes existenciais e monádicas no modo estático, como modo próprio de pintura. Assim, embora se possa presenciar a proximidade dos elementos espaciais e do desenvolvimento técnico destas expressões, dever-se-á também, diferenciar a significação expressiva de cada uma delas no interior da investigação de Cézanne. Trata-se, portanto, de notar a maturidade da "*Sra. Cézanne com saia listrada*", em relação à cotidianeidade ocupada de "*Sra. Cézanne costurando*", que

se aproxima muito mais da *"Menina ao piano, ou abertura da Tanhäusen"* (il. 31), que das expressões posteriores de *"Sra. Cézanne"*.

"Sra. Cézanne com saia listrada" como um híbrido da gênese impressionista e realista será comentada por alguns historiadores e críticos que reconhecerão a distinção compositiva desta obra: Roger Fry irá compará-la a uma natureza morta, notadamente a *"Natureza morta com Compoteira"* e a compreenderá como *"firme simplificação da cabeça oval, massivo robusto dos volumes, densidade e riqueza de matéria"*[8]. Fry encontra também um intenso momento do repouso monumental[9], da *"imensa duração dos objetos representados, um sentimento que é conduzido a nós por uma apaixonada convicção de cada afirmação"*. Por outro lado, ao seu modo, o historiador Lionello Venturi irá observar que as expressões acerca do motivo das *"Sras. Cézanne"*, executadas por volta de 1877, *"são muito menos uma expressão humana do que uma investigação de forma e cor"*[10], mostrando assim, um outro traço característico do reconhecimento desta obra como composição de altas conquistas. O poeta Rainer Maria Rilke, por sua vez, fará uma acurada descrição acerca desta *"Sra. Cézanne"*, ao final de sua análise ele dirá: *"o interior da pintura vibra, eleva-se e cai de volta em si mesmo, sem que nenhuma parte fique parada."*[11]

Após esta expressão inicial, Cézanne irá compor alguns retratos bem aproximados, tomados apenas de alguns detalhes e perspectivas. Estas expressões possuirão um sentido de exercício e estudo procurando apreender a composição de um rosto, de suas rotações e torções. Por vezes surgem retratos angustiados e virginais acerca da *"Sra. Cézanne"* (il. 172). Até meados de 1888, as obras acerca do motivo de *"Sra. Cézanne"* serão, em sua grande maioria, verdadeiros retratos, seja pela concentração da expressão no rosto do personagem, seja pela aproximação da composição ao busto, ora em ¾ de perfil, ora em frontalidade.

---

[8] FRY, Roger, *op. cit.* p. 53 *"firm simplification of oval of the head, the rugged massiveness of the volumes, and the density and richness of the 'matière'"*

[9] *Ibid.* p. 53. *immense duration of the objects represented, a feeling which is conveyed to us by the passionate conviction of each affirmation.*

[10] *Idem.* p. 36 *"sont beaucoup moins une expression humaine qu'une recherche de forme et de couleur"*.

Contudo, surgem duas expressões conclusivas acerca das pesquisas de Cézanne, a *"Sra. Cézanne com avental"* (il. 173), que se mostra numa leve rotação de perfil sentada numa poltrona e o *"Retrato de Sra. Cézanne"* (il. 174), que mais se aproxima da *"Sra. Cézanne em vermelho"* do Masp, por sua verticalidade, frontalidade e postura. As conclusões das investigações acerca destas duas obras caracterizam-se pelo distanciamento do motivo, pela ausência assentada na composição gestual das cores e pela redução do motivo em dois aspectos expressivos, a saber, o de uma forma sentada, tendendo a um certo início de perfil e o de sua situação frontal.

Conquista-se assim, num primeiro momento, as situações que passarão a ser reinvestidas através da transformação das cores. Surgem, portanto, por um lado, duas *"Sras. Cézanne"* (il. 175) sentadas numa poltrona amarela, vestidas de vermelho e inclinadas em sua rotação e, por outro lado, a *"Sra. Cézanne em vermelho"* (il. 170) do Masp. A conjunção dos aspectos sensíveis destas obras culminaram, por sua vez, em duas outras expressões mais complexas, mas não necessariamente mais *realizadas,* serão elas: *"Sra. Cézanne na poltrona amarela"* (il. 176) e *"Sra. Cézanne na estufa"* (il. 177), ambas pertencentes ao *Metropolitan* de Nova York.

A *"Sra. Cézanne na poltrona amarela"* consolida-se em forte relação com a obra do Masp. Contudo, enquanto uma procura ser apreensão exclusiva da forma humana, a outra incluirá elementos correspondentes que enriquecerão a composição, chegando mesmo a transformar o tipo de espacialidade proposto pela *"Sra. Cézanne em vermelho"* (il. 170). Assim, *"Sra. Cézanne na poltrona amarela"* configura-se como expressão de forte caráter sintetizante, trazendo consigo uma complexidade do motivo, que passa a envolver a poltrona amarela, a cortina, uma espécie de tripé de cavalete, um quadro e o lambris da parede. Toda esta complexidade gera a dificuldade de sintetizar

[11] RILKE, Rainer Maria, *Cartas sobre Cézanne*, trad. brasileira de Pedro Süssekind, Sette Letras, 3ª edição, Rio de Janeiro, 1996, p. 87. Carta de 22 de outubro de 1907.

elementos que devem estar coordenados ao corpo e ao espaço, evitando qualquer eloqüência para seu desenvolvimento.

Assim, para compor uma *trans-espacialização* dos elementos do motivo, Cézanne intensifica os valores expressivos pela modulação, conquistando uma ambientalidade co-extensiva no estranhamento inclinante global do espaço. Tudo seguirá a ordem motriz das formas e das sensações, na qual cada alteração dada, resultará um correspondente desvio do conjunto. É o que acontece, por exemplo, entre o desvio inclinante horizontal da faixa do lambris na parede e a inclinação vertical da Sra. Cézanne com a poltrona.

Contudo, diferentemente da inclinação estável e desviante da *"Sra. Cézanne em vermelho"* (il. 170), a obra do *Metropolitan* surge vertiginosamente desenquadrante pelas redistribuições desviantes entre os vários elementos da tela. A própria *"Sra. Cézanne"* inclina-se mais acentuadamente, ao mesmo tempo que transmuta toda relação espacial circundante. Deste modo, pode-se compreender o desvio único da expressão do corpo em *"Sra. Cézanne em vermelho"* e o espaço transmutável de interior em *"Sra. Cézanne na poltrona amarela"*.

Ao comentar acerca da *"Sra. Cézanne na poltrona amarela"* (il. 176), Roger Fry falará em *"fixação e rigidez"*[12], para ele esta obra é escrita com *"grandiloqüência"* nos aspectos mais intuitivos e fundamentais da expressão de Cézanne. Em sua contribuição às observações das *"Sras. Cézanne"*, Fry dirá: *"a transposição de todos os dados da natureza nos valores plásticos de cor é completa aqui. O resultado é tão afastado da cena descrita, quanto da música. Não há induzimento da mente para retraçar os passos tomados pelo artista, nem para reconstruir de sua imagem, a atualidade da mulher pousando na sua sala. Nós permanecemos também completamente tomados pelo encantamento desta profunda harmonia. Embora tudo viesse da interpretação da sensação visual atual e embora o desejo permanecesse absolutamente leal, para Cézanne, eles eram uma obsessão; em Cézanne, a palavra realismo parece tão impertinente quanto idealismo seria com referência a tal criação. Ela pertence a um mundo de valores*

espirituais incomensuráveis, mas paralelos ao mundo atual. Isto é um exemplo do que Jules Renard chama de verdade criadora de ilusões."[13]

Por outro lado, a *"Sra. Cézanne na estufa"*, uma das últimas expressões acerca deste motivo, surge a partir de uma outra situação. Sentada em ligeira tendência do corpo em perfil e da face frontal, como em expressões anteriores, as colorações serão radicalmente transformadas para um ambiente em amarelo, extremamente alto, pouco usual em Cézanne e um vestido em azuis muito escurecidos, profundos, gerando, por assim dizer, um forte contraste tonal entre espaço e corpo. Esta composição, talvez a mais complexa da série, é criadora de dificuldades expressivas, cujas decisões e conclusões permanecerão interrompidas pelas várias falhas em brancos no vestido rarefeito e nas mãos.

A série das *"Sras. Cézanne"* compõe-se assim, por linhas compositivas bem aproximadas, chegando a hipérboles tonais e a ambientes situados, nos quais Cézanne procurará formular uma corporeidade direta, nem fisiológica, nem psicológica, nem retratada. Os seres solitários, apresentando a forma simplificada e freqüentemente atônita, mostrarão esta poética na expressão de Cézanne.

* * *

As *"Sras. Cézanne"*, compostas por volta de 1890, trazem uma remarcada conquista do estranhamento das formas para com seu significado funcional ou simbólico. A retirada de qualquer recurso narrativo ou intencional, como a encenação, os caracteres emocionais, ou a própria disposição do corpo,

---

[12] FRY, Roger, *op. cit.* p.65 *fixity and rigidity*

[13] *Idem.* p. 66, *" the transposition of all the data of nature into values of plastic colour is here complete. The result is as far from the scene it describes as music. There is no inducement to the mind to retrace the steps the artist has taken and to reconstruct from his image the actual woman posing in her salon. We remain too completely held in the enchantment of this deep harmony. Though all comes by the interpretation of actual visual sensation, though the desire to remain absolutely loyal to them was an obsession with Cézanne, the word realism seems as impertinent as idealism would be in reference to such a creation. It belongs to a world of spiritual values incommensurate but parallel with the actual world. It is an example of what Jules Renard calls 'la vérité créatrice d'illusions'.".*

estarão, juntamente com a harmonização ambientalizante do motivo, no cerne de uma expressividade simplificada dos seres, sem qualquer loqüacidade.

Os retratos, em Cézanne, estão em total dissolução, não se esforçam para expressar um temperamento, como se pode ver nos retratos da década de 1860, tampouco se preocupam em copiar o animal humano do naturalismo. A atmosfera de um clima momentâneo da expressão, num sorriso, num esquecimento, ou na incidência do sol sobre uma fisionomia, também será um problema inexistente nas sólidas e planas figuras de Cézanne.

Trata-se de compor um retrato que dê a forma dos seres em relação de espessura, realidade, aspecto e tratamento com as coisas que o circundam e os espaços que os encerram. A biblioteca e Gustave Geffroy[14] (il. 158) sofrem interferências compositivas coordenadas, num espaço estruturado, exclusivamente pelo conjunto dos entes envolvidos. Em Cézanne, trata-se de procurar saber como cada personagem irá se inserir e interferir no módulo espacial.

No entanto, a gênese desta expressão poderá ser vista através dos seguintes procedimentos: *equalização* entre corpo, espaço e coisas, isto é, transformação *hiperbólica* dos modelos em intensidades de forma; transformação *compactante* entre coisas, seres e espaço, em intensidades de cor e transformação paralela e contígüa do conjunto (*motivo*) em expressão pictórica "*de forma e cor*"[15].

Estes procedimentos compõem uma forma durável como mineral, gerando o sentido da impressão de atemporalidade e perpetuidade criados pela expressão. Neste sentido, Kurt Badt observa muito apropriadamente: "*Ele tinha uma revelação do mundo num estado de atemporalidade e imutabilidade, sempre existindo e se preservando na existência*"[16].

---

[14] Na "*Dúvida de Cézanne*", Merleau-Ponty observa o retrato de Gustave Geffroy, apreendendo a ordem motora-perceptivo das relações implicativas entre corpo e mundo percebido. Neste sentido, MERLEAU-PONTY, M. *La doute de Cézanne, in Sens et non-sens, Nagel*, 1948.

[15] MALDINEY, Henri, *Art et existence, op. cit.* p. 22

Contudo, toda esta análise de procedimentos em Cézanne procura apenas expressar noções que possam esclarecer "*o modo no qual suas figuras situam-se perdidas no espaço*"[17]. Assim, as constantes expressões de "*rigidez inanimada*", *"de pessoas em quartos vazios, que parecem estar ali longe da euforia e do barulho da multidão"*, poderão ser observadas através do aspecto da ausência, mais do que da solidão. A ausência retira o fenômeno da consciência, enquanto a solidão o inclui, como faz Kurt Badt através de sua análise simbólica. A ausência reflexiva de personagens absortos no espaço desentranha e descentraliza os personagens do foco de si para o ambiente integrado. Por outro lado, a noção de ausência deverá ter como par indecomponível, noções já propostas por Novotny, ou Kurt Badt, como *Zusammenhang e Stimmung*[18], ambiência, integralidade, totalidade, meio e globalidade. Ausência e integralidade com o espaço que, por sua vez, interiorizam-se em torno dos personagens e conformam a pesquisa dos retratos no esforço de imprimir a cada corpo, o seu caráter de coisa, de espaço, ao mesmo tempo e paradoxalmente, a sua unidade caracterizadora e sua transformação em obra de arte.

---

[16] *Idem.* p. 145
[17] *Idem.* p.153

b) Tradição e porvir:

Como já foi visto entre os *"Jogadores de Cartas"*, a série de *"Arlequins"* e as próprias *"Banhistas"*, a obra de Cézanne possui tanto uma potência instauradora de uma nova compreensão artística (ruptura), quanto um conhecimento e um aprofundamento acerca da tradição. Haveria, portanto, qualquer ressonância entre tradição e motivo em *"Sra. Cézanne"*? Em que artistas, motivos, períodos e expressões se poderá encontrar as intensidades de um porvir da expressão de Cézanne?

Cézanne aproxima alguns retratos de sua mulher para estudar a composição do rosto e do busto; contudo, decide-se por um distanciamento da figura feminina, exibindo-a, a partir de seu colo, colocando-a de uma forma acolhedora sobre si. Este distanciamento em frontalidade e a composição simplificada das roupas se aproximam inusitadamente das *virgens* italianas, mesmo florentinas, do *séc. XV*; as *"Virgens"* em mantos azuis e vermelhos de Sandro Botticelli (il. 178), ou Piero della Francesca[19]. Deve-se perceber, no entanto, que não se trata de uma ressonância técnica entre o domínio da forma florentina e Cézanne; trata-se exatamente de uma ressonância pela concepção de motivos e pela apreensão de uma proporção clássica. Assim, a proporção clássica (Florença) e o colorismo modulante (Veneza) marcarão respectivamente os traços paralelos entre Cézanne e a pintura italiana do final do séc. XV.

A frontalidade das *virgens* ressoa a verticalidade de *"Sra. Cézanne"*. O fechamento acolhedor sobre si, vibra a ausência do *menino* e o desentranhamento da expressão em Cézanne. A composição das vestimentas em

---

[18] A noção de *Stimmung* é fundamental na compreensão de Novotny acerca da arte de Cézanne. Esta *Stimmung*, criada através de cores é a grande conquista da expressão e do pensamento cezanneano. *Cf.* NOVOTNY, Fritz, *Cézanne*, Phaidon Press Limited House, Oxford, 1978, p. 3.

[19] Este é um pintor comentado por Lionello Venturi, *in Cézanne: son art - son oeuvre, op. cit.* As virgens de Piero della Francesca e seus personagens são remarcados pelo desenho e por sua firmeza geométrica, pela influência florentina desde a juventude. Cézanne é um admirador da arte pós Giotto, fossem venezianos ou florentinos. O prof. Luciano Migliaccio faz notar a importância deste discurso *renascentista*, nas décadas de 1920 e 1930, entre historiadores, como Venturi, críticos e futuristas, como Longhi.

vermelhos ou azuis[20], simplificados na concepção e complexos no tratamento e os cabelos, ora cobertos pelo manto, ora presos, dão a dignidade das *virgens* e a tonalidade de *"Sra. Cézanne"*. Esta relação das *virgens* chega mesmo à estranheza do sentido de retrato: chamar as composições de *"retratos de Maria"* é tão inapropriado quanto denominar de retratos, as expressões de *"Sra. Cézanne"*; ambas possuem um desvio compositivo, outras formas de contacto; mas, enquanto as *virgens* vão ao céu e a toda mitologia cristã, o motivo de *"Sra. Cézanne"* desce ao mundo e formula uma *mito-morfia* entre seres e espaços – o horizonte moderno. Sem qualquer traço religioso, moral ou psíquico, a obra de Cézanne mostra um *ethos*, para fora da hierarquia teológica; uma conjunção entre o ser, a natureza, ou o espaço, sem necessitar da forma simbólica de deus, do reino de anjos e santos, da *"Stimmung"* celeste.

Apenas procurando esclarecer, na perspectiva das situações culturais, esta complexa relação entre as *virgens* e *"Sra. Cézanne"*, não se deve esquecer que a forma de Cézanne, junto a Baudelaire, coetânea a Nietzsche e próxima de Schopenhauer[21] vem de uma tradição mais iminente, que perfaz toda uma crítica ao cristianismo, para estabelecer uma forma da vontade, como vontade imanente ao vivido e ao mundo. No entanto, Cézanne era também um homem profundamente religioso. Estes paradoxos fazem ver uma expressão que recebe profundamente a tradição e dela faz saltar, não as figuras, mas as *formações inteiramente inusitadas*. Os museus, para Cézanne, eram necrópoles, como diziam Pissarro e Proudhon; contudo, eram também o *"livro em que aprendemos a ler"*, a história do motor da pintura, na qual Cézanne pôde apreender as consonâncias de sua cisão, de sua ruptura e de sua compactação abstrativa de motivos ressonantes da tradição iconográfica.

* * *

[20] BADT, K. *The art of Cézanne, op. cit.* p. 64-72. Badt faz a análise dos mantos das virgens para observar o *lazulli* e seu sentido metafísico e profundo.

[21] Cézanne muitas vezes menciona a Gasquet, filósofos como Kant e Schopenhauer. Neste sentido v. GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 132, 150, 151.

"Sra. Cézanne" talvez busque também outros encontros, mais imanentes e humanos, mais solitários e comuns. Assim, dever-se-á buscá-los na pintura de interior, ou na pintura de pessoas em seus ambientes.

Trata-se então, de ter acesso e de observar as composições dos holandeses longe dos paisagistas, ou seja, da pintura de interior holandesa do séc. XVII, notadamente, aquela elevada por Vermeer. Já se comentou a influência de Vermeer na pequena *"Leitura na casa de Zola"* e as consonâncias da pintura de Cézanne com pintores como Pieter der Hooch. No entanto, neste momento, tratar-se-á de estabelecer uma relação diferente entre uma expressão de alta maturidade e propriedade, em Cézanne, e as cenas cotidianas da Holanda. O humano protestante e trabalhador estará colocado nos quadros silenciosos e harmônicos dos holandeses; o cotidiano e a alegria do dia que passa suas horas na delícia do trabalho e do descanso fatigado, cria uma relação ao motivo de interior de *"Sra. Cézanne"*, por uma proximidade à climática, estável e ambientada das formas simplificadas.

A solidão divina no emprego das coisas, no uso do mundo, estará colocada na medição do ouro luminoso num interior azul: cor e contorno que a luz solar impõe ao ambiente; ou descascando batatas numa textura vermelhante. Por outro lado, a ocupação do ser em Cézanne mostra mulheres tocando piano e costurando, a elevação absorta (*ex-machina*) do trabalho, surgirá na própria *"Sra. Cézanne costurando"*. Contudo, pode-se observar uma radical desvio entre as *"Sras. Cézanne"* mais realizadas e o interior holandês, no que tange à própria significação expressiva deste interior.

Assim, para traçar as linhas ressonantes mais fortes entre Cézanne e a Holanda do XVII, já se estabelece a relação entre o motivo da *"Sra. Cézanne"*, por volta de 1890 e a *"A moça sonolenta"* de Vermeer (il. 179).

Uma porta entreabrindo-se mostra um jogo de luminosidades, que se desenvolve por uma sucessão de planos, evocando um dia, lá fora. A pintura de interior, muitas vezes se afirma pela sua relação com o exterior que vem por uma

janela, ou por portas transpassadas. Um labirinto que vai à rua, ao barulho da multidão. Um suave cochilo, após um árduo e prazeroso trabalho na cozinha, é uma forma de contacto com o divino nesta obra de Vermeer. Sua ausência está apenas ocupada em descansar um pouco. A natureza morta à sua frente surge como conjunto arrumado sobre uma toalha retirada. Vermeer põe ao lado da moça, uma porta e sua passagem, mostrando a polaridade de um espaço íntimo e um espaço mundano. Aquele sono, ali dormido, nem é desconfiado por aquele exterior. Vermeer compõe em vermelho o ambiente quente e interno; já no primeiro plano, a toalha bem traçada, num elegante decorativo, com os objetos das naturezas mortas mostra a sua proximidade com a *"Natureza morta com maçãs e laranjas"* (il. 180).

Contudo, o cotidiano em Cézanne tornou-se duração intemporal; a ocupação, a ausência e o trabalho, presença. *Sra. Cézanne* não traz um jogo entre relações colaterais, mas implicativas, isto é, espaço exterior e interior conjugam uma totalidade, ao invés de marcar uma relação bipolarizada. O ambiente já é clarificado, ao mesmo tempo que o elemento interno é já desentranhado de si. A *"Sra. Cézanne em vermelho"* do Masp é um exemplo deste tipo de oposição espacial e existencial entre Vermeer e Cézanne; contudo, a *"Mulher com cafeteira"* (il. 162) surge como sua componente paralela, enquanto a *"Sra. Cézanne na poltrona amarela"* (il. 176) traz elementos decorativos, como a cortina, ou a própria poltrona, mostrando em frontalidade, uma ausência suspensa no cotidiano. O recurso psicológico do sono para criar uma ausência interiorizada em Vermeer se desvia da claridade e lucidez perpétua de *"Sra. Cézanne"*: algo estático, ausente, morto e vivo, presente e aberto, algo como a arte atávica dos sarcófagos egípcios.

Além dos aspectos da concepção poética e expressiva, vale dizer que algo de propriamente pictórico aproxima Cézanne e Vermeer, algo que vem da elegância simplificada, do tipo de tratamento harmônico, da composição pacífica e feliz, longe do velho mal gênio que imputaram a Cézanne, as obras ardentes da juventude. Por outro lado, quanto ao problema da forma, ver-se-á a radical

discrepância entre os holandeses e Cézanne, remetendo o problema a outras vias intensivas de encontros no porvir, longe agora do passado dos museus.

* * *

Em 1912, Albert Gleizes e Jean Metzinger escrevem uma obra[22] capital acerca da arte moderna. O tratado acerca do cubismo instaura uma conjunção de pensamentos sobre a obra de arte através de uma nova geometria e de um novo espaço. Gleizes e Metzinger, artistas que passaram por influências sintetistas, *fauves* e néo-impressionistas, passarão agora, ao lado de Delaunay, Juan Gris, Braque e Picasso, a elaborar o horizonte de uma nova concepção artística e, para tanto, se auxiliarão da expressão de Cézanne, iconograficamente da "*Sra. Cézanne em vermelho*"[23], para procurar sua gênese e sua descendência mais intensa na conquista de um novo realismo, ao qual eles denominaram "*Cubisme*":

"*(...) Cézanne é um dos maiores entre os artistas que conduzem a história e será impróprio compará-lo com Van Gogh e Gauguin. Ele evoca Rembrandt. Como o criador dos 'Peregrinos de Emmaus', ignorando os aplausos fáceis, Cézanne sondou o real com olhos pertinazes e, se ele mesmo não tocou aquelas regiões onde o realismo profundo se transforma imperceptivelmente em espiritualidade luminosa, ao menos ele deixou para quem quisesse fortemente atingi-las, um método simples e prodigioso.*

Ele nos ensina a dominar um dinamismo universal. Ele nos revela as modificações que os objetos, supostamente inanimados, infringem uns aos outros. Através dele sabemos que mudar a coloração de um corpo é corromper sua estrutura. Ele profetiza que o estudo dos volumes primordiais abrirá horizontes inauditos. Sua obra, bloco homogêneo, move-se sob o olhar, contrai-se, estende-se, funde-se ou ilumina-se e prova irrefutavelmente que a pintura não é – ou já

[22] GLEIZES, A.e METZINGER, J. *Du Cubisme, Cap. I.* ed. Présence, Paris, 1912.

não é - a arte de imitar objetos por meio de linhas e cores, mas sim a de dar uma consciência ao nosso instinto. Quem compreende Cézanne pressente o Cubismo. Desde já podemos dizer que, entre essa escola e as expressões precedentes, existirá apenas uma diferença de intensidade, e que para assegurar-nos disso, basta considerar atentamente o processo desse realismo que, tendo deixado a realidade superficial de Courbet, mergulha com Cézanne na profunda realidade e ilumina-se forçando o incognoscível a recuar."[24]

Colocado este álibi do Cubismo nas obras de Cézanne, deve-se também ressaltar a perspectiva própria "*Du Cubisme*", na qual a expressão de Cézanne será vista como exploradora de uma região onde se procede uma profunda fusão da forma com o espírito, encontrando uma interpretação mais espacial do que colorante, mais primitiva e originária do que clássica. A justificativa deste olhar se encontra no próprio devir atávico de uma presença ausente na expressão de "*Sra. Cézanne em vermelho*", como forma petrificada e duradoura, numa vida suspensa, aguardando o espírito do mundo.

* * *

Nos sarcófagos da antigüidade egípcia[25], por volta da XVIII dinastia (por volta de 1500 a.C.), as faces despertas e ordenadoras em sua rígida postura, são preenchidas com sinais da vida de um faraó, de um juiz, de um conselheiro ou de um servo importante. O besouro escaravelho surge como um dos sinais expressos em pontos importantes da sua composição. Este animal é a própria forma simbólica da vida após a morte; para a sabedoria egípcia possuía o poder de morrer e voltar à própria vida e, por assim dizer, predestinar o renascimento do corpo.

---

[23] *Sra. Cézanne em vermelho* é a única obra de Cézanne reproduzida pelo livro de Gleizes e Metzinger, fundando assim a ressonância iconológica entre o artista e o movimento cubista.
[24] GLEIZES, A. & METZINGER, J. *Du Cubisme, Cap. I.* ed. Présence, Paris, 1912.
[25] . ALDRED, C. Development of ancient Egyptian art 3200-1315 b.C. Tiranti, Londres, 1952. & SMITH, W.S. *A history of Egyptian sculpture and paintings in the old Kingdom*, Oxford University Press, Londres, 1946.

Voltar à própria vida, agora mais perto dos deuses, ordenando, organizando, proporcionando e geometrizando os seus reinados, seu micro-cosmo, seu mundo e seu templo; a alegoria geodésica da vida. Os sarcófagos são vivamente apresentados, rígidos e ao mesmo tempo ausentes; enquanto não ressucitar o outro corpo, o espírito, que está nele, seu sentido não estará preenchido, como *Gestaltung* entre arte e religião.

Cézanne conhecia bem o Louvre, via as estatuárias e dizia: "*Des chasseurs, des pêcheurs qui peuplent les souterrains d'Egypte, des marivaudages de Pompéi, des fresques de Pise et de Sienne, des mythologies de Véronèse et de Rubens un témoignage monte, un esprit se dégage...* (...) *Nous voyons dans la peinture tout ce que l'homme a vu. Tout ce qu´il a voulu voir*"[26].

Pode-se, portanto, notar uma certa proximidade entre a presença eterna da vida e dos sarcófagos para o Egito e a durabilidade expressiva de Cézanne. Trata-se de argüir apenas a ressonância do aspecto rígido, da tensão proporcionada, da ausência lúcida, das formas centradas sobre seus cetros e buquês; mas de espaços que se contradizem em internalizar um corpo morto e externalizá-lo num ambiente que é seu e já por si, vivo. A diferença entre uma "*Máscara de Múmia*" (il. 181) e "*Sra. Cézanne em vermelho*" é que, embora ambas possuam o *afecto arqueológico*, a experiência da expressão de Cézanne não passará pela morte, ela se instaura *aí*, na "*Sra. Cézanne em vermelho*" por exemplo; ela possui a existência própria, que só *um* pode viver, seja obra ou animal. Algumas composições de Cézanne expressam exatamente o mito do escaravelho, que se ausenta vivo para permanecer; este simples, estranho, estável, inquietante e profundo *recurso* da existência mostra a *passividade* do perdurar. Cézanne busca as formas ausentes, os brancos intocados, o *desvio* de um espaço, *transpassível de um horizonte,* estruturador de uma leveza, feito de intensidades modulantes, sólidas manchas, suspensão, precisão, realização... Tudo

---

[26] "*Os caçadores, os pescadores, que populam os subterrâneos do Egito, as preciosidades de Pompéia, os afrescos de Pisa e Siena, as mitologias de Veronese e Rubens, um testemunho remonta-se, um espírito se depreende.* (...) *Nós vemos na pintura, tudo o que o homem viu. Tudo que ele quis ver*". GASQUET, J. *Cézanne, op. cit.* p. 154.

isto incutido numa forma de sonoridades atávicas, ressonantes com a forma do Egito antigo, ainda que seja uma forma religiosa, social, moral, científica e artística; o homem *"Merirehashtef"* (il. 127), *"A rainha Tetisheri"* (il. 182), *"A dama Tanofret sentada"* (il. 183) e o *"arquiteto Kha"* (il. 128) apresentam o movimento estático, o assentamento luminoso e rígido que podem ser claramente vistos no *"Grande banhista"*, na *"Sra. Cézanne em vermelho"*, ou no *"Arlequim"*.

* * *

Trata-se, ainda mais uma vez, de inclinar totalmente o ângulo e a intensidade do sentir e do perceber e traçar as relações entre Cézanne e o futuro absoluto das expressões dos artistas do século XX. Assim, além dos Cubistas já citados, uma relação mais óbvia e outra relação mais ampla das concepções artísticas se apresentarão posteriores à obra de Cézanne.

A relação mais óbvia se dá entre Cézanne e os retratos de Modigliani, como o *"Nu (Elvira)"* de 1918 (il. 184) e outros. A expressão de Modigliani realçadamente usa o recurso da eliminação dos olhos dos personagens criando uma ambigüidade expressiva e simbólica entre o corpo psicológico e o corpo físico, através das próprias formas. É interessante notar que em algumas obras de Cézanne há certa ausência material na composição dos olhos, mas que surgem apenas da pausa e do momento vazio do ritmo expressivo.

Esta certa poética que escapa da conjunção temática psíco-física, lança-se a uma exploração do próprio ato de criar, à própria constituição do fundo como pleno e vazio de volumes, formas e intensidades, que perfazem o ritmo na colocação em suspensão e presentação da obra, do sensível e do sentir.

Esta noção de ritmo e de sentir terão características fundantes no suprematismo. Malevich se aproxima de Cézanne por várias fontes de contacto, seja por sua própria passagem por uma correspondência expressiva com os pintores do campo, como Cézanne, Courbet, Renoir e Pissarro, ou ainda, por seus textos, como *"Introdução à teoria ao elemento adicional na pintura"* de 1928, no

qual ele dirá: "*Para a pintura de Cézanne, o vilarejo – enquanto ponto central do meio exigido – não se adequava; igualmente estranha a ela era a arte da cidade grande, do trabalho industrializado*"[27].

O elemento adicional da pintura nada mais é que o motivo expresso: a linha reta suprematista correspondente ao meio da grande cidade industrial, ou a natureza como meio da figuração, sob o cavalete da pintura de província. Contudo, embora Malevich considere os meios e instrumentos expressivos da arte de Cézanne obsoletos, ele não deixa de ver a preciosidade desta arte de província para o avanço cubista, futurista e suprematista.

Um texto de Carlo Carrà, *"De Cézanne a nós, os futuristas"*, de 1913, ainda mais radical e opositivo, ainda que sua pintura fosse convergir mais tarde com Cézanne, também mostra esta relação direta entre o futurismo movente e o pintor do estático. Seguem alguns trechos[28] das apreciações do futurista Carrà sobre Cézanne, para a melhor compreensão desta relação:

"Admitimos que Cézanne tenha superado os antigos pelo fato de tê-los completado com uma maior força na construção da cor."

(...)

"Cézanne nos faz ver o contrário, resolvendo a última parte do problema pictórico tal como a expunham os clássicos, a saber: busca da estaticidade e do aspecto eterno da natureza."

(...)

"Notam-se em Cézanne duas forças contraditórias: uma revolucionária, outra tradicionalista.

Toda obra desse pintor se ressente dessa oscilação entre o museu e a sinceridade de interpretação genuína e primitiva da vida."

(...)

---

[27] MALEVICH, Kasimir, *De l'élément additionnel en peinture. In La lumière et la couleur*, ed. L'Age d'homme, textes inédits de 1918 à 1926. Trad. francesa de Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger, Lausanne, 1981, p. 119.

[28] CARRÀ, Carlo. *De Cézanne a noi futuristi*, Lacerba (Florença), 15 de maio de 1913 in CARRÀ, Carlo. *La Mia Vita*, Longanesi, Roma 1943.

Tudo isso concorre para demonstrar que a obra desse artista é a mais complexa, a mais difícil de definir de todo século XIX."

Contudo, de volta à relação entre Cézanne e suprematismo, ou em geral, as novas tradições artísticas, como o futurismo e o cubismo, dever-se-á observar que alguns pontos em comum, em diferentes aspectos, são requeridos no fundo de contacto entre Cézanne e as *vanguardas*. Assim, se colocam alguns elementos ressonantes, como o desvelamento de um suporte, a força deformante e construtora, o realismo e a realização, a cor, o apogeu do *sentir*, a supremacia e a suspensão precisa da obra de arte.

"Sra. Cézanne em vermelho" se aproxima da expressão de Malevich, por seu desvio espacial, por sua força concreta e abstrativa, ainda não abstrata, mas já inobjetiva, pela noção de ritmo como superação de uma concepção de figura e fundo, pela planeidade e pela afirmação da superfície da obra. Estes serão aspectos que provocarão a consideração da tradição, para Malevich, tomando o ângulo cezanneano como pedra de toque para a compreensão do seu presente e de sua distinção.

Deve-se ainda observar que os destinos pictóricos, tanto de Carrà, quanto de Malevich transformaram-se tão profundamente que deixaram advir os problemas ainda mais afirmativos da obra de Cézanne. A estaticidade primitiva e metafísica chega em Carrà, desfazendo no interior de suas novas expressões, todas as concepções futuristas, deixando-a próxima ao imutável de Cézanne. Por outro lado, a pintura de Malevich reinveste suas abstrações sobre a forma figurativa, pintando camponeses em seu meio – como Pissarro e Millet criavam seus *"Colhedores de batatas"* na Provença – agora de uma forma mais urbana, os camponeses de Malevich se fundam na sobrelevação do *ethos* humano.

Referências Bibliográficas

1) *Livros:*

ALDRED, C. *Development of ancient Egyptian art 3200-1315 b.C.* Tiranti, Londres, 1952.

ANDERSON, W. *Cézanne's portrait drawings.* Cambridge, Massachusetts e Londres, 1970.

ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna 1770-1970.* ed. Sansoni, Florença, 1971. ed. portuguesa da Cia. das Letras, São Paulo.

AURIER, Albert. *"Le symbolisme en peinture: Paul Gauguin"* (1891), Oeuvres posthumes , Paris, 1893.

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace,* P.U.F., Paris, 1957.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.* Coleção Os Pensadores, vol. XXXVIII. Abril Cultural, São Paulo, 1974.

BADT, Kurt. *The art of Cézanne.* Trad. inglesa de Sheila Ann Ogivile. Hacker Art Books, Nova York, 1985.

BALZAC, Honoré de. *Le chef d´oeuvre inconnu;* Gallimard, Paris, 1994.

BARSKAYA, A. *Paul Cézanne Paintings from the museums of the Soviet Union.* Leningrado, 1983.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes.* Ed. Seuil, Paris, 1982.

BAUDELAIRE, Ch. *A obra e a vida de Eugène Delacroix, In* Escritos sobre Arte, trad. Brasileira de Plínio Augusto Coelho, ed. UNESP, p. 95.

BAUDELAIRE, Ch. *Correspondance, II* (1860-1866). Bibliothèque Pléiade, Gallimard, Paris, 1973. p. 497, 501 e 914.

BERGSON, H. *L'Évolution Créatrice.* P.U.F, 118ª ed. Paris, 1966.

BERNARD, Émile. *Souvenirs sur Paul Cézanne., une conversation avec Cézanne, la méthode de Cézanne,* R. G. Michel éditeur, Paris, 1925.

BINSWANGER, Ludwig. *Introduction à l'analyse existentielle.* Trad. Jacqueline Verdeaux e Roland Kuhn, prefácio de Henri Maldiney e Roland Kuhn. Minuit, Paris, 1971.

_____ . *Experimentar, compreender, interpretar en el psicoanálisis. In* Artículos y conferências escogidas I-II, Ed. Gredos S/A, Madrid, 1973.

BRETTELL, Richard. *Pissarro at Pontoise,* Yale U. Press, New Haven & Londres, 1990.

BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et la expression de l´espace.* Ed. Albin Michel, Paris, 1966.

BROWN, Jonathan. *Velázquez, Painter and Courtier,* Yale University Press, New Haven, Londres, 1986.

CALVINO, Ítalo *"Cuentos fantásticos del XIX", introdução,* vol. I. O Fantástico visionário. Trad. em espanhol por Julio Martínez Mesanza. Ed. Siruela, Madrid, 1987

CARRÀ, Carlo. *De Cézanne a noi futuristi,* Lacerba (Florença), 15 de maio de 1913 in CARRÀ, Carlo. *La Mia Vita,* Longanesi, Roma 1943.

CASSIRER, E. *The Philosophy of symbolic forms,* Vol. III, *The Phenomenology of Knowledge.* Trad. Ralph Manheim, Yale University Press, 1966.

_____ . *Ensaio sobre o homem,* Trad. brasileira, Martins Fontes, São Paulo, 1990.

CASTAGNARY, Jules Antoine. *L'Exposition du boulevard des Capucines: Les Impressionnistes,* Le Siècle, 29 avril, 1874.

CÉZANNE, Paul, *Correspondance.* org. John Rewald, Ed. Grasset et Fasquelle, 1978.

CHENG, François. *Vide et plein: le langage pictural chinois.* Ed. Seuil, Paris, 1979.

_____ . *L´ Espace du rêve. Mille ans de peinture chinois.* Ed. Phebus, Paris, 1980.

CHEVREUL, Eugène: *Des couleurs et leurs applications aux arts industriels,* Baillère, Paris, 1864

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna.* trad. Waltensir Dutra ... *et al.*, 2ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1996.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Cézanne no MASP,* Tese de Mestrado, UNICAMP, orient. Nelson A. Aguilar, Campinas, 1993.

COUTAGNE, D. & ÉLY, B. *Les sites cézanniens,* éd. Seuil, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1996.

DAGEN, Philippe. *Cézanne,* Tout L'Art, Flammarion, Paris, 1995.

DELAUNAY, Robert. *Du cubisme à l´art abstrait.* S.E.V.P.E.N., Ed. Macula, Paris, 1978.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la philosophie?, Percept, afect et concept.* Les éditions Minuit, Paris, 1996.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. *O que é filosofia,* trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, ed. 34. São Paulo, 1992.

Dicionário Escolar Latino-Português, FARIA, Lima. FAE, 6ª edição, Rio de Janeiro, 1992.

Dicionário Latino-Português, TORRINHA, Francisco. . Ed. Maranus, 3ª edição, 1945

Dictionary of Art, The. TURNER, Jane. Grove, Oxford. Londres e Nova York, 1996.

Dictionary of Music and Musicians, The New Groveeditado por Sanley Sadie, ed. Macmillan Publishers Limited, 1980.

Dictionnaire Grec Français, BAILLY. A. rédigé avec le concours de E. Egger, ed. Revue par L. Séchan et P. Chantraine, Hachette, Paris, 1950

Dictionnaire Le Petit Robert, *ed.* Le Robert, Paris 1984.

Dictionaire international illustré. *L'impressionnisme et son Époque,* v. 1, MONNERET, Sophie. Denoël, Paris, 1979, verbete Pissarro, Camille.

DIDEROT, Denis. *Ensaios sobre pintura,* trad. brasileira de Enid Abreu Dobránszky, ed. Papirus, UNICAMP, Campinas – SP., 1993

DISTEL, Anne & STEIN, Susan Alyson. *Cézanne to Van Gogh*, the collection of Doctor Gachet, The Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc. New York, 1998.

DORAN, P. Michael, ed. *Conversations avec Cézanne.* Ed. Macula, Paris, 1978.

DORIVAL, Bernard. *Cézanne.* Tisné, Paris, 1948.

DÜCHTING, HAJO. *Cézanne.* Ed. Taschen, trad. portuguesa, 1993.

DURET, Theodore. *Historia de los pintores impressionistas.* El Ateneo, Buenos Aires, 1943.

ÉLY, Bruno. *Cézanne, l´école de dessin et le d´Aix,* Musée Granet, Aix-en-Provence, 1984.

FAURE, Elie. *Cézanne.* Ed. Georges Crès et cie, Paris, 1926.

FINK, E. *L'analyse intentionnelle, in Problèmes actuels de la phénoménologie,* Desclée de Brouwer, Louvain, 1952.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes,* PUF, Paris, 1990.

_____ . *La peinture aux XIXe. et Xxe. siècles. Du réalisme à nos jours.* H. Laurens éditeur, Paris, 1928.

FOUCAULT, M. *Dits et écrits*, IV, Gallimard, 1994.

FRANCASTEL, Pierre. *Histoire de la peinture française*, vol. II- *De Davi à Picasso*, ed. Gonthier.

_____ . *L´Impressionisme.* Denoël/Gonthier, Paris, 1974.

FRY, Roger. *Cézanne, A study his development.* Macmillan, Nova York, 1927.

_____ . *Vision and Design.* Oxford University Press, Londres, 1981.

FROMENTIN, Eugène, *Rubens et Rembrandt: les maîtres d'autrefois,* prefácio de D'Albert Thibaudet, éditions Complexe, 1991

GASQUET, Joachim. *Cézanne.* Cynara, Paris, 1988.

GOETHE, J.W. (1749-1832). *Doutrina das Cores,* ed. Nova Alexandrina, apresentação, sel. E trad. Marco Giannotti, 2ª edição. São Paulo, 1996.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte,* trad. da 13ª ed. (Rio de janeiro, 1978) de Álvaro Cabral, ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1981. (*3ª parte*)

GÖTZ, Adirani. *Cézanne: Aquarelles.* Office du Livre, Fribourg, 1984.

_____ . *Paul Cézanne: Zeichnungen.* Du Mont Buchverlag, Köln, 1978.

GREENBERG, C. *Cézanne* in *Art and Culture - Critical Essays,* ed. Beacon Press, Boston, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *Being and Time,* translated by John Macquarrie & Edward Robinson from the German *Sein und Zeit* [Max Niemeyer Verlag, Tübingen, seventh edition], Basil Blackwell, Oxford, 1980.

_____ *Chemins qui ne mènent nulle part,* Gallimard, 1996.

HEIDEGGER, M. *El origen de la obra de arte,* in *Arte y Poesia,* Ed. Fondo de Cultura Económica, trad. Samuel Ramos, México, 1958.

HEIDEGGER, M. *La question de la Technique,* Gallimard, Paris.

_____ . *Introduction à la métaphysique,* trad. G. Kahn, Paris, Gallimard, 1967.

HEIDEGGER, M. *O fim da filosofia e a tarefa do pensamento,* trad. portuguesa de Ernildo Stein, ed. Abril Cultural, col. *Os Pensadores,* São Paulo, 1979, p. 72.

_____ . *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie* (trad. J. F. Courtine, Gallimard, Paris, 1985.

HOOG, Michel. *Cézanne "puissant et solitaire".* Paris, 1989.

HUSSERL, E. *Logique formelle et logique transcendantale.* (Trad. S. Bachelard), P.U.F., Paris, 1965.

_____ . *Idées directrices pour une phénoménologie.* Trad. Paul Ricoeur, Gallimard, Paris, 1967.

_____ . *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale,* Trad. francesa de Gerard Granet, Paris, Gallimard, 1976.

_____. *Investigações Lógicas, 6ª Investigação.* Trad. Zeijko Loparic, ed. Abril Cultural, col. Pensadores, 1979.

KANDINSKY, W. *Regards sur le passé et autres textes (1912 -1922).* Hermann, Paris, 1979.

KOONING, Elaine. *Motivo: o quê, como ou quem? In Art News, LIV,* direção Thomas B. Ress, Nova York, 4 de abril de 1955, pp. 26-29.

LARGUIER, L. *Le dimanche avec Paul Cézanne.* L' Édition, Paris, 1925.

_____ . *Cézanne ou la lutte avec l´ange de la peinture.* Julliard, Paris, 1947.

LEVINAS, E. *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger,* Vrin, Paris, 1967.

_____ . *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl,* Vrin, Paris, 1985.

LEWIS, M. T. *Cézanne's early imagery.* Berkeley, Los Angeles e Londres, 1989.

LORAN, Erle. *Cézanne´s Composition.* Berkeley, University of California Press, 1943.

MALDINEY, H. *Regard Parole Espace,* Ed. L´àge d´homme, Lausanne, 1973.

_____ . *L´art, l´éclair de l´ être.* Ed. Comp´Act, Collection Scalène, Paris, 1993.

_____ . *Art et Existence.* Klincksieck, Paris, 1986.

_____. *Penser l'homme et la folie: A la lumière de l'analyse existentielle et de l'analyse du destin.* Collection Krisis, ed. Jérôme Millon, Grenoble, 1991

MALEVITCH, K. *De Cézanne au Suprematisme.* Trad. francesa de Jean Claude e Valentine Marcadé, L´âge d´homme, Lausanne,1974.

MALEVICH, Kasimir, *Suprematisme, in Le miroir suprématiste,* trad. francesa de V. e J-C Marcadé, Slavica-écrits sur l'art, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

_____ . *Écrits.* Ed. Gérard Lebovici, Paris, 1986.

_____. *Sur la poésie,* 1919, *in Le miroir suprématiste,* trad. francesa de V. e J-C Marcadé, Slavica-écrits sur l'art, éd. L'Age d'Homme, Lausanne, 1977, p. 73 – 82.

_____. *De l'élément additionnel en peinture, in La lumière et la couleur.* Trad. francesa de Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger, Slavica-écrits sur l'art. Ed. L'Age d'Homme, Lausanne, 1993

MALRAUX, A.. *Les voix du silence,* ed. Gallimard, Paris, 1952.

MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l´art.* Ed. Herman, Paris, 1972.

MERLEAU-PONTY, M.. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas; precedido por Projeto de trabalho sobre a natureza da percepção (1933); e, A natureza da percepção (1934).* Trad. brasileira, 1ª edição, Papirus, Campinas, 1990.

_____ . *La structure du comportement.* ed. P.U.F., Paris, 1942.

_____ . *Phénoménologie de la Perception.* ed. Gallimard, Paris, 1945.

_____ . *Sens et non-sens, parte I.* 1ére édition, Nagel, Paris, 1948.

_____ . *Signes.* 1ére édition, Gallimard, Paris, 1960.

_____ . *L'oeil et l'esprit. in* Temps Modernes, nº 17, especial a Merleau-Ponty, Paris, 1963.

_____ . *La Prose du monde.* Ed. Gallimard, Paris, 1969.

_____ . *La Nature, notes de Cours du Collège de France, suivi des Résumés de Cours Correspondants de M. Merleau-Ponty.* organizada por Dominique Séglard, 1ére édition, Édition du Seuil, Paris, 1995.

MONNERET, Sophie. *Cézanne, Zola: La fraternité du génie.* Ed. Denöel, Paris, 1978.

MONTIFAUD, Marc de *"L'Exposition du Boulevard des Capuccines" Artiste,* May 1874

NEWTON, Isaac. *Óptica.* Livro II, parte I, referente às Questões, ed, Abril Cultural, col. Pensadores, São Paulo, 1979.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra - um livro para todos e ninguém.* Trad. brasileira de Mário Silva, 4ª edição, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1986, p. 136.

NOVOTNY. *Das Problem des Menschen Cézanne im Verhaltnis zu seiner Kunst.* f. "Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft" n. 26, 1932.

NOVOTNY, *Cézanne und das Ende der wissenschaflichen perspektive,* Wien, 1938.

_____ . *Cézanne,* Phaidon Press, Londres, 1947.

_____ . *Pintura y Escultura en Europa, 1780 - 1880.* Ed. Cátedra, Madri, 1978.

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade, in Aspiro ao Grande Labirinto,* seleção de textos Luciano Figueredo, Lygia Pape e Waly Salomão, ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1986, pp. 50-51.

PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo.* trad. Ralph Manheim. Ed. Martins Fontes, 1944.

_____ . *Études de Iconologie,* Gallimard, Paris, 1965.

_____ . *L'oeuvre d'art et ses significations, essais sur les "Arts visuels".* Trad. Francesa de Marthe e Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969.

_____ . *La perspective comme forme symbolique et autres essais.* Les éditons de Minuit, Paris, 1987.

PARIS, Jean. *Miroirs de Rembrandt, le sommeil de Vermmeer, le soleil de Van Gogh, espaces de Cézanne.* Ed. Galilée, Paris, 1973.

PISSARRO, Camille. *Lettres à son fils Lucien.* ed. John Rewald, Ed. Albin Michel, Paris, 1950.

POMARÈDE, Vincent. *Achille-Etna Michallon,* Les dossiers du musée du Louvre, Réunion des musées Nationaix, Paris, 1994.

PONENTE, Nello. *Cézanne.* Capitol, Bologna, 1980.

REWALD, John. *Paul Cézanne, carnets de dessins.* Quatre chemins, Paris, 1951.

_____ . *The History of impressionism,* MoMA, New York, 1973.

_____ . *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola,* Paris, 1939.

_____ . *Cézanne, a biografhy.* ed. Abrams, Nova York, 1986.

_____ . *Studies in Impressionism.* Thames & Hudson, Londres, 1985.

_____. *Les aquarelles de Cézanne - catalogue raisonné.* Arts et Métiers graphiques, Paris, 1984.

REWALD, J; WEITZENHOFFER, Frances. *Cézanne and America: dealers, collectors, artists and critcs* (1891-1921). Londres, Thames & Hudson, Londres, 1989.

RICHIR, Marc. *Affectivité, in Encyclopaedia Universalis,* ed. Encyclopaedia Universalis, Paris, 1996.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne.* Trad. e prefácio de Pedro Süssekind, ed. Sette, Rio de Janeiro, 1996.

RIVIÈRE, G. *Le maître Paul Cézanne,* Paris, 1923.

_____ . *Cézanne, le peinture solitaire,* Paris, 1933.

_____. *"A Monsieur le rédacteur du 'Figaro'"* L'impressionniste, Journal de l'art, Apr. 1877.

ROOD, Ogden: *Théorie scientifique des couleurs,* Baillère, Paris, 1881

SCHAPIRO, M. *Paul Cézanne,* ed. Abrams, New York, 1962.

SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism.* The University of Chicago Press, Chicago, 1984.

SMITH, Paul. *L'Artiste Impressioniste,* Tout L'Art Contexte, Flammarion, Paris, 1995.

SMITH, W. S. *A history of Egyptian sculpture and paintings in the old Kingdom,* Oxford University Press, Londres, 1946.

STANLEY-BAKER, Joan, *Japonese Art,* Thames and Hudson, Londres, 1995, pp. 138-191.

THUILLIER, Jacques, *Poussin,* Flamarion, Paris, 1994.

TREGEAR, Mary, *Chinese Art, Space and Monumentality,* Thames & Hudson, Londres, 1995,. p. 107–148.

TSEU, Lao. *Tao-Tö King.* traduzido do chinês por Liou Kia-hway, Connaissance de l'Orient
Gallimard, 1967, préface d'Étiemble.

VALÉRY, Paul. *Introduction à la poétique.* ed. Gallimard, Paris, 1938.

_____ . *Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci,* ed. Gallimard, Paris, 1922.

_____ . *Pièces sur l'Art.* ed. Gallimard, Paris, 1934.

_____ . *Degas Danse Dessin,* ed. Gallimard, Paris, 1938.

VAN GOGH, V. *Lettres à Théo.* Gallimard, Paris, 1988.

VAUXCELLES, Louis. *Un après-midi chez Claude Monet".* L'Art et les artistes, nº 9, dezembro de 1905.

VENTURI . Lionello. *De Manet à Toulouse-Lautrec.* Ed. Albin Michel, Paris, 1953.

_____ . *Cézanne.* Skyra, Genebra, 1978.

VERDI, Richard. *Cézanne.* ed. Thames & Hudson, trad. francesa, Paris, 1995.

VOLLARD, Ambroise. *Cézanne.* Ed. A. Vollard. 1914.

VOLLARD, Ambroise. *Paul Cézanne,* éd. Grèset Cie, éd. Revue et augmentée, Paris, 1944.

WECHSLER, Judith, *Cézanne in perspective.* Englewood Cliffs, Prentice-Hall inc., Nova Jersey, 1975.

WÖLFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte.* Martins Fontes, São Paulo, 1984.

WORRINGER, Wilhelm. *Abstraction et Einfühlung.* Klincksieck, Paris, 1978.

ZOLA, Emile. *L'Oeuvre, in Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire,* tome IV, Bibliothèque de Pléiade, ed. Fasquelle et Gallimard, Paris, 1966.

_____ . *Une page d´amour.* Ed. Eugène Fasquelle, Paris, 1907.

_____ . *Mon Salon/Manet. Écrits sur l´art.* Garnier-Flammarion, Paris, 1970.

ZOLA, Émile. *Meu Salão: Edouard Manet. in* A Batalha do Impressionismo, Trad. brasileira de Martha Gambini, ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1989

_____ . *Le bon combat, de Coubert aux Impressionnistes.. anthologie d´écrits sur l´art.* Collection Savoir, Ed. Herman, Paris 1914.

2) *Artigos*:

ADHÉMAR, J. "*Le Cabinet de travail de Zola",* Gazette des Beaux-Arts, Nov. 1960

AGUILAR, Nelson. *O sol de ouro da vida!,* in Revista do Masp, ano 1, n. 1, pp. 54 - 68.

_____ . *Au-delá des limites et des frontières, in* Art Press, international edition, n. 174, nov. 1992, pp. 40 - 41.

BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar. in* O OLHAR, org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, S. Paulo, 1988.

BRETTELL, Richard R. *Cézanne/Pissarro: élève/élève, in Cézanne Aujourd'hui,* Réunion des musées nationaux, Paris, 1997

BRODSKY, Joyce. *A paradigm case for Merleau-Ponty: the ambiguity of perception and the paintings of Paul Cézanne.* in Artibus et Historiae, n. 4. 1981, pp. 125 - 134.

BROLEZZI, R. *"O Verão ou Diana e Actéon" de Delacroix, uma versão moderna de uma tragédia, in* Revista de História da Arte e Arqueologia, nº 01. Ed. Unicamp, Campinas, 1994

CARPENTER, James M. *Cézanne and Tradition,* in The Burlington Magazine, vol. XXXIII, 1951, pp. 174 - 186.

CHAUÍ, Marilena. *Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia,* in ARTEPENSAMENTO, org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, S. Paulo, 1994.

COLI, Jorge. *Manet: o enigma do olhar.* in O OLHAR, org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, S. Paulo, 1988.

DENIS, M. *L'influence de Cézanne,* in Denis, M. Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacrá, Paris, L. Rouart et J. Watelin éditeur, pp. 118 - 132.

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

DUARTE, Paulo Sérgio. *A dúvida depois de Cézanne.* In ARTEPENSAMENTO, org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, S. Paulo, 1994.

_____ . *O que será Seurat?.* In O OLHAR. org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, S. Paulo, 1988.

GOWING, L *Notes on the development of Cézanne,* in The Burlington Magazine, vol. XCVIII, julho de 1956, pp. 185 -192.

HUYGHE, René. *Cézanne et son oeuvre,* in L'Amour de l'art, n. 5, 1936.

LICHTENSNTEIN, Sara. *Cézanne and Delacroix,* in The Art Bulletin, vol. XLVI, n. 1, 1964, pp. 55 -67.

_____ . *Cézanne's copies and variants after Delacroix.* In Apollo, 101, n. 156, 1975, pp. 116 - 127.

LORAN, Erle. *Cézanne's country.* In The Arts, april, 1930, pp. 521 -551.

MALDINEY, H. *La vérité du sentir, interview par Nelson Aguilar, in* Art Press, n. 153, dez. 1990, pp. 16 - 23.

NOVOTNY, F. *The reactions against Impressionism,* in Spencer, H. , ed. Readings in Art History, vol. II, pp. 255 -269.

PESSANHA, J. A. Motta. *Bachelard e Monet: o olho e a mão.* in O OLHAR, org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, S. Paulo, 1988.

PLEYNET, Marcelin, *Matisse: luxo, calma e volúpia, in* ARTEPENSAMENTO, org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, S. Paulo, 1994.

REFF, Theodore. *Cézanne's drawings, 1875-85. in* The Burlington Magazine, Vol. CI, maio, 1995, pp. 171-176.

_____ . *Reproduction and Books in Cézanne's studio.* In Gazette des Beaux-Arts, vol. 56, 1960, pp. 303 -309.

_____ . *Cézanne and Poussin.* In Journal of the Warburg and Courtauld Institut, vol. XXIII, 1960, pp. 150 -174.

_____ . *A new exhibition of Cézanne,* in The Burlington Magazine, vol. CII, março, 1960, pp. 114 - 118.

_____ . *Cézanne, Flaubert, St. Anthony and the Quenn of Sheba,* in The Art Bulletin, vol. XLIV, n. 2, 1962, pp. 114 - 125.

_____ . *Cézanne's constructive stroke,* in The Art Quaterly, vol. 25, n. 3, 1962, pp. 214 - 227.

_____ . *Cézanne's dream of Hannibal.* in The Art Bulletin, vol. XLV, 1963, pp. 148 -152.

_____ . *Cézanne's on solids and spaces.* in The Art Forum, vol. 16, 1977/78, pp. 34 - 37.

_____ . *Cézanne and Hercules.* in The Art Bulletin, vol. XLVIII, n. 1, 1966, pp. 35 - 44.

_____ . *Cézanne et la perspective: quelques remarques à la lumière de documents noveaux.* In Revue de l'art, n. 86, 1989, pp. 08 - 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 - 171.

_____ . *Paintinges by Paul Cézanne in the Mellon Collection, in* Wilmerding, J., ed. Essays in honor of Paul Mellon, colloctor and benefactor, Washington D.C. National Gallery of Art, 1986, pp. 289 - 319.

REY, Jean-Michel. *Valéry: os exercícios do espírito,* in ARTEPENSAMENTO, org. Adauto Novaes, Companhia das Letras, S. Paulo, 1994.

SCHAPIRO, M. *Les pommes de Cézanne,* Essai sur la significations de la nature morte, in Style, artiste et société, Paris, Gallimard, 1982, pp. 171 - 230.

SHIFF, Richard. *Seeing Cézanne,* in Critical Inquiry, n. 4, 1977/78, pp. 769-808.

SHIFF, R. *La touche de Cézanne: entre vision impressionniste et vision symboliste, in Cézanne aujourd´hui,* Réunion des musées nationaux, Paris, 1997, p. 122.

TOLNAY, Charles. *Les écrits de Lajos Fülep sur Cézanne,* in Acta Historiae Artium - Academiae Scientiarum hungariae, Tomus XX, Fasc. 2, Budapest, 1974, pp. 103 - 124.

TSIAKAMA, Katia. *Cézanne and Poussin's Nudes,* in Art Journal, 37, n. 2, 1977, pp. 120 - 132.

TURNER, Norman. *Subjectivite curvature in late Cázanne,* in Artr Bulletin, vol. LXIII. n. 4, 1981, pp. 665 - 669.

VENTURI, Lionello. *Cézanne,* verbete in Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. III Novara, Instituto Geográfico de Agostini, 1980, pp. 429 - 446.

WECHSLER, J. *Cézanne: sensation/perception, in* Cézanne Aujourd'hui, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1997

3) *Catálogos:*

ACADEMIA di Francia a Roma, *Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo,* De Luca editore, Roma, 1982.

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.

CACHIN, Françoise, *Galeries nationales du Grand Palais,* ***Cézanne,*** Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1995

CAMESASCA, Ettore, org. *The São Paulo Collection: from Manet to Matisse.* Amsterdã, Waanders Publishers, 1989.

CEDON, Nicolas; SERRANO, Véronique e RUBIN, Willian e *outros.* Estaque, *naissance du paysage moderne, 1870-1910.* Musée de Marseille. Réunions des Musées Nationaux, Marseille, 1994, catálogo de exposição realizada no Museu Cantini entre 25 de junho e 25 de setembro em 1994.

GEELHAAR, Christian. apres; KRUMRINE, Mary Louise, coment. *Paul Cézanne: die Badende.* Basiléia, Kunstmuseum, 1989.

GOWING, Lawrence, introd. *Na 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.* Catalogues de la collection Jean Walter et Paul Guillaume. Paris, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

JAMOT, Paul; BLANCHE, Jacques-Émile. *Cézanne.* Paris, Musée de l'Orangerie, 1936.

LACLOTE, Michel, pref. ; LUCIE-SMITH, Edward, introd. *Musée d'Orsay - Chefs-d'oeuvres impressionnistes et post-impressionnistes.* Paris, Ed. de la

Réunion des Musées Nationaux e Londres, Thames and Hudson, 1987.

MARQUES, Luiz C. (Filho). Catálogo do Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand, *Arte francesa e escola de Paris*, coordenação , fotografias Luiz Hossaka e Roberto Neves. São Paulo, 1998

MUSSÉE 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.

PICON, G; ORIENTI, S. *Tout l'oeuvre peint de Cézanne,* Paris, 1975.

REFF, Theodore, introd.; SHOEMAKER, Innis Howe. *Paul Cézanne: two sketchbooks.* Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1989.

REFF, T. ed. *Cézanne watercolors.* Nova York, Knoedler Gallery, 1963.

REWALD, John. *The paintings of Cézanne: A Catalogue raisonee,* Ed. Harry N. Abramslincorporated, New York, 1996.

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, Wilian, ed. *Cézanne: The late work.* Nova York, Museum of modern Art, 1977.

SCHAEFFER, Scott; BRETTELL, Richard, introd. *L'impressionnisme et le paysage français.* Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985.

STEVENS, Mary Anne, ed. *Cézanne: The early years.* Londres, Royal Academy of Arts, 1988.

VENTURI, Lionello. *Cézanne, son art, son oeuvre.* Rosenberg, Paris, 1936.

VERDI, Richard. *Cézanne and Poussin: the classical vision of Landscape.* Londres, National Galleries of Scotland e Humphries Publishers, 1990.

Rodrigo Otávio da Silva Paiva

CÉZANNE, A EXPRESSÃO E O MOTIVO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

VOLUME II: ILUSTRAÇÕES

Novembro de 1999

UNIDADE BC
V. 02 Ex.
TOMBO BC/ 29974
PROC. 278/00
D [x]
R$ 11,00
13/01/00

CM-00134436-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

P 166 c

Paiva, Rodrigo Otávio da Silva
Cézanne, a expressão e o motivo / Rodrigo Otávio da Silva Paiva. - - Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cézanne, Paul, 1839-1906. 2. Paisagem. 3. Pintura francesa. 4. Cor. 5. Arte moderna – Séc. XIX. I. Aguilar, Nelson Alfredo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

ADVERTÊNCIA:

As ilustrações que se seguem merecem o carácter meramente indicativo de um conjunto de reproduções *de* reproduções. Entre a experiência do contacto e as ilustrações não se estabelece qualquer paradoxo. As ilustrações são a cópia da cópia que, simplesmente, referem-se pela memória, um sentido fragmentado do que fora um dia o encontro, o sentir no campo de presença da obra.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

I) NEGRO SCIPION:

IL. 01 – *Negro Scipion,* 1866, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 107 x 83 cm. Museu de Arte de São Paulo.

IL. 02 – *Laocoonte,* 1600-1610, óleo sobre tela, EL GRECO, Domenikos Theotokopolus, National Gallery, Washington.

IL. 03 – *Lázaro (Cristo nos Limbos*), 1869, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 170 x 97 cm, col. Particular.

IL. 04 – *Lázaro e Madalena,* 1907, Fotografia, CORSY.

IL. 05 – *Achille Emperaire,* 1867-68, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 200 x 122 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 06 – *Madalena (ou a Dor)*, 1869, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 165 x 124 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 07 – *El sueño de la razón produce monstruos*, Caprichos, por volta de1790, aguatinta, gravura 43, GOYA, Francísco de (y lucientes).

IL. 08 – *Cena no inferno, Ugolino e seus filhos*, 1858, lápis sobre papel, CÉZANNE, Paul. Col. J. Leblond, Paris.

IL. 09 - *Louis-Auguste Cézanne lendo l'Événement,* 1866, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 200 x 120 cm. National Gallery, Washington.

IL. 10 – *Retrato de Antony Valabrégue,* 1866, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 116 x 98 cm, Natonal Gallery, Washington.

IL. 11 – *Bufão Sebastian de Mona,* 1644, óleo s/ tela, 106 x 81 cm, Museu do Prado em Madrid.

IL. 12 – *Camões moribundo no Hospital de Lisboa,* 1834, óleo sobre tela, LESTANG-PARADE, Joseph, 196 x 227,5 cm., Museu Granet, Aix-en-Provence.

IL. 13 - *Visão de São João do apocalipse,* 1610-1614, óleo sobre tela, EL GRECO, Domenikos Theotokopolus, 224x 194 cm., Museu Metropolitan, de Nova York.

IL. 14 – *Cristo menino contempla a coroa de espinhos,* 1630, ZURBARÁN, Francisco de, 165 x230, Museu de Cleveland.

IL. 15 – *Jovem mendigante,* 1645, óleo sobre tela, 137 x 115 cm., MURILLO, Bartolomé Esteban, Museu do Louvre, Paris.

II) MISTÉRIO:

IL. 16 - *O Rapto,* 1867, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 90,5 x 117 cm. Museu Fitzwilliam, Cambridge.

IL. 17 – *O Banquete, ou a orgia,* 1867, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 130 x 81 cm, col. Particular.

IL. 18 - *O rapto de Rebecca,* 1858, óleo sobre tela, DELACROIX, Eugène, 105 x 81,5, Museu do Louvre, Paris.

IL. 19 - *Morte de Sardanapale,* 1827, óleo sobre tela, DELACROIX, Eugène, 395 x 495 cm., Museu do Louvre, Paris.

IL. 20 – *Diana e Actéon,* 1856-61, óleo sobre tela, 194 x 165 cm., DELACROIX, Eugène, Museu de Arte de São Paulo.

IL. 21 – *Barca de Dante, a partir de Delacroix,* 1870-73, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 25 x 33 cm. Col. Particular, Cambridge, EUA.

IL. 22 - *Medéia, a partir de Delacroix,* 1880-1885, aquarela e ponta seca sobra papel, CÉZANNE, Paul, 39,5 x 21,6 cm., Kunsthaus, Zurique.

IL. 23 – *Núpcias em Canaã*, 1563, VERONESE, Paolo Caliari, 6,66 x 9,90 cm, Museu do Louvre, Paris.

IL. 24 – *Romanos da decadência,* 1847, óleo sobre tela, COUTURE, Thomas, 4,66 x 7,75 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 25 – *Autópsia,* 1869, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 49 x 80 cm. *Col.* Particular.

IL. 26 - *Lot e suas filhas,* 1865, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 23,6 x 28,7 cm. *col.* Particular, Los Ângeles.

IL. 27 - *Idílio, ou almoço sobre a relva,* 1870, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 63 x 81 cm. Museu d'Orsay, Paris.

IL. 28 - Moderna Olympia, 1873-74, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 40 x 55 cm. Museu d'Orsay, Paris.

IL. 29 - *Banhista no rochedo* de 1867-69, mural transferido para a tela, CÉZANNE, Paul, 167,5 x 113 cm, Grand Palais, Paris.

IL. 30 – *Banhista,* 1853, óleo sobre tela, COURBET, Gustave, 227 x 193 cm, Museu Fabre Montpellier.

IL. 31 – *Menina ao Piano – Abertura da Tanhäuser,* 1869-70, óleo sobre tela, 57 x 92 cm., CÉZANNE, Paul, Museu Hermitage, St. Petersburgo.

IL. 32 - *Tentação de Santo Antônio,* 1870, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 57 x 76 cm. Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Zurich.

IL. 33 – *Almoço sobre a relva de Manet,* 1863, óleo sobre tela, MANET, Édouard, 208 x 264,5 cm. Museu d'Orsay, Paris.

IL. 34 - *Pão e ovos,* 1865, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 59 x 76 cm, Museu de Arte de Cincinnati.

IL. 35 - *Natureza morta com pote verde,* 1867-69, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 63 x 80 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 36 – *Retrato de Gustave Boyer,* 1871, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 55 x 38,8 cm, Museu Metropolitan de Nova York.

IL. 37 – *Retrato de tio Dominique,* ou *Homem com barrete de algodão,* 1866, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 79,7 x 64,1 cm, Museu Metropolitan de Nova York.

IL. 38 – O advogado, Tio Dominique, 1866, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 62 x 52 cm, Museu d'Orsay.

IL. 39 - Um monge (Tio Dominique), 1866, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 64,8 x 54,1 cm, Museu Metropolitan de Nova York.

IL. 40 – *Retrato de Valabrègue,* 1869-71, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 58 x 48 cm. J. Paul Getty Museu Malibu, California.

IL. 41 – *La Grenouillère,* 1869, óleo sobre tela, MONET, Claude. 74,6 x 99,7 cm. New York, Metropolitan Museum of Art (coll. H.O. Havemeyer, legs de Mrs H. O. Havemeyer, 1929)

IL. 42 – Mulheres no Jardim, 1866-1867, óleo sobre tela, MONET, Claude, 256 x 208 cm. Paris, Orsay.

IL. 43 - *O balcão",* 1868, óleo sobre tela, MANET, Édouard. 170 x 124,5 cm. Paris, Orsay.

IL. 44 - *Majas no balcão,* 1805-12, óleo sobre tela, GOYA, Francisco (*y Lucientes*), 195 x 125,5, Museu Metropolitan de Nova York.

IL. 45 - *Olympia,* 1863, óleo sobre tela, MANET, Édouard. 130,5 x 190 cm, Museu d'Orsay.

IL. 46 – *Mulher estrangulada,* 1875-76, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 31 x 25 cm, Museu d'Orsay, Paris.

III) PAUL ALEXIS LENDO A ÉMILE ZOLA:

IL. 47 – *Paul Alexis lendo a Zola*, 1869-70, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 1,30 x 1,60 cm, Museu de Arte de São Paulo.

IL. 48 – *Rose Cézanne lendo à sua boneca*, uma carta de 1866, desenho, CÉZANNE, Paul.

IL. 49 – *Retrato do Pai Cézanne,* 1865, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 167,6 x 114,3 cm, National Gallery, Londres.

IL. 50 - *Marion e Valabrègue partindo para o motivo,* 1866, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 39 x 31 cm, col. Particular.

IL. 51 – *Retrato de Zola*, 1867-68, óleo sobre tela, MANET, Édouard, 146,5 x 114 cm. Museu d'Orsay, Paris

Il. 52 – *Retrato de P. J. Proudhon em 1853*, 1865, óleo sobre tela, COURBET, Gustave, 147 x 198 cm. Museu do Petit Palais, Paris.

IL. 53 – *Turco fumando sobre um divã,* 1825, óleo sobre tela, DELACROIX, Eugène, 24,8 x 30 cm, Museu do Louvre, Paris.

IL. 54 – *Kuan yin em manto branco*, por volta de 1269, tinta gravada, Much'i, 143 x 96 cm, Daitokuji, Kyoto.

IL. 55 - *Uma leitura de Paul Alexis na casa de Zola,* 1869-70, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 52 x 56 cm, col. Weienberg, Zurique.

IL. 56 – *A arte da pintura*, 1666-167, óleo sobre tela, VERMEER, Jan, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.

IL. 57 - *Retrato de Baudelaire,* 1847, óleo sobre tela, COURBET, Gustave, 53 x 61, Museu Fabre, Montpellier.

IL. 58 - *Sra. Manet ao piano,* 1868, óleo sobre tela, MANET, Édouard, 38 x 46 cm, Museu d'Orsay, Paris.

Il. 59 - *Vênus de Urbin,* 1550, óleo sobre tela, TICIANO, Vecellio, 165 x 195 cm, Uffizi, Florença.

IL. 60 – *Vênus e cupido com organista*, 1550, óleo sobre tela, TICIANO, Vecellio, 1,48 x 2,17 m. Museu do Prado, Madrid.

Il. 61 - *A leitura*, 1865, óleo sobre tela, MANET, Édouard, 60,5 x 73,5 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IV) CLARIDADE*:*

IL. 62 – *Trincheira com montanha Sainte-Victoire,* 1870, óleo sobre tela, 80 x 129 cm, CÉZANNE, Paul, Beyerische Staatsgemäldesammlungen, Munique.

IL. 63 –*Neve fundente em Estaque,* 1870, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 73 x 92 cm. Col. Particular Suíça.

IL. 64 – *Tentação de Santo Antônio,* 1877, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 47 x 56 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 65 – *Vista de Luveciennes,* 1871 , óleo sobre tela, PISSARRO, Camille, col. Particular.

IL. 66 – *Vista de Luveciennes,* 1872, óleo sobre tela, 73 x 92 cm., CÉZANNE, Paul, col. Particular, Nova York.

IL. 67 – *Caminho de Sèvres,* 1855, óleo sobre tela, 46 x 58, COROT, Camille, Museu do Louvre, Paris.

IL. 68 – Mercado em Pontoise, 1882, óleo sobre tela, 81 x 65 cm. PISSARRO, Camille, Museu Norton Simon, Pasadena.

IL. 69 – *Casa do Doutor Gachet em Auvers,* 1872-73, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul. 46 x 37,5 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 70 – *Trevo da rua Rémy em Auvers,* 1872, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 38 x 45,5 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 71 – *Pequenas casas em Auvers,* 1873-74, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 40,5 x 54,5 cm. Havard University, Cambridge.

IL. 72 – *Vista panorâmica de Auvers,* 1873-74, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 62,2 x 81,3 cm, Art institute, Chicago.

IL. 73 – *Vista de Gênova,* 1834, óleo sobre tela, COROT, Camille, 29,5 x 39 cm., Art institute, Chicago.

IL. 74 – *Colheita das batatas,* 1874, óleo sobre tela, PISSARRO, Camille, 33 x 41 cm col. Sacerdoti, Londres.

IL. 75 - *Auto-retrato com boné,* 1875, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 53 x 38 cm, Museu Hermitage, St. Petersburgo.

IL. 76 – *Auto-retrato,* 1880-81, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 33,6 x 26 cm, National Gallery, Londres.

IL. 77 – *Retrato de Paul Cézanne, a partir de uma fotografia,* 1861-62, óleo sobra tela, CÉZANNE, Paul, 44 x 37 cm, col. Particular, Paris.

IL. 78 – *Banhistas em Repouso,* 1876-77, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 79 x 97 cm, Fundação Barnes, Merion, Filadélfia.

IL. 79 – *Três banhistas*, 1879-1882, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 52 x 55 cm. Museu do Petit Palais, Paris.

IL. 80 – *Meule effet de gelée blanche,* 1890-1891, óleo sobre tela, 65,1 x 92,1 cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

IL. 81 – *Parlamento em Londres, sol se deitando,* 1903, óleo sobre tela, 76,2 x 91,5 cm, Acquavella Galleries, Nova York.

IL. 82 – *Casa do enforcado,* 1873, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 55 x 66 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 83 - *Casa do pai Lacroix*, 1873, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 44,5 x 34,5 cm, National Gallery de Washington.

IL. 84 - *Natureza morta com terrina,* 1877, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 65 x 83 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 85 – *Neve fundente em Fontainebleau,* 1879-1880, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 73,6 x 100,6 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York.

V) ROCHEDOS EM ESTAQUE:

Il. 86 – *Rochedos em Estaque*, 1879-1882, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 73 x 91 cm. Museu de Arte de São Paulo.

IL. 87 – *Rochedos em Estaque*, 1879-1882, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 73 x 91 cm. Museu de Arte de São Paulo.

IL. 88 – *Natureza Morta com crânio*, 1904, óleo sobre tela, 54,5 x 65 cm., CÉZANNE, Paul, col. Dübi-Müller.

IL. 89 – *Le gour de Conches* (O grotão de Conches), 1864, óleo sobre tela, COURBET, Gustave, 72,5 x 59,5 cm, Museu de Belas Artes de Besançon.

IL. 90 – *Paisagem Provençal*, óleo sobre tela, MONTICELLI, Adolphe Museu de Belas Artes de Marseille.

Il. 91 – *Estaque*, 1882, óleo sobre tela, 66 x 82 cm, RENOIR, Pierre-Auguste, Museu de Belas Artes, Boston.

IL. 92 – Arredores de Ornans, 1848, óleo sobre tela, COURBET, Gustave, 80 x 100 cm. Art Institute, Chicago.

IL. 93 – *Sítio Castelano*, 1826-27, óleo sobre tela, COROT, Camille, 36 x 51 cm, Museu Nacional de Stockholm.

IL. 94 – *Paisagem em Estaque,* 1907, óleo sobre tela, BRAQUE, Georges, 37 x 46 cm, Museu de Arte Moderna, Troyes.

IL. 95 – *Estaque*, 1905, óleo sobre tela, DERRAIN, André, 53,3 x 63,5 cm. Museu de Belas Artes de Ottawa.

IL. 96 – *Caminho de ferro à margem do mar, sol se deitando,* 1955, óleo sobre tela, DE STÄEL, Nicolas.

VI) COMPREENSÃO:

IL. 97 – *Paisagem Panorâmica*, 1655, óleo sobre tela, KONINCK, Philips Aertz, 83,5 x 127,5 cm *col.* Barão Heinrich Thyssen-Bornemisza.

IL. 98 – *Paisagem com rio e pescadores,* 1645, óleo sobre tela, RUYSDAEL, Salomon Jacobsz van, 51,5 x 83,6 cm. *col.* Barão Heinrich Thyssen-Bornemisza.

IL. 99 – *Paisagem com duas ninfas,* 1659, óleo sobre tela, POUSSIN, Nicolas, 118x175 cm. Museu Condé, Chantilly.

IL. 100 – *Paisagem com Píramo e Tirbe,* 1651, óleo sobre tela, POUSSIN, Nicolas, 192,5 x 273,5 cm. Städelsches Kunstinstitut.

IL. 101 – *Paisagem com Mercúrio e Apolo*, 1645-46, Pena e lápis marron, LORRAIN, Claude, 55 x 45 cm, Galeria Doria Pamphili, Roma.

IL. 102 – *Paisagem*, 1660-1665, Pena e lápis marron, LORRAIN, Claude, 18,5 x 26 cm, Museu de Belas Artes de Marseille.

IL. 103 – *Desembarque de Maria de Médici em Marseille,* RUBENS, Pieter Paul, 3,94 x 2,95 cm, Museu do Louvre, Paris

IL. 104 – *Outono,* 1660-64, óleo sobre tela, POUSSIN, Nicolas, 118 x 160 cm. Museu do Louvre, Paris

IL. 105 – *As ruínas do Teatro Taormine na Sicília,* 1820, óleo sobre tela, MICHALLON, Achille-Etna, 27 x 38,5 cm, Museu do Louvre, Paris

IL. 106 – *Ondas aos pés do rochedo,* óleo sobre tela, MICHALLON, Achille-Etna, 25 x 38,5 cm, Museu do Louvre, Paris

IL. 107 – *Baco menino e ninfas na ilha de Naxos,* 1848, óleo sobre tela, D'ALIGNY, Théodore Carruelle, 1,63 x 2,28 m. Museu de Belas Artes, Bordeaux

IL. 108 – *A estrada de Antibes à Nice,* óleo sobre tela, LOUBON, Émile, Museu de Belas Artes, Marseille.

IL. 109 – *Paisagem Provençal*, óleo sobre tela, GUIGOU, Paul, 54 x 81 cm Museu d'Orsay, Paris.

IL. 110 – *Paisagem com Torre de César,* 1860-65, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 19 x 30 cm, Museu d'Orsay, depositado no Museu Granet, Aix-en-Provence

IL. 111 *Lavadeira na margem de um curso d'água,* óleo sobre tela, ENGALIÈRE, Marius, 28,2 x 46,1 cm. Museu Granet, Aix-en-Provence.

Il. 112 – *Sainte-Victoire et le Hammeau des Bonfillons,* 1840, óleo sobre tela, GRESY, Prosper, Museu Granet Aix-en-Provence.

IL. 113 – *Paisagem com Pinheiro,* óleo sobre tela, GRESY, Prosper, 49,5 x 82,8 cm. Museu Granet, Aix-en-Provence.

IL. 114 – *Sainte-Victoire vista de Bellevue,* 1885-87, óleo sobre tela, CÉZANNE. Paul, 65 x 81 cm. Museu Metropolitan, Nova York.

IL. 115 – *Montanha Sainte-Victoire,* 1889, óleo sobre tela, RENOIR, Pierre-Auguste, 53 x 64 cm, Yale University Art Gallery, Connecticut.

IL. 116 – *Ponte do caminho de ferro, Argenteuil,* 1874, óleo sobre tela, MONET, Claude, 55 x 72 cm. Museu d'Orsay, Paris.

IL. 117 – *Ponte do caminho de ferro, Argenteuil,* 1874, óleo sobre tela, MONET, Claude, 54,5 x 73,5 cm. Museu de Arte de Filadélfia (col. John G. Johson)

IL. 118 – *San Giorggio Maggiore, Crepúsculo,* 1908, óleo sobre tela, MONET, Claude, 63,5 x 81 cm. National Museum of Walles.

IL. 119 – *Castelo de Médan (casa de Zola),* 1879-81, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 59 x 72 cm, Glasgow Art Gallery and Museum, Glasgow.

IL. 120 – *Estaque,* 1882-85, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 59,5 x 73 cm. Museu d'Orsay.

IL. 121 – *Ponte Maincy,* 1879-80, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 60 x 73 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 122 – *Ponte Huveaune,* óleo sobre tela, MONTICELLI, Adolphe, Museu de Belas Artes de Lyon.

IL. 123 – *Luta de amor,* 1880-82, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 38 x 46 cm, National Gallery, Washington.

IL. 124 – Diana surpreendida por Actéon, 1836, óleo sobre tela, COROT, Camille, 156,5 x 112,8 cm, Museu Metropolitan de Nova York.

IL. 125 – *Grande Banhista,* 1885-87, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 127 x 96,5 cm, Museu de Arte Moderna de Nova York.

IL. 126 –Fotografia de um modelo, pertencente a Cézanne, v. *Rewald, John, A Catalogue raisonné,* Vol. I, nº 555.

IL. 127 – *Merirehashtef*, por volta de 2200 a.C. miniatura, de Sidmant, H. 51 cm., British Museum, Londres.

IL. 128 – *Arquiteto Kha,* XVIII dinastia, 1450 a.C., de Tebas, H. 41 cm. Museu egípcio de Torino.

IL. 129 – *Estaque*, 1879-80, óleo sobre tela, CÉZANNE, 80 x 99,3 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York.

IL. 130 – *Casa na Provença,* 1879-1882, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 64,5 x 81,2 cm. National Gallery, Washington.

IL. 131 – *Casa vermelha*, 1932, óleo sobre tela, MALEVICH, Kasimir, 63 x 55 cm, Museu do Estado Russo.

IL. 132 – *Gardanne,* 1885-1886, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 65 x 100 cm. Fundação Barnes, Merion, Pensilvânia.

IL. 133 – *Gardanne*, 1886, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 80 x 64,2 cm, Museu Metropolitan, Nova York.

IL. 134 – *Gardanne*, 1885-86, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 92 x 73 cm, Brooklyn Museum, Brooklyn, Nova York.

VII) GRANDE PINHEIRO:

IL. 135 – *Grande Pinheiro*, 1887-89, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 84 x 92 cm. Museu de Arte de São Paulo.

VIII) REALIZAÇÃO:

IL. 136 – *Círculo de cores d'Eugène Chevreul, in Das cores e suas aplicações nas artes industriais*, Ballière, Paris, 1864.

IL. 137 – *Tetos vermelhos: ângulo do vilarejo, efeito de inverno*, 1877, óleo sobre tela, PISSARRO, Camille, 54,5 x 65,5 cm. Museu d'Orsay, Paris.

IL. 138 – *Esquema das cores de Ogden Rood, Teoria científica das cores.* Paris, Baillère, 1881.

IL. 139 - *Montanha Sainte-Victoire*, 1885, aquarela, CÉZANNE, Paul, 31,6 x 48,7 cm. Graphische Sammlung Albertina, Viena

IL. 140 - *Montanha Sainte-Victoire*, 1904-06, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 65 x 81 cm. Museu de Arte de Filadélfia.

IL. 141 - *Montanha Sainte-Victoire*, aquarela, CÉZANNE, Paul, 31 x 47 cm., Museu de Arte Ocidental de Tokyo.

IL. 142 - *Montanha Sainte-Victoire vista de Lauves*, 1904-06, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, col. Particular, Suiça.

IL. 143 – *Vênus e cupido com organista*, 1550, óleo sobre tela, TICIANO, Vecellio. Gemäldegalerie, Berlim.

IL. 144 – *Descida da cruz,* óleo sobre tela, TINTORETTO, Jacopo Robusti, 135,6 x 102 cm. Belas Artes, Caen.

IL. 145 – *Rapto de Europa*, 1528, óleo sobre tela, TICIANO, Vecellio, 176 x 204 cm. Museu de Boston (col. Isabella Stewart Gardner).

IL. 146 – *Silenus bêbado*, detalhe, óleo sobre painel, RUBENS, Pieter Paul, 205 x 211 cm. Alte Pinakothek, Munique

IL. 147 – *Contrastes simultâneos, sol e lua,* 1913, óleo sobre tela, DELAUNAY, Robert, Museu de Arte Moderna, Nova York.

IL. 148 – *Terça de Carnaval,* 1888, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 102 x 81 cm, Museu Pushkin, Moscou.

IL. 149 – *Arlequim,* 1888-1890, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 100 x 65 cm, National Gallery, Washington.

IL. 150 – *Alegoria da fé,* 1671-74, óleo sobre tela, VERMEER, Jan, 114,3 x 88,9 cm, Museu Metropolitan, Nova York.

IL. 151 – *Gilles, Pierrot,* 1718-19, óleo sobre tela, WATTEAU, Jean-Antoine, 184,5 x 149,5 cm, Museu do Louvre, Paris.

IL. 152 – *O ladrão com o às,* óleo sobre tela, DE LA TOUR, Georges, 106 x 146 cm, Museu do Louvre, Paris.

IL. 153 – *Jogadores de Cartas,* óleo sobre tela, *LES NAIN,* 63,3 x 76 cm, Museu Granet, Aix-en-Provence.

IL. 154 – *Jogadores de Cartas,* 1890-92, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 134 x 181,5 cm. Fundação Barnes, Merion, Pensilvânia.

IL. 155 – *Jogadores de Cartas,* 1890-92, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 134 x 181,5 cm. Museu Metropolitan, Nova York.

IL. 156 - *Jogadores de Cartas,* 1890-96, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 134 x 181,5 cm, Museu d'Orsay.

IL. 157 - *Jogadores de Cartas,* 1890-96, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 134 x 181,5 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres.

IL. 158 – *Retrato de Gustave Geffroy,* 1895, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 116 x 89 cm. Museu d'Orsay, Paris.

IL. 159 – *Retrato de Ambroise Vollard,* 1899, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 103 x 81,3 cm. Museu Petit Palais, Paris.

IL. 160 – *Retrato de Joachim Gasquet,* 1896-1897, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 65 x 54 cm, Galeria Naródni, Praga.

IL. 161 – *Jardineiro Vallier,* 1904-06, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 65 x 54 cm, Bührle, Zurique.

IL. 162 – *Mulher com cafeteira,* 1895, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 130 x 97 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 163 – *Chatêau-noir,* 1902-06, óleo sobre tela, CÉZANNE Paul, 73,6 x 93,2 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.

IL. 164 – *Grandes banhistas,* 1906, óleo sobre tela, CÉZANNE Paul, 208 x 249 cm. Museu de Arte de Filadélfia.

IL. 165 – *Sobre a montanha na primavera,* detalhe, 1190-1225, Ma Yüan. Col. do Museu do Palácio National, Taipei, Taiwan.

IL. 166 – *Luxo, calma e volúpia,* 1904, óleo sobre tela, MATISSE, Henri, 86 x 116 cm. Museu de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

IL. 167 – *As damas d'Avignon,* 1907, óleo sobre tela, PICASSO, Pablo, 245 x 235 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.

IL. 168 – *Banhistas,* 1908, óleo sobre tela, MALEVICH, Kasimir, 59 x 48 cm. Museu Russo de São Petersburgo.

Il. 169 - *Jardim de Lauves*, 1906, óleo sobre tela, CÉZANNE Paul, 65,5 x 81,3 cm. col. Philips, Washington.

IX) SRA. CÉZANNE EM VERMELHO:

Il. 170 – *Sra. Cézanne em vermelho,* 1888-1890, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 89 x 70 cm, Museu de Arte de São Paulo.

IL. 171 – *Sra. Cézanne com saia listrada,* 1877, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 72,5 x 56 cm, Museu de Belas Artes de Boston.

IL. 172 – *Sra. Cézanne com os cabelos soltos*, 1890-1892, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 62 x 51 cm, Museu de Arte, Filadélfia.

IL. 173 – *Sra. Cézanne com avental,* iniciado em 1878, retomado entre 1886-88, 92, 5 x 75 cm, óleo sobre tela, Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zurich.

IL. 174 – *Retrato de Sra. Cézanne*, por volta de 1888, óleo sobre tela, CEZANNE, Paul, 99 x 77 cm, Instituto de Arte de Detroit.

IL. 175 – *Sra. Cézanne na poltrona amarela,* 1888-1891, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul. 80,9 x 64,9 cm, Art Institute, Chicago.

IL. 176 – *Sra. Cézanne na poltrona amarela,* 1888-1890, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul. 116 x 89 cm, Museu Metropolitan de Nova York.

IL. 177 – *Sra. Cézanne na estufa*, 1891-92, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 92 x 73 cm, Museu Metropolitan de Nova York.

IL. 178 – *Virgem e criança com oito anjos,* por volta de 1481-83, painel, BOTTICELLI, Sandro, 135 cm de diâmetro, Gemäldegalerie, Berlim.

IL. 179 – *Jovem cochilando,* 1657, óleo sobre tela, VERMEER, Jan, 87,6 x 76,5 cm. Museu Metropolitan, Nova York.

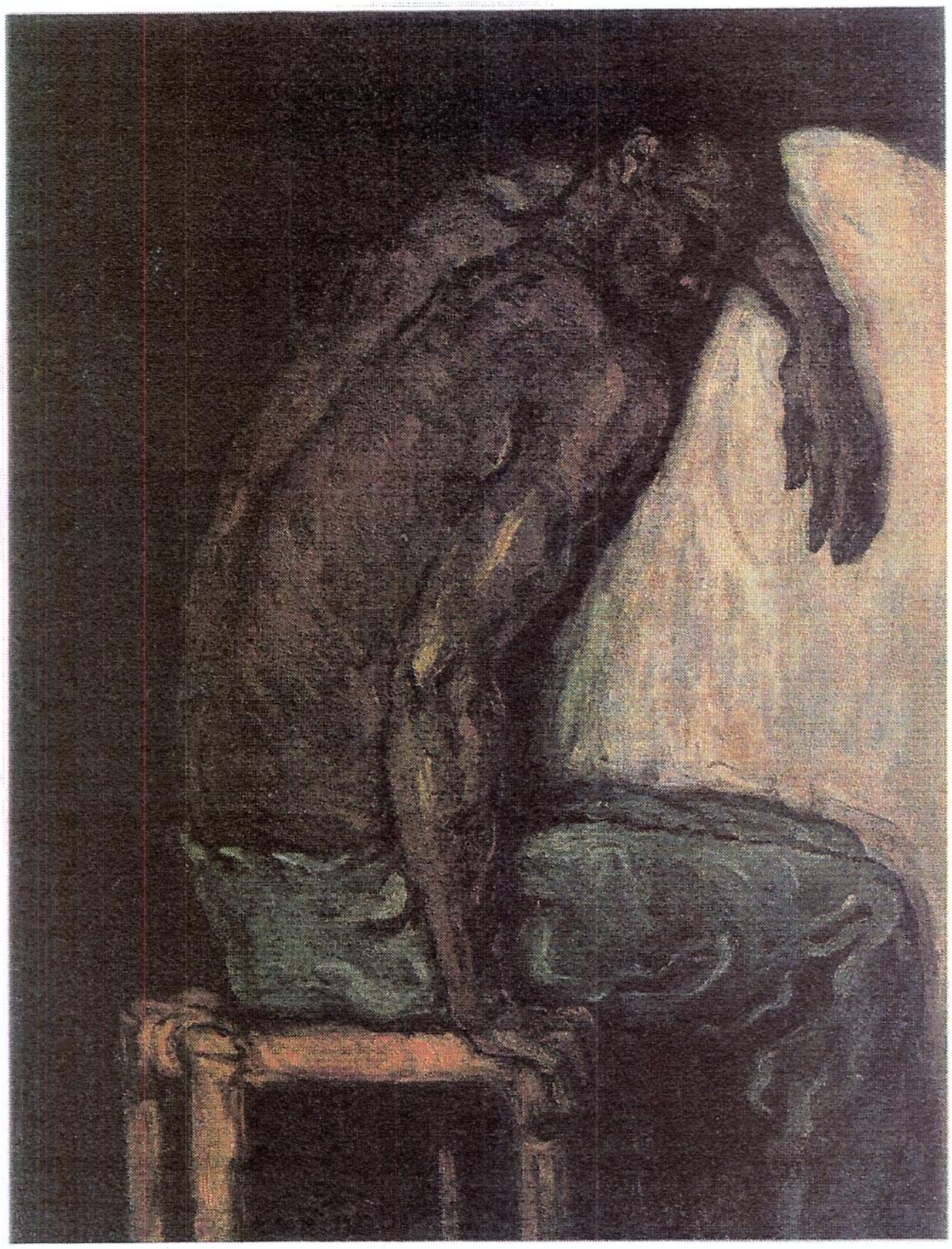
Il. 180 – *Natureza morta com maçãs e laranjas,* 1899, óleo sobre tela, CÉZANNE, Paul, 74 x 93 cm, Museu d'Orsay, Paris.

IL. 181 – *Máscara de múmia,* 1900 a.C., cartão pintado e dourado, talvez para o enterro de um rei, Império Médio, H. 61 cm., origem desconhecida, British Museum, Londres.

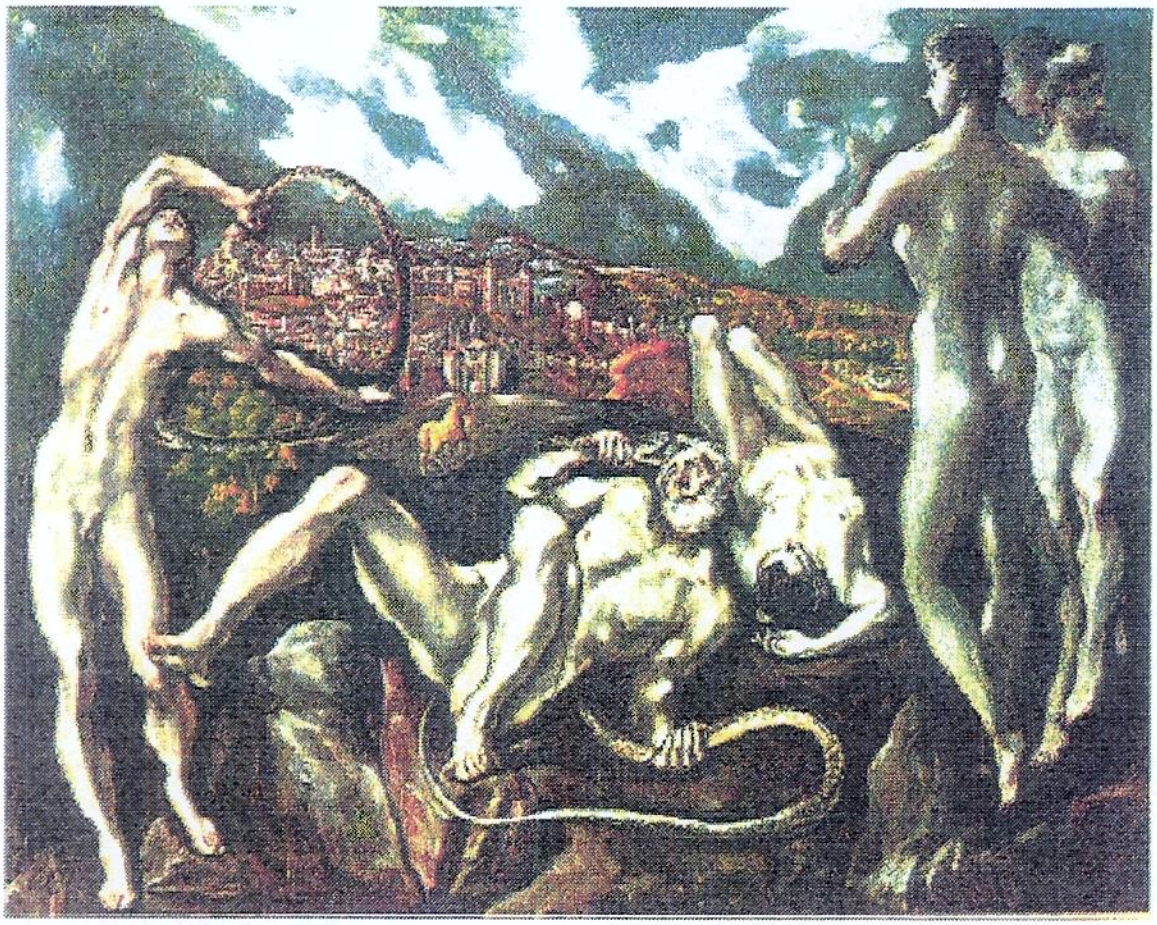
IL. 182 – *A rainha Tetisheri,* 1565 a.C., figura de pedra pintada, Início do novo Império, H. 37 cm., origem desconhecida, British museum, Londres.

IL. 183 – A dama Tanofret sentada, cerca de 1500 a.C., figura de pedra pintada, XVIII dinastia, de Tebas, H. 20 cm, Museu egípcio de Torino.

IL. 184 – *Nu (Elvira),* 1918, óleo sobre tela, MONDIGLIANI, Amedeo, 92 x 60 cm Mondigliani, Museu de Arte de Berna.



IL. 01 - Negro Scipion, 1867, Paul Cézanne.



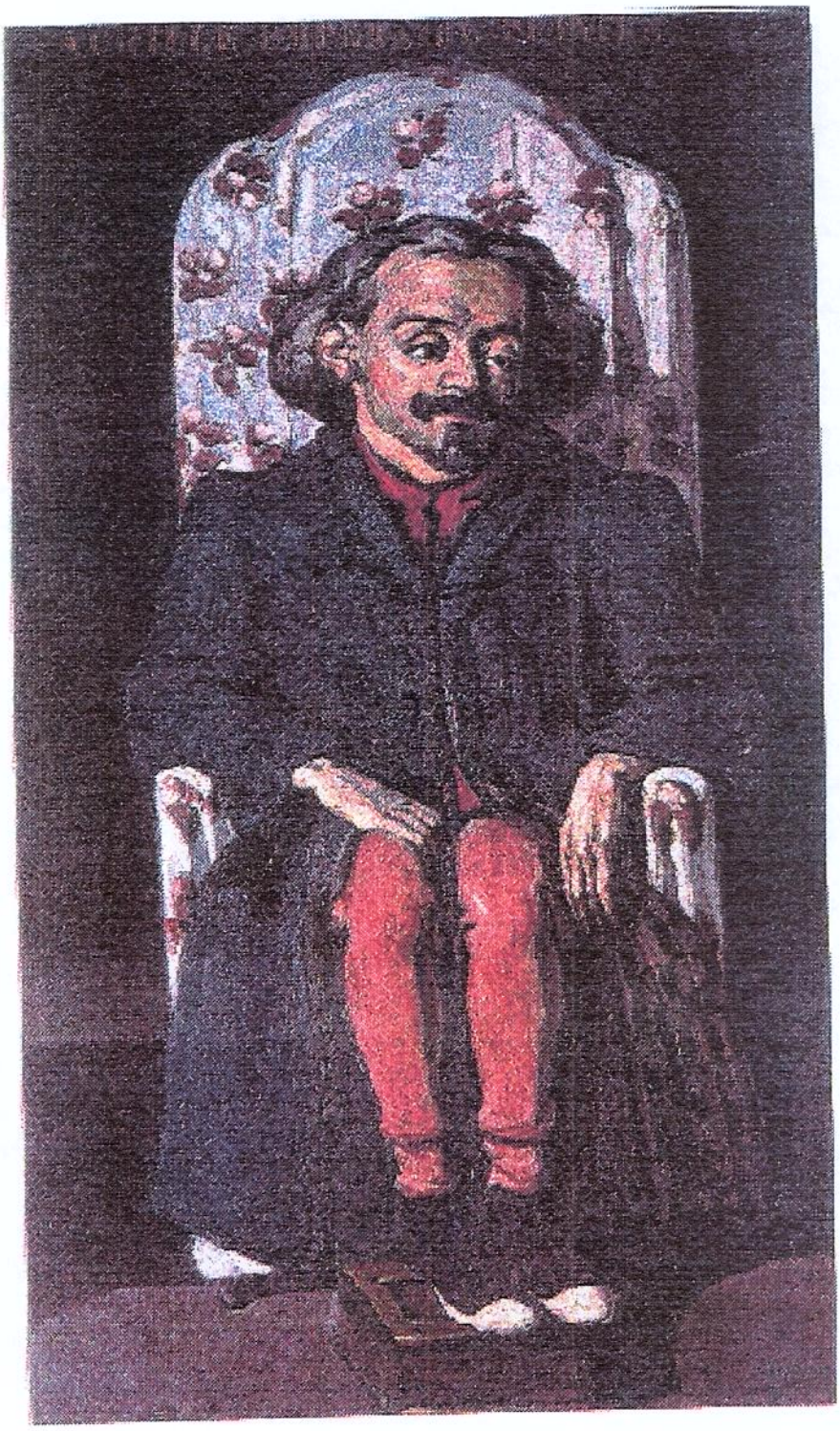
IL. 02 - Laocoonte, 1600-1610, El Greco



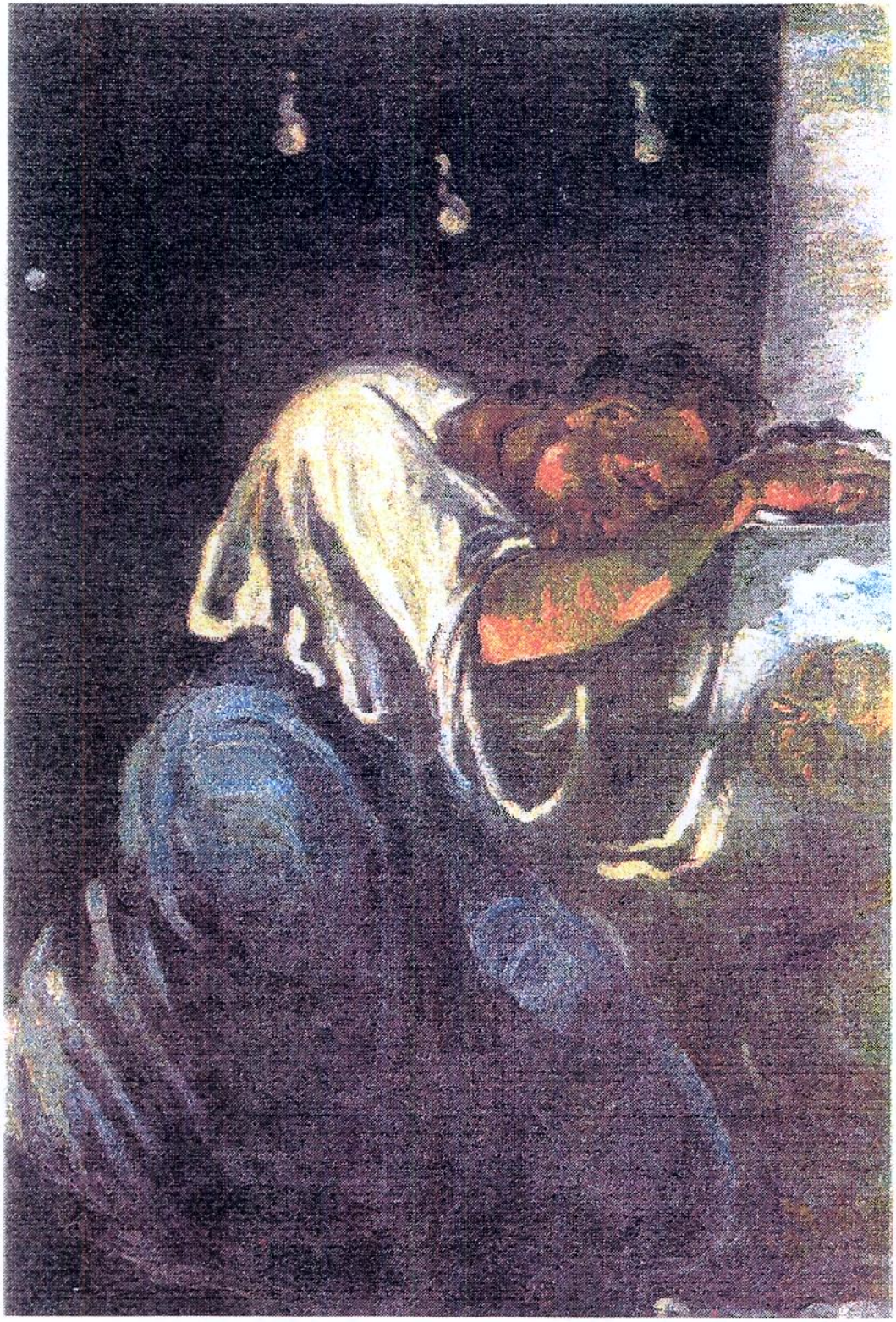
Il. 03, Lázaro (Cristo nos limbos), 1869
Paul Cézanne.



IL. 04 - Madalena e Lázaro, fotografia da tela original. Paul Cézanne



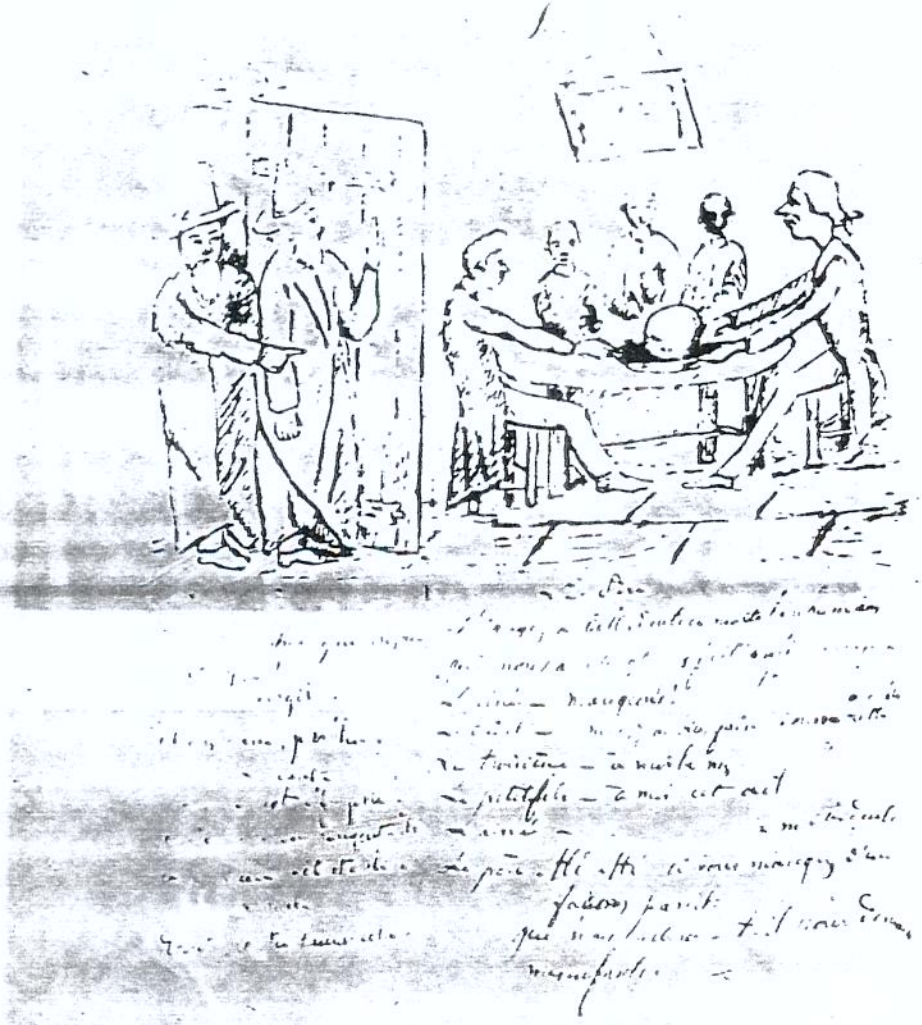
IL. 05 - Achille Emperaire, 1867-68
Paul Cézanne



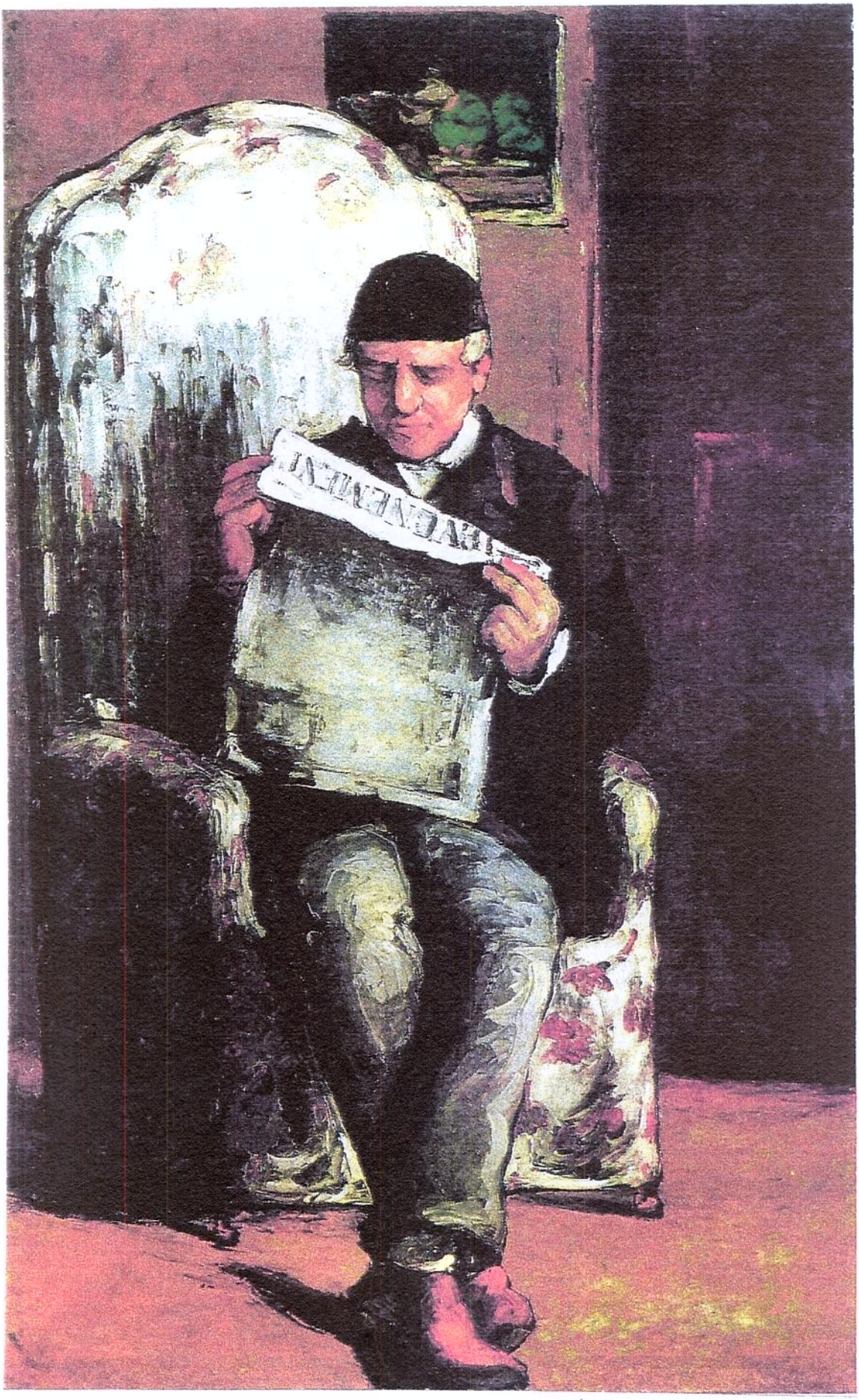
IL. 06 - Madalena,ou a Dor, 1869, Paul Cézanne



IL. 07 - El sueño de la rázon produce monstruos, Goya.



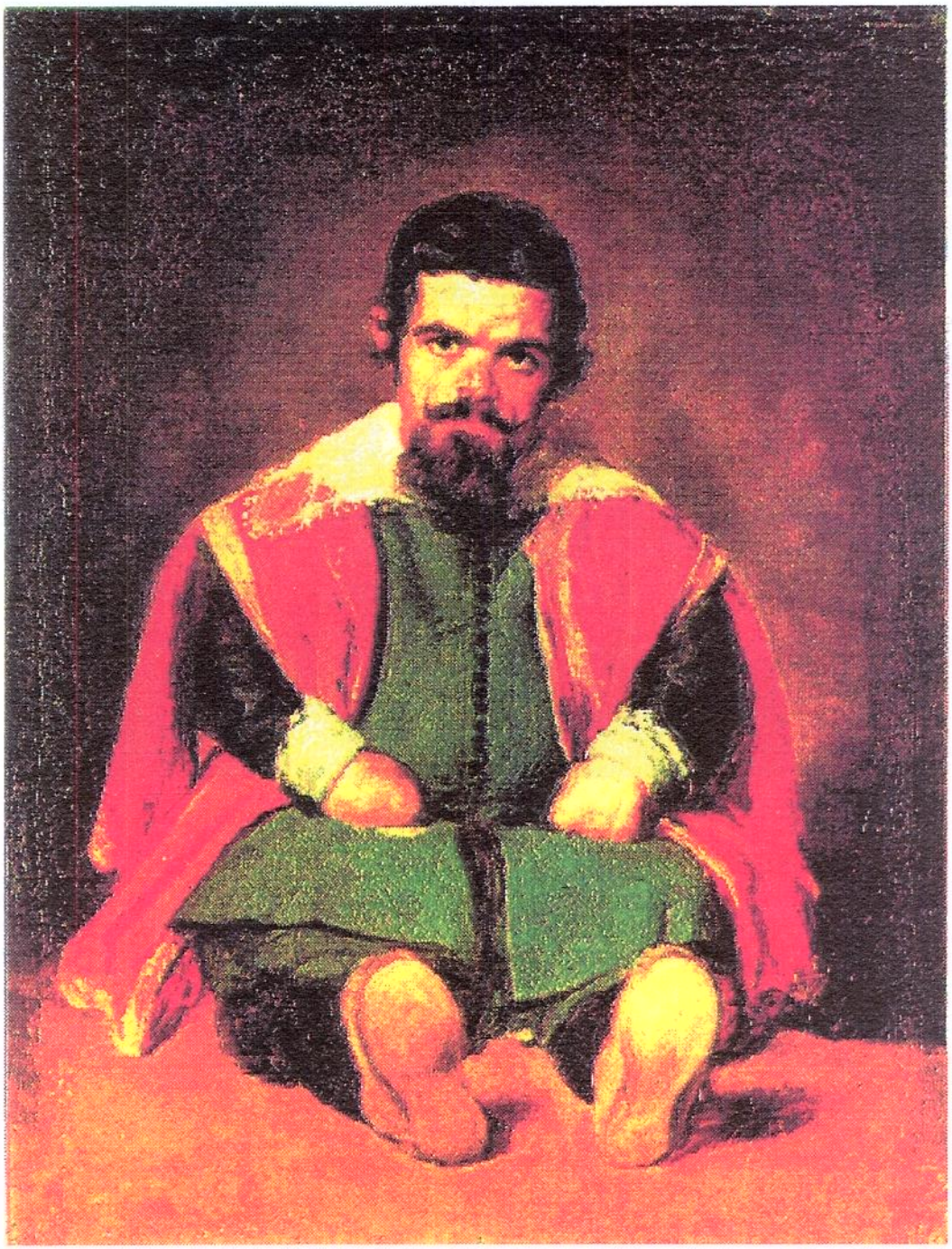
IL. 08 - Desenho de Ugolino e seus filhos, 1858, Paul Cézanne



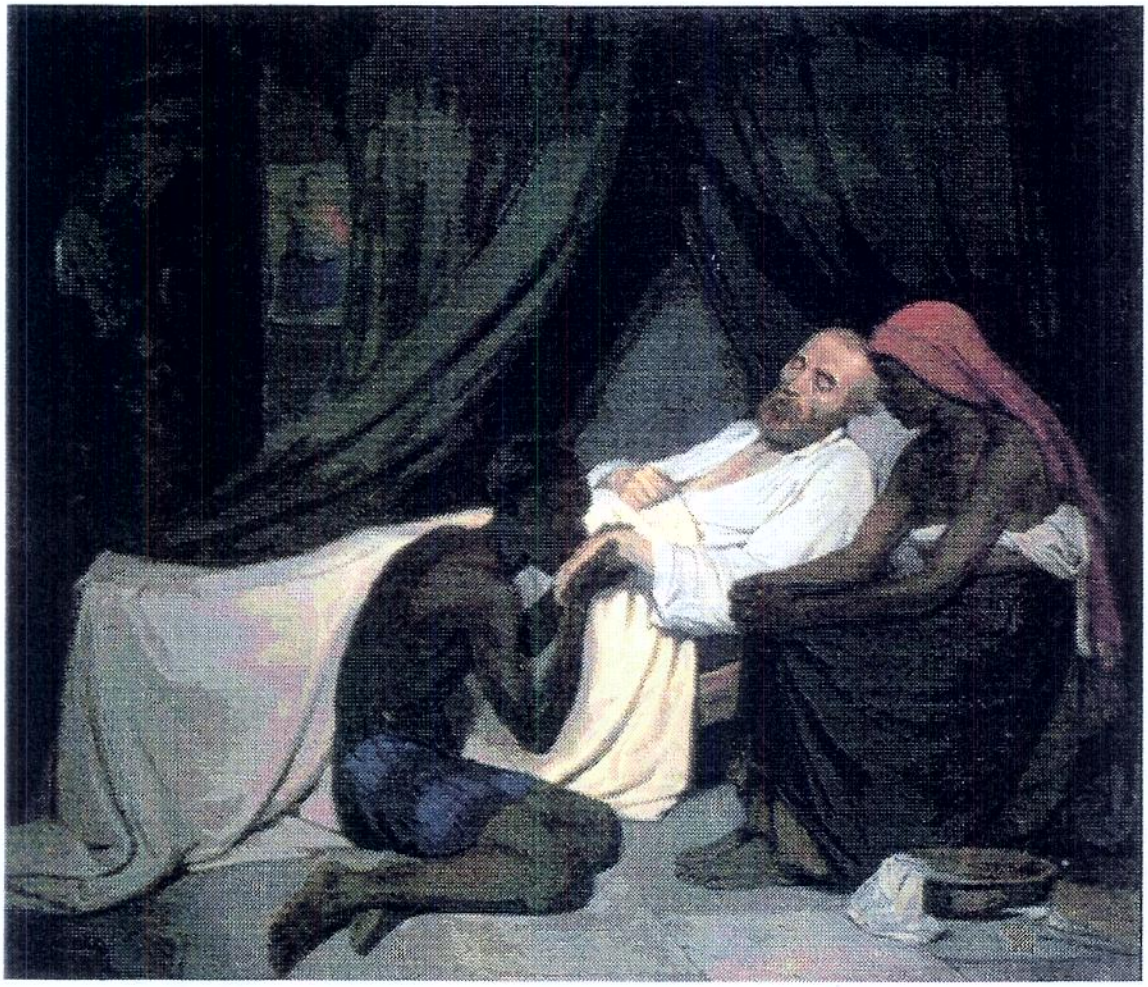
IL. 09 - Louis-Auguste Cézanne lendo l'Événement, 1866, Paul Cézanne



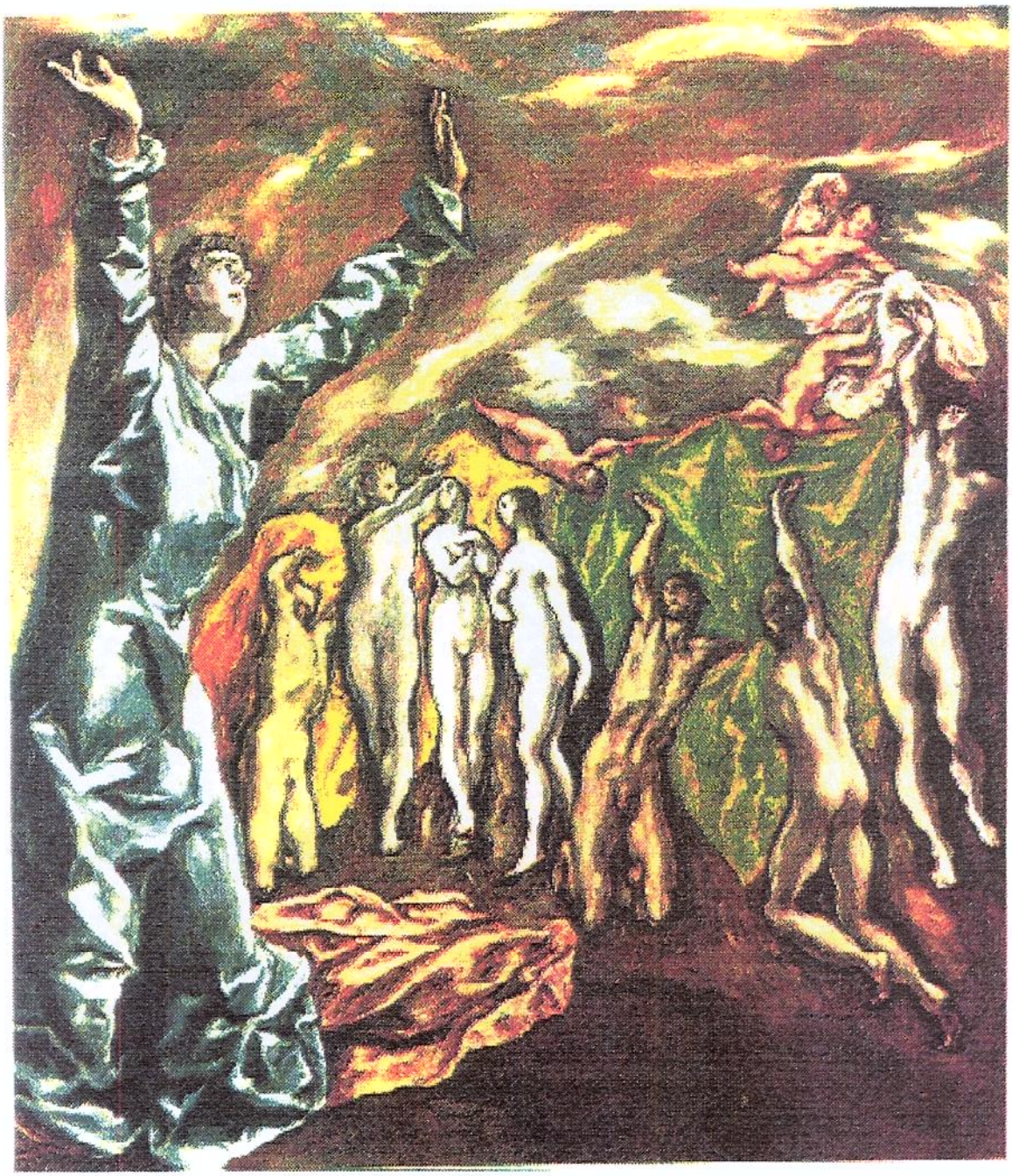
IL. 10 - Antony Valabrègue, 1866, Paul Cézanne



IL. 11 - Bufão Sebastian de Mona, 1644, Velásquez



IL. 12 - Camões moribundo no Hospital de Lisboa, 1834, Joseph Lestang-Parade



IL. 13 - Visão de São João, El Greco



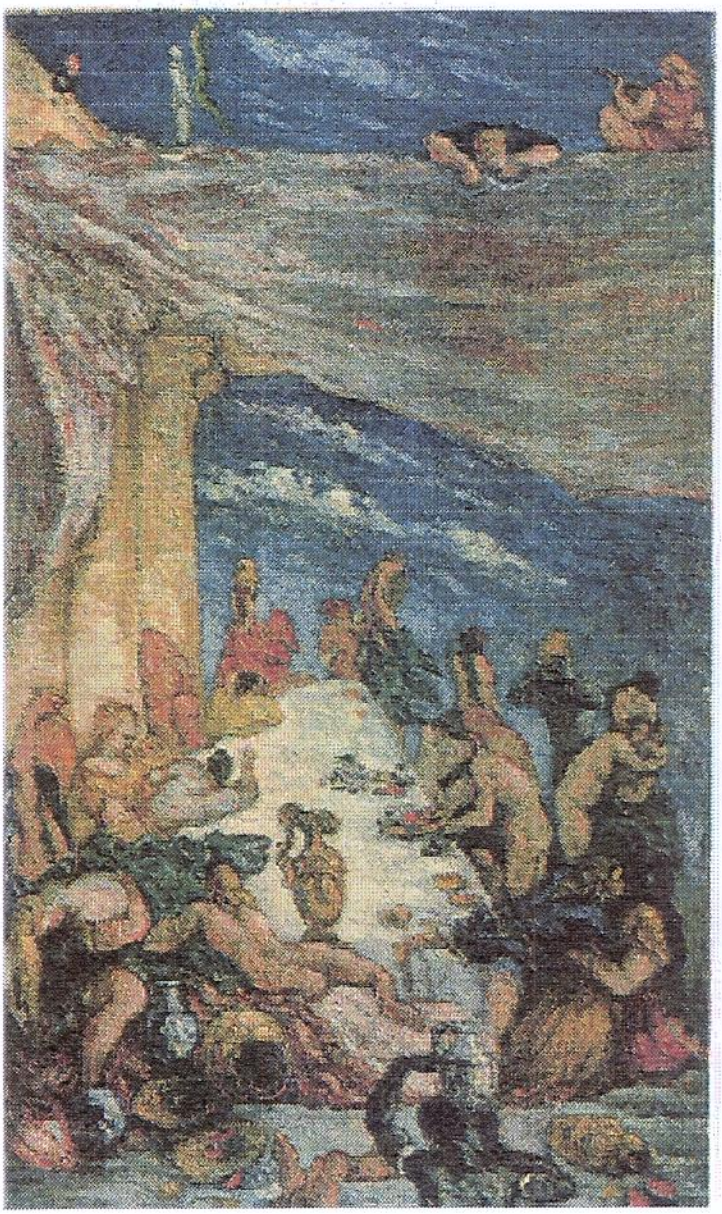
IL. 14 - Cristo menino contempla a coroa de espinhos,1630, Zurbarán



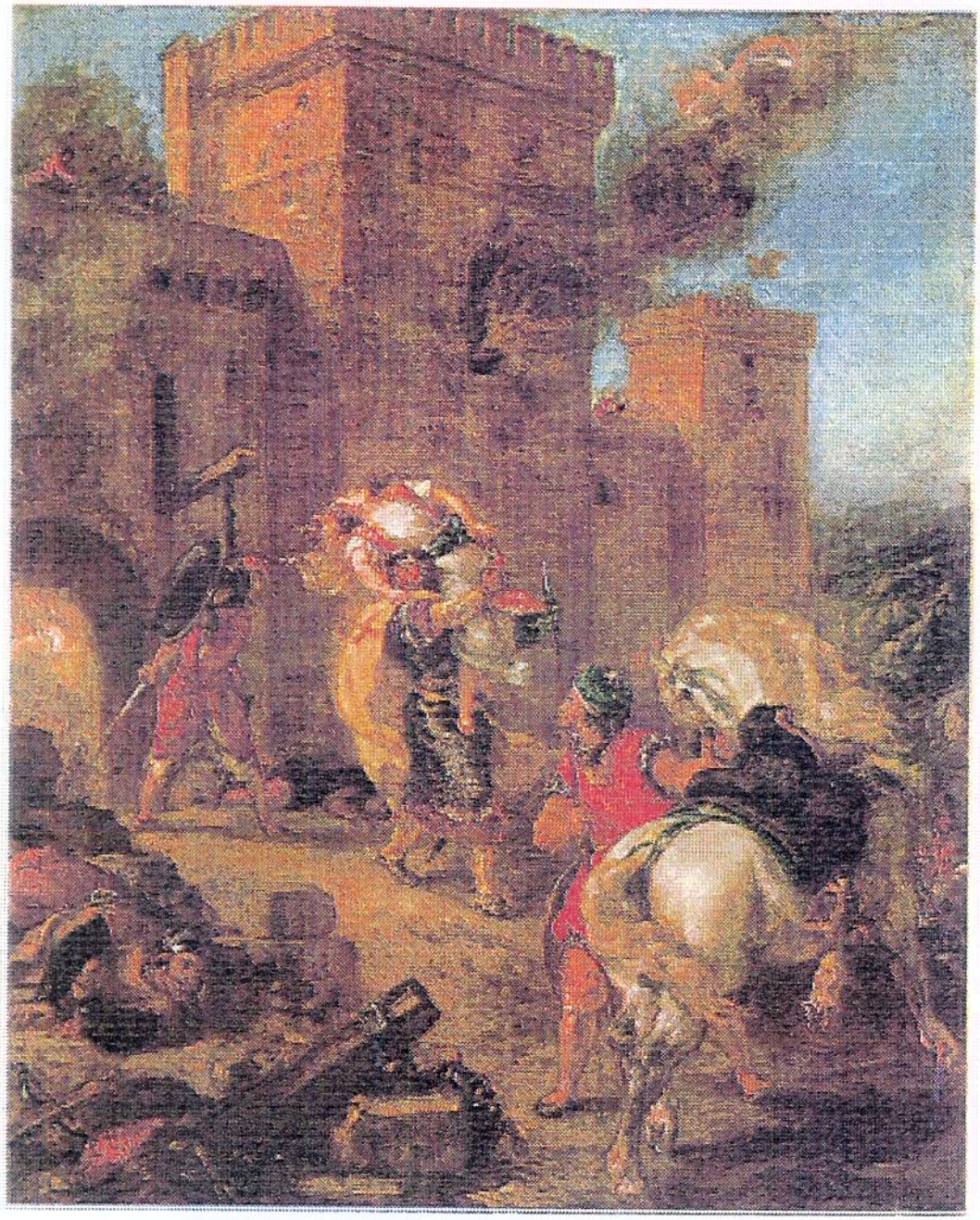
IL. 15 - Jovem mendigante, 1645, Murillo



Il. 16 - O rapto, 1867, Paul Cézanne



IL. 17 - Banquete, ou a orgia, 1867
Paul Cézanne



Il. 18 - O Rapto de Rebecca, Delacroix



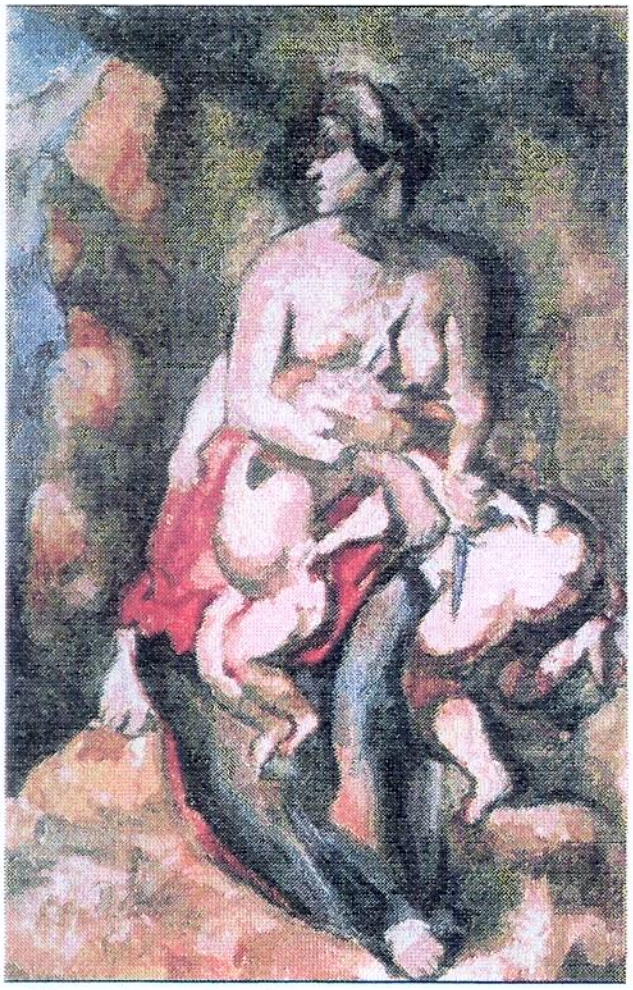
IL. 19 - A morte de Sardanapale, mDelacroix



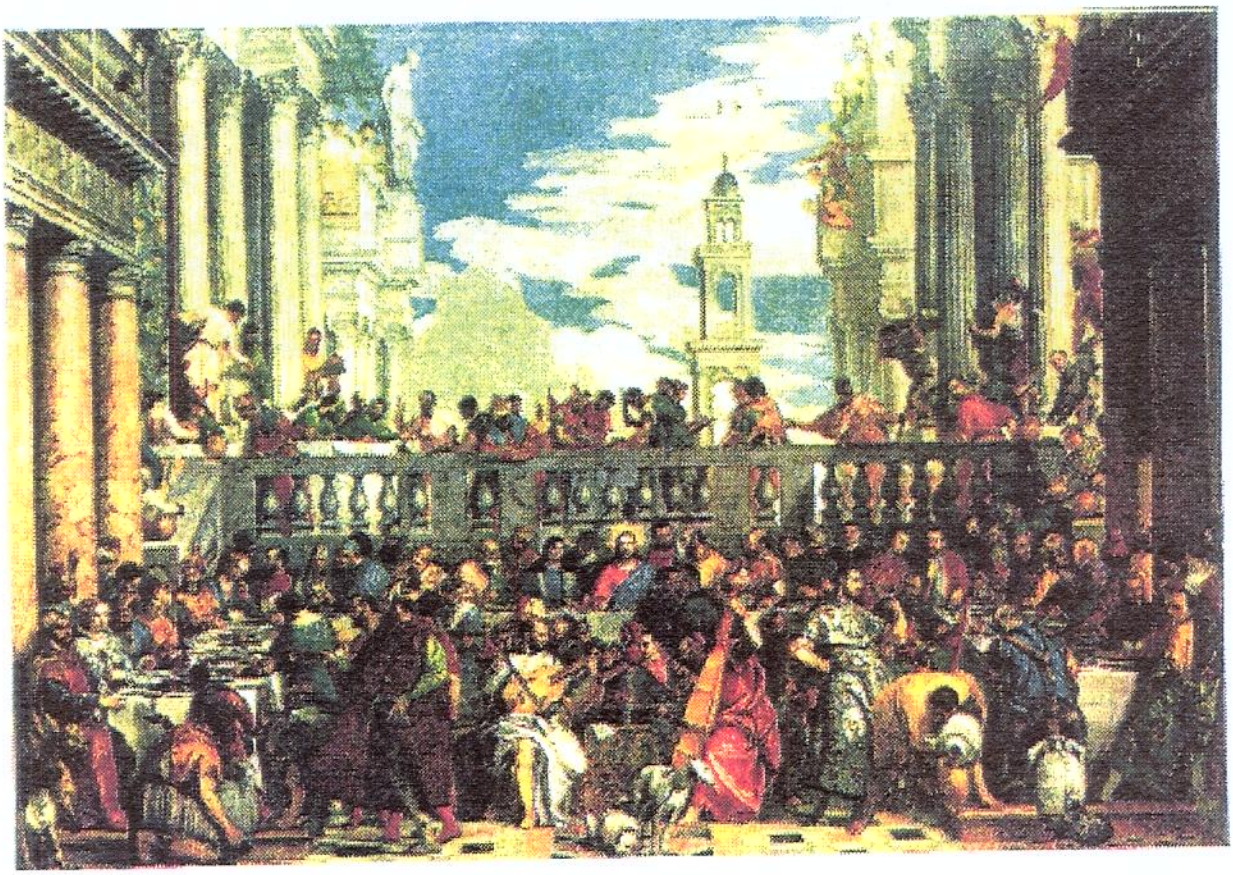
IL. 20 - O verão, Diana e Actéon, Delacroix



Il. 21 - A Barca de Dante, a partir de Delacroix, 1870-73
Paul Cézanne



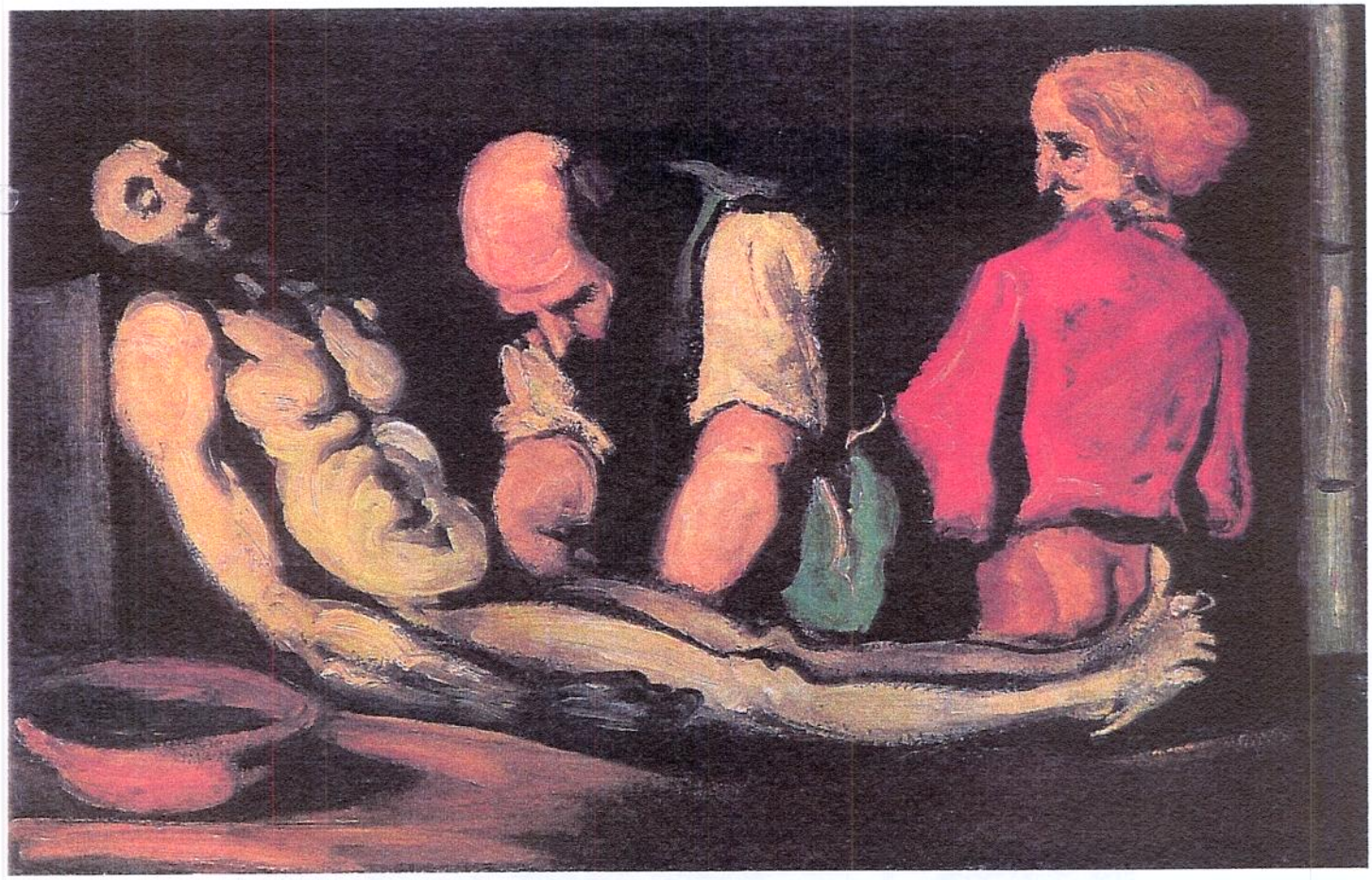
Il. 22 - Medéia, a partir de Delacroix, aquarela, 1880-85
Paul Cézanne



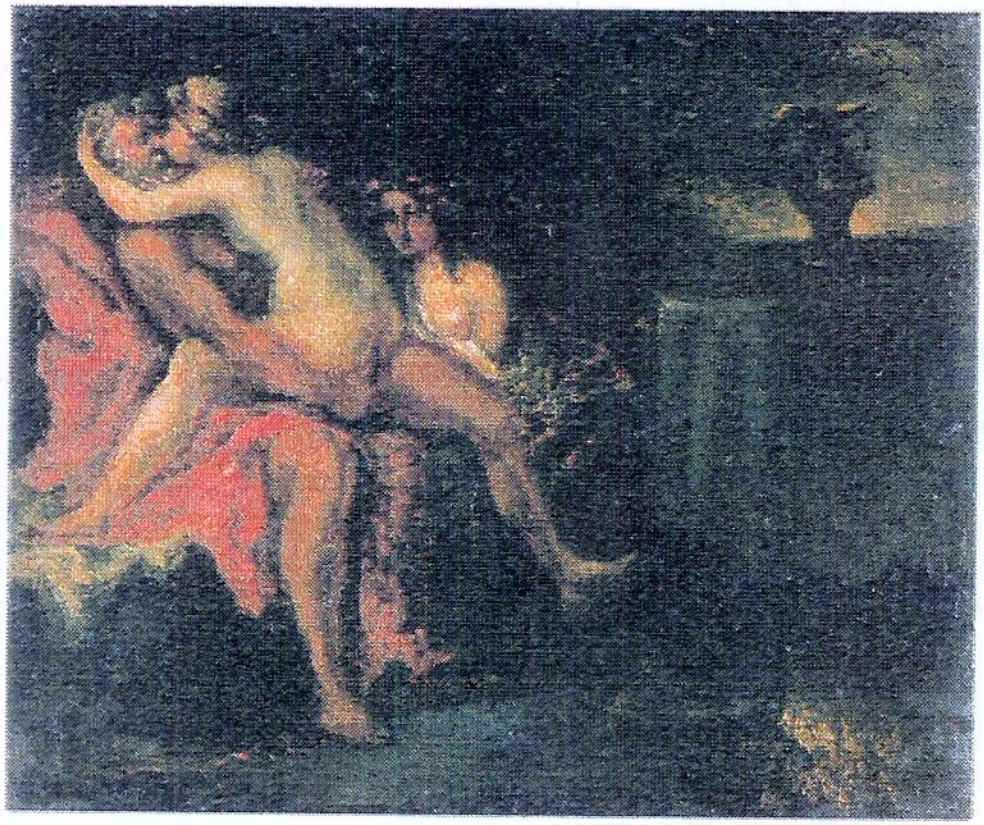
IL. 23 - Núpcias em Canaã, Veronese



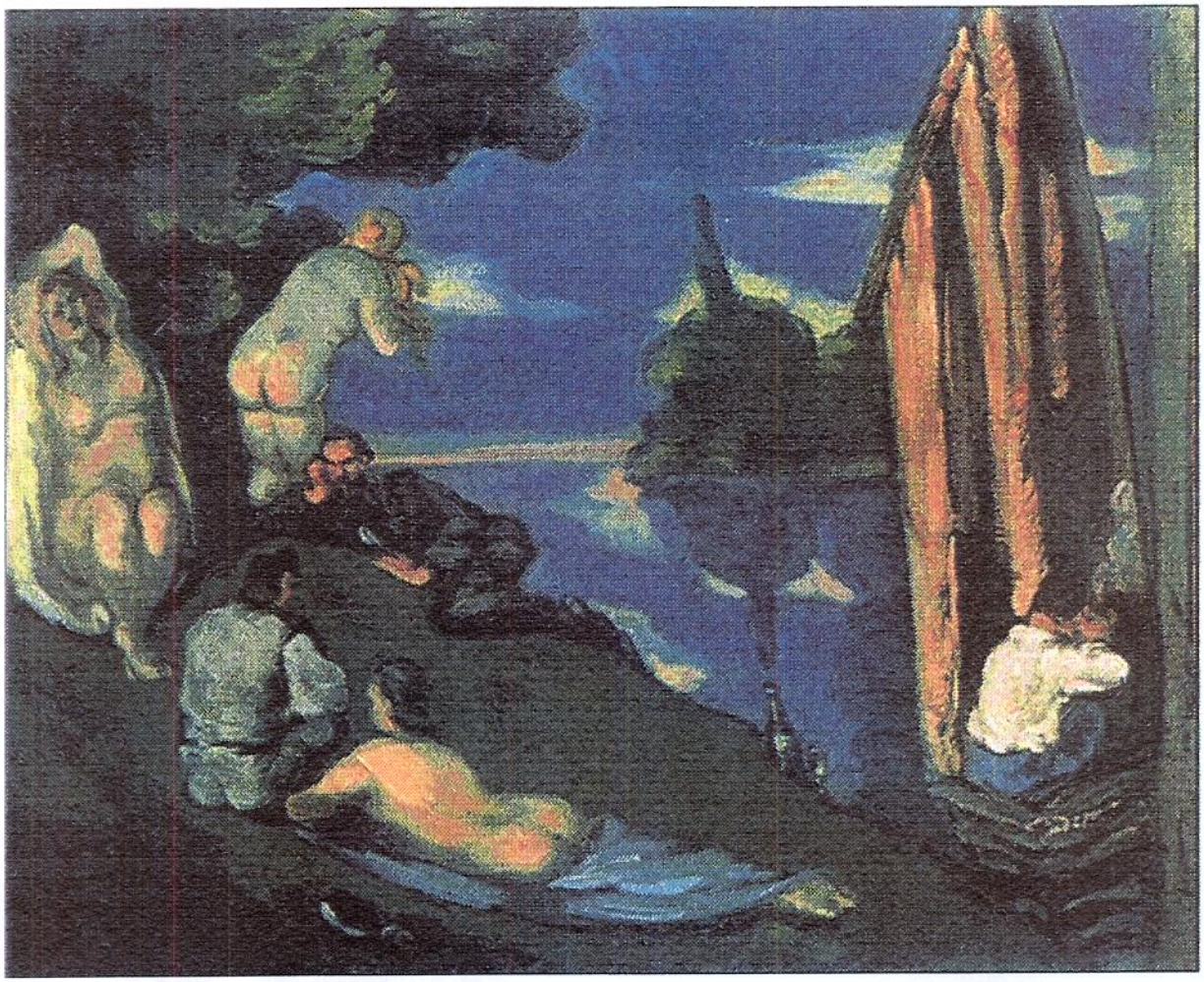
IL. 24 - Romanos da Decadência, Thomas Couture



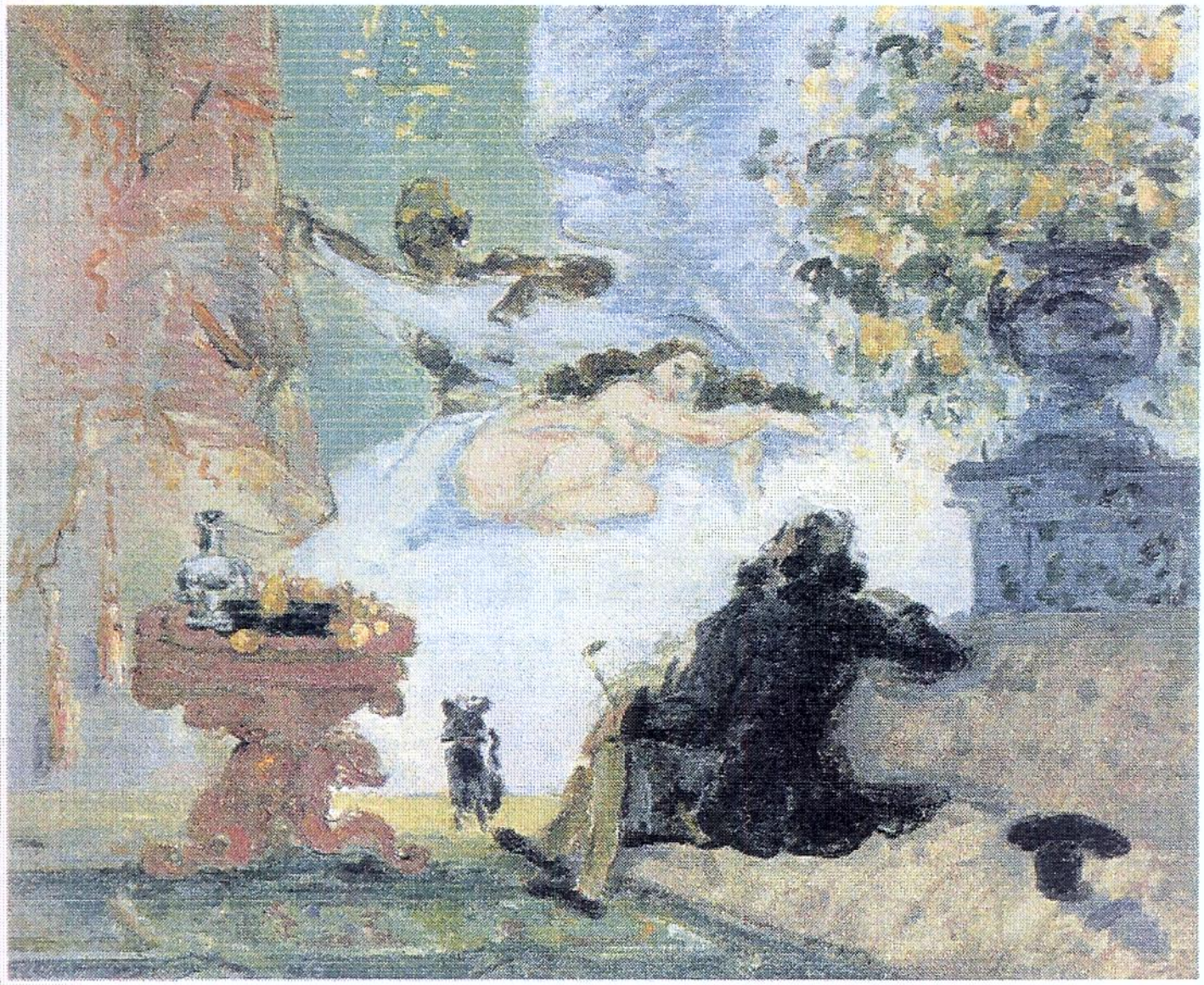
Il. 25 - Autópsia, Paul Cézanne



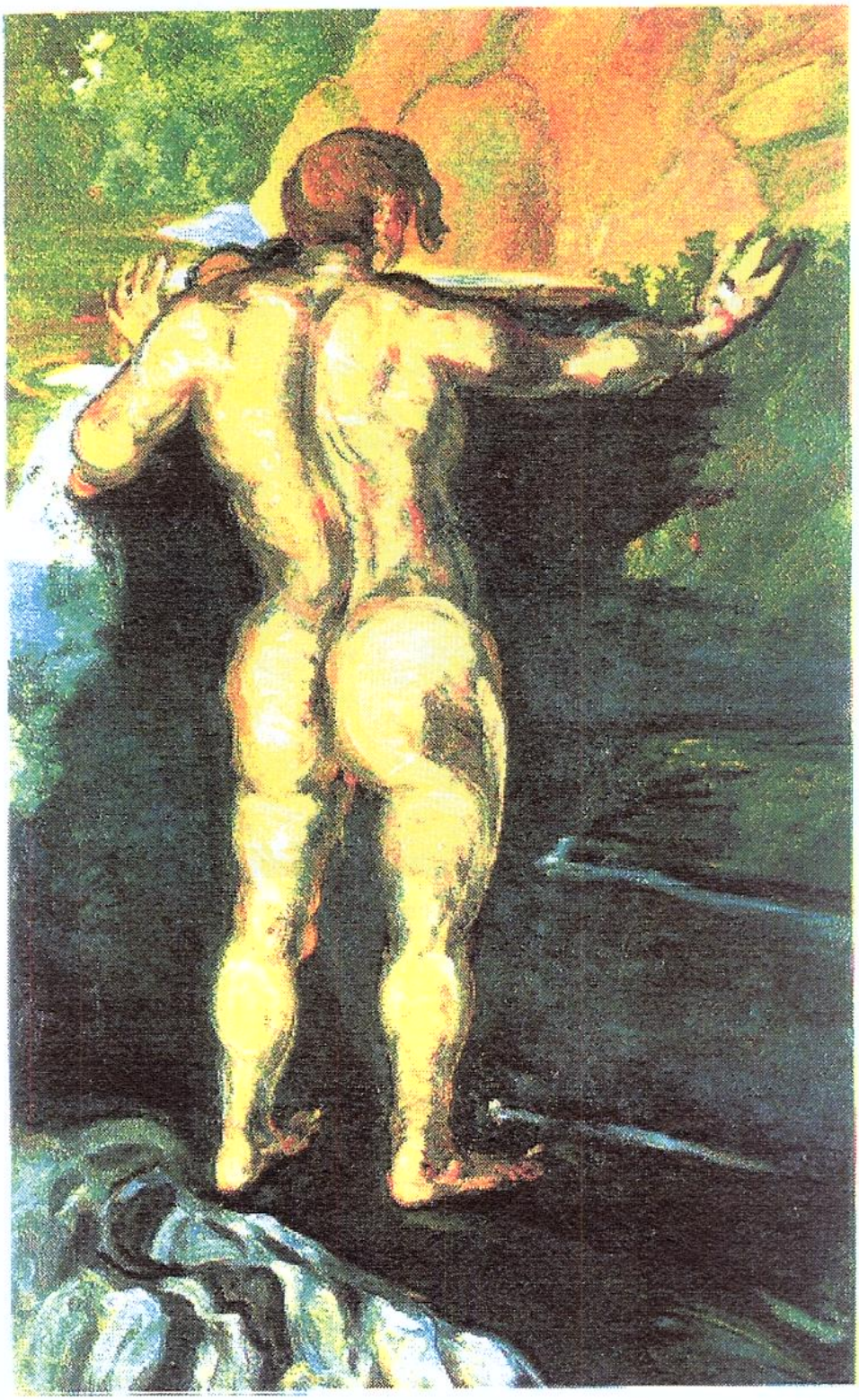
Il. 26 - Lot e suas filhas, Paul Cézanne



IL. 27 - Idílio, ou Almoço sobre a relva, 1870, Paul Cézanne



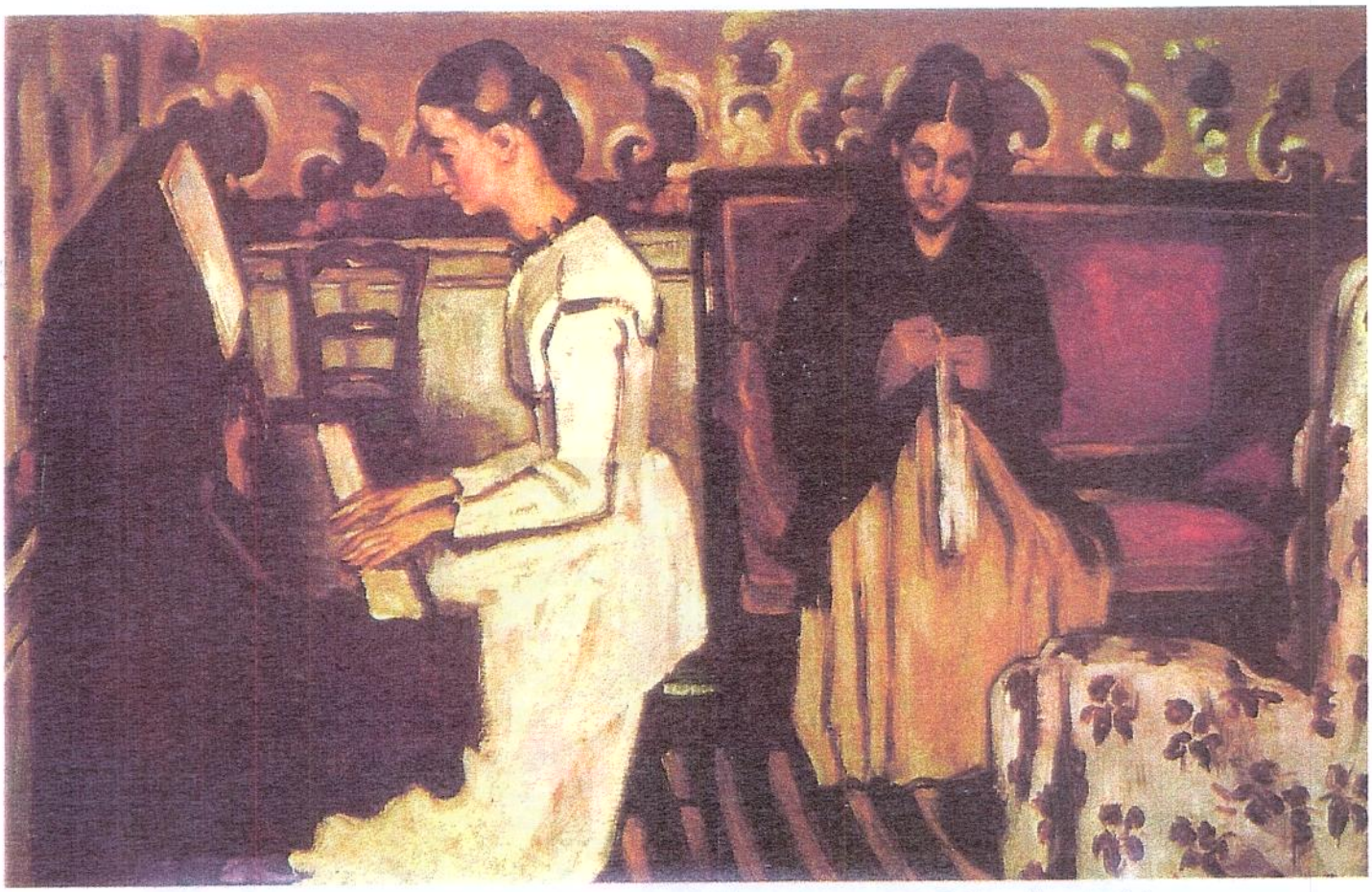
IL. 28 - Moderna Olympia, 1873-74, Paul Cézanne



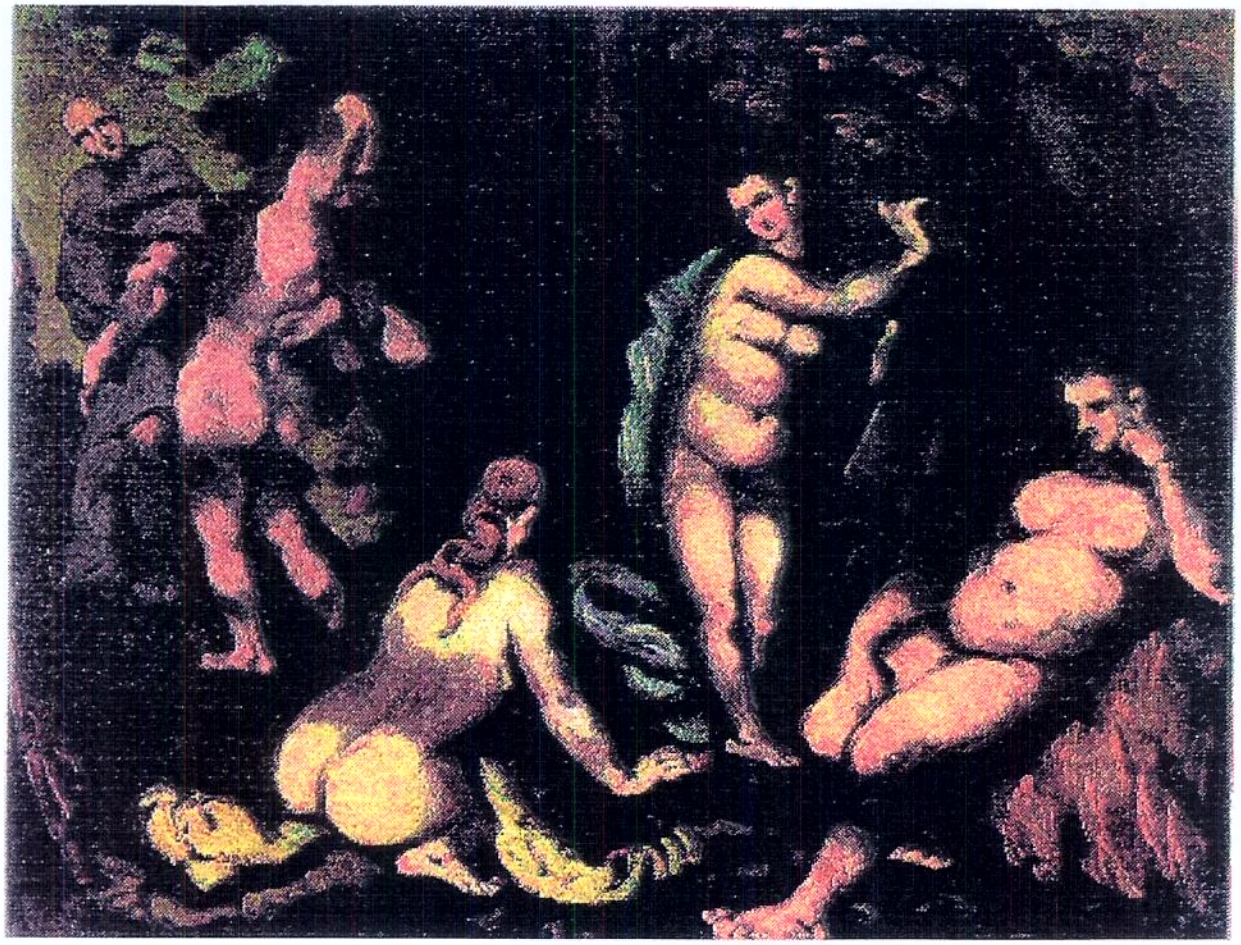
IL. 29 - Banhista no Rochedo, 1867-69, Paul Cézanne



IL. 30 - Banhista, Courbet



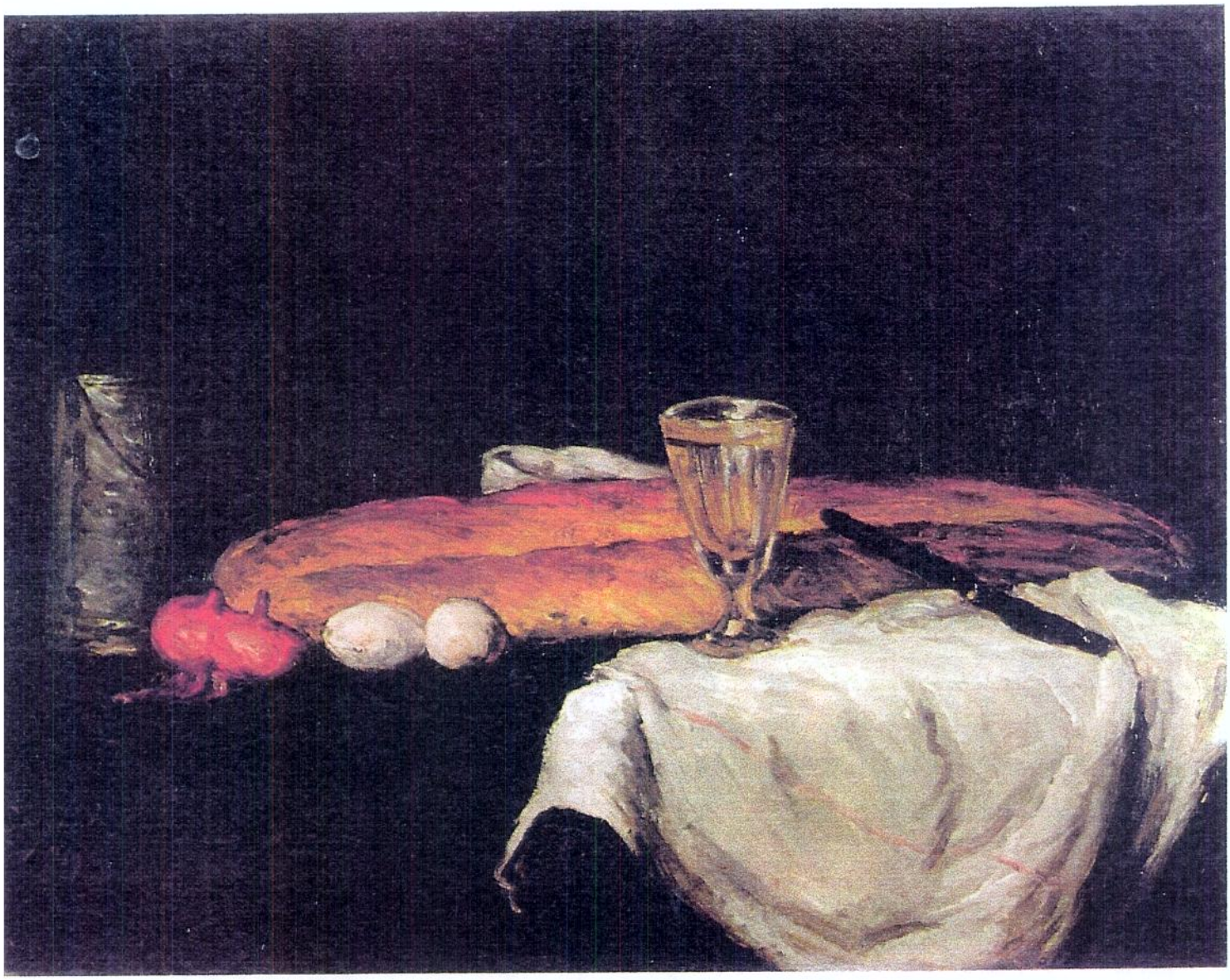
IL. 31 - Menina ao Piano-Abertura da Tanhäusen, 1870, Paul Cézanne



IL. 32 - A tentação de Santo Antônio, 1870, Paul Cézanne



IL. 33 - Almoço sobre a relva, 1863, Manet



IL. 34 - Natureza Morta com pão e ovos, Cézanne



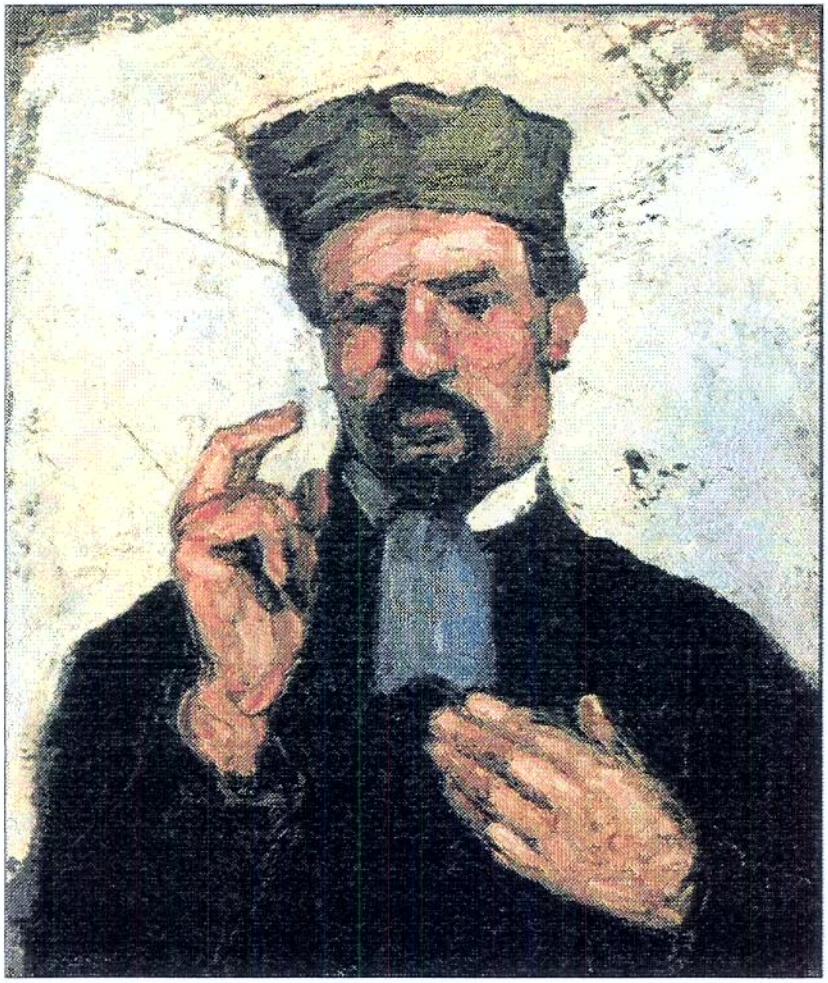
IL. 35 - Natureza morta com pote verde, Paul Cézanne, 1867-69.



IL. 36 - Retrato de Gustave Boyer
Paul Cézanne



IL. Retrato de tio Dominique, ou homem com barrete de algodão, 1866, Paul Cézanne (IL. 37)



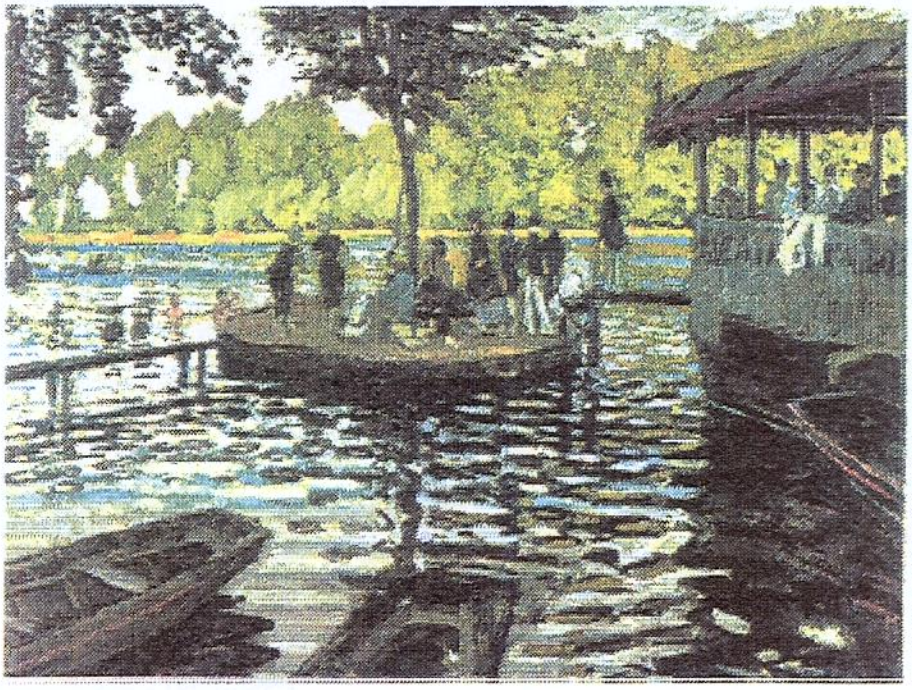
IL. 38 - tio Dominique, o advogado, 1866
Paul Cézanne.



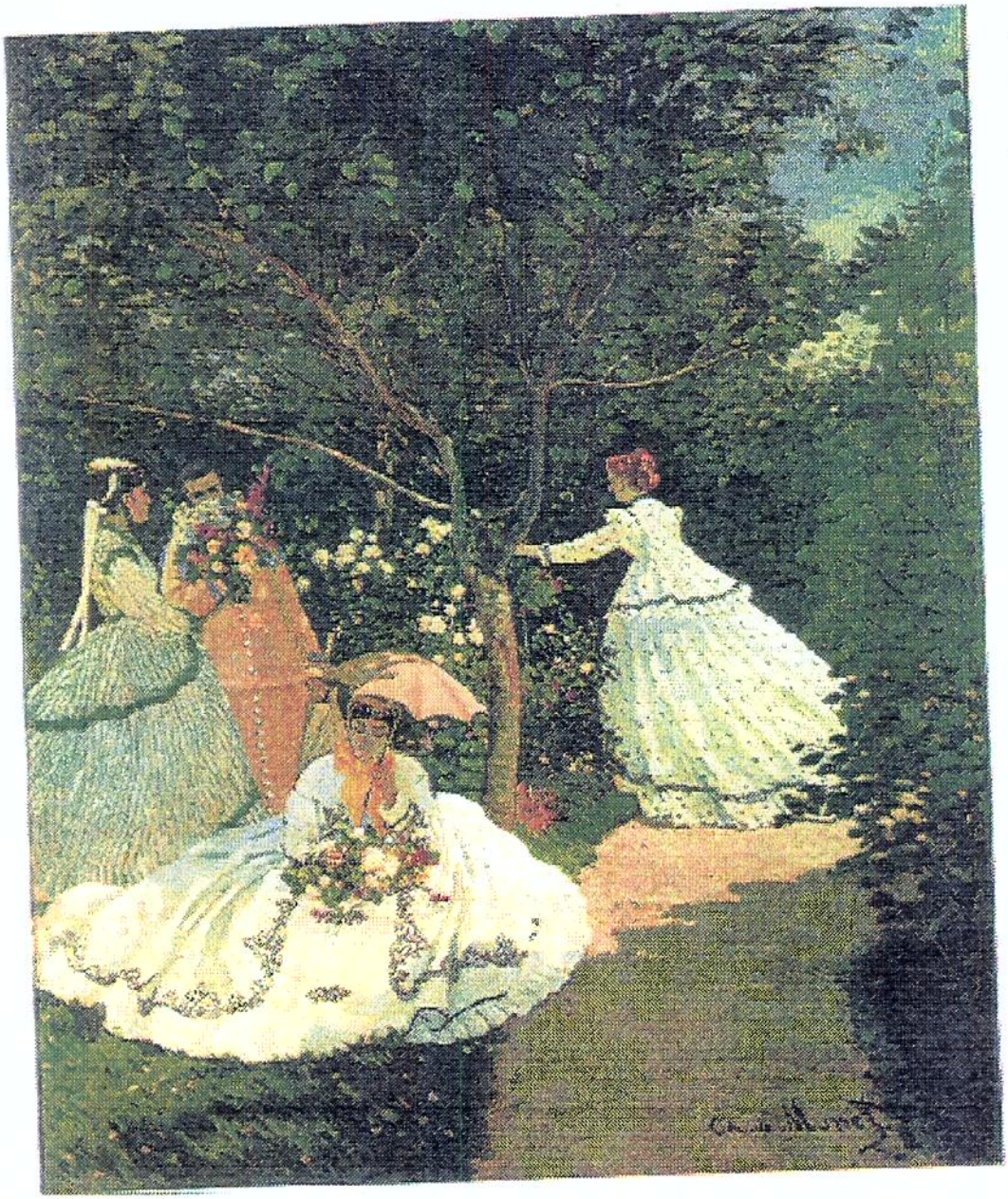
IL. 38 - tio Dominique, um monge, 1866
Paul Cézanne



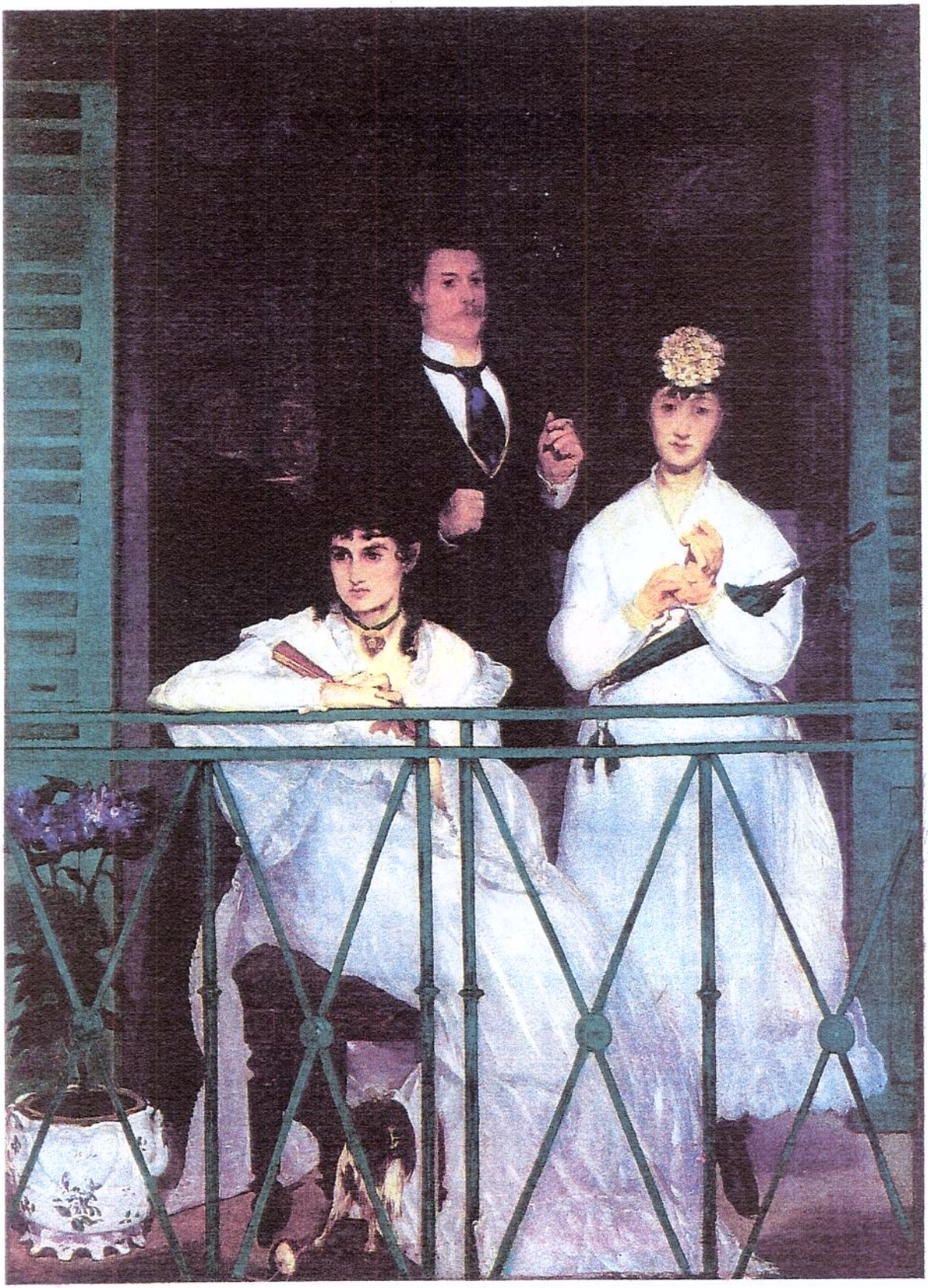
IL. 40 - Retrato de Antony Valabrègue, 1869-71
Paul Cézanne



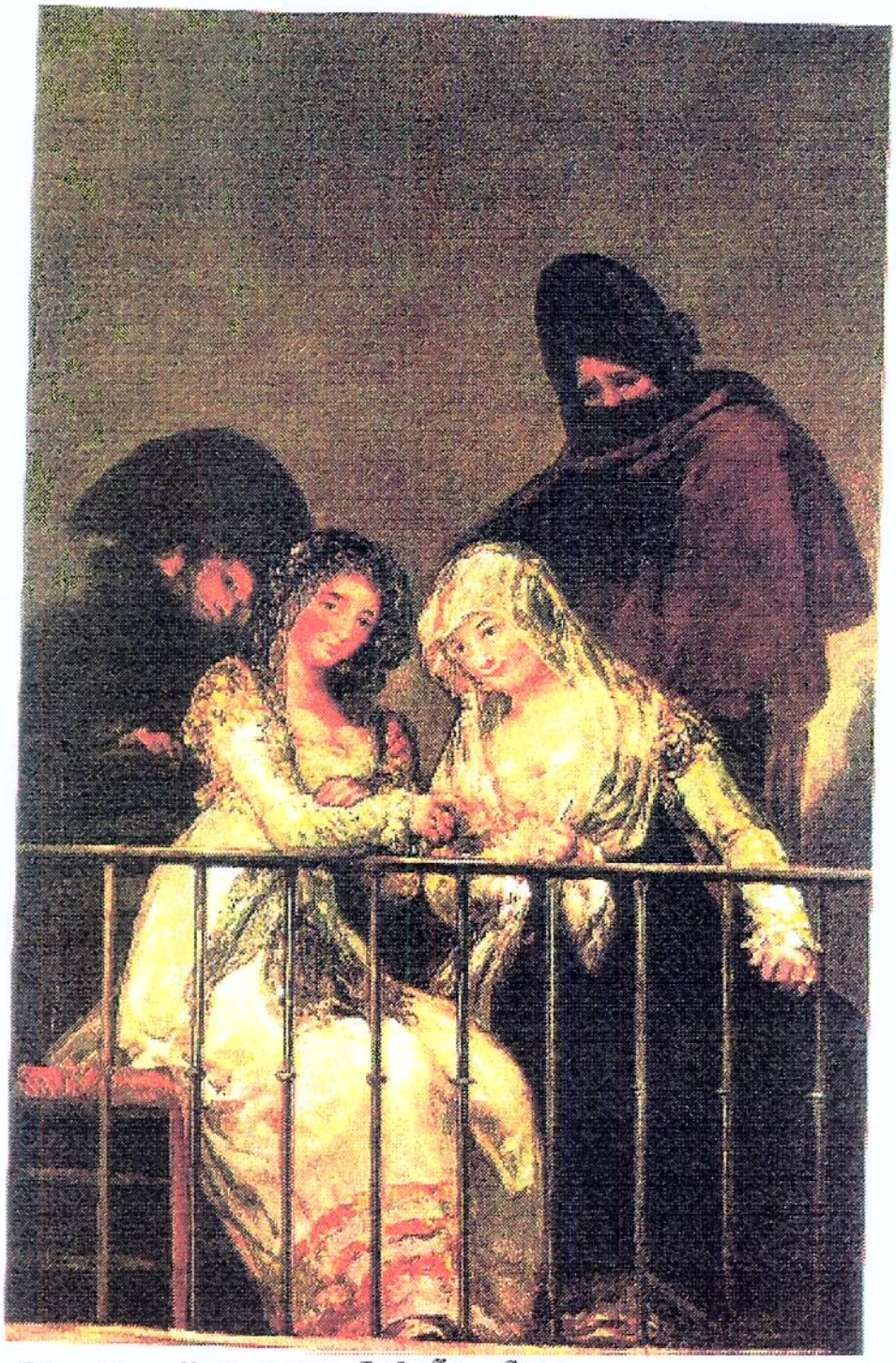
Il. 41 - La Grenouillère, 1869, Monet



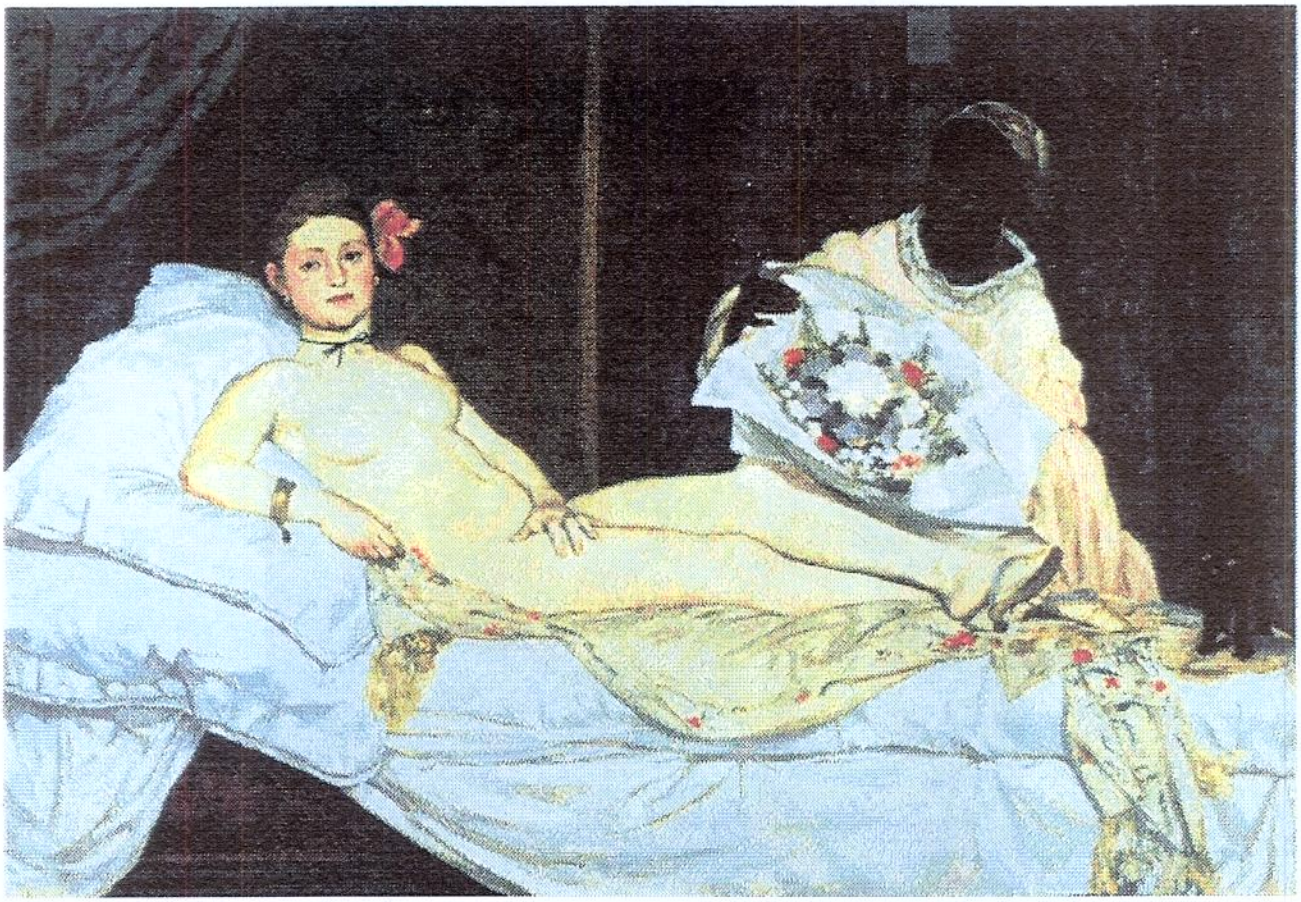
Il. 42 - Mulheres no Jardim, 1866-67, Monet



Il. 43 - O Balcão, 1868, Manet



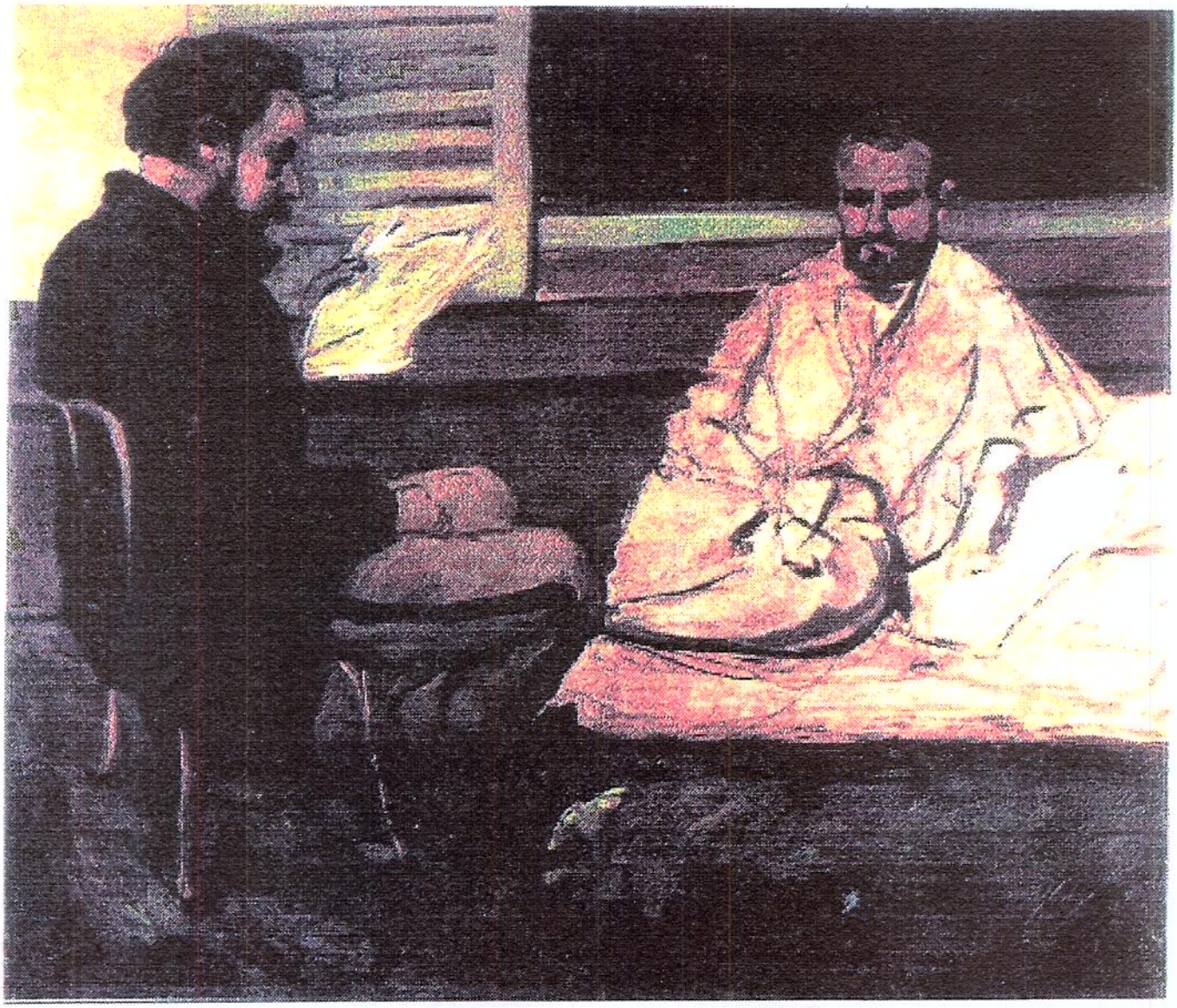
IL. 44 - Majas num Balcão, Goya



IL. 45 - Olympia, 1863 - Manet



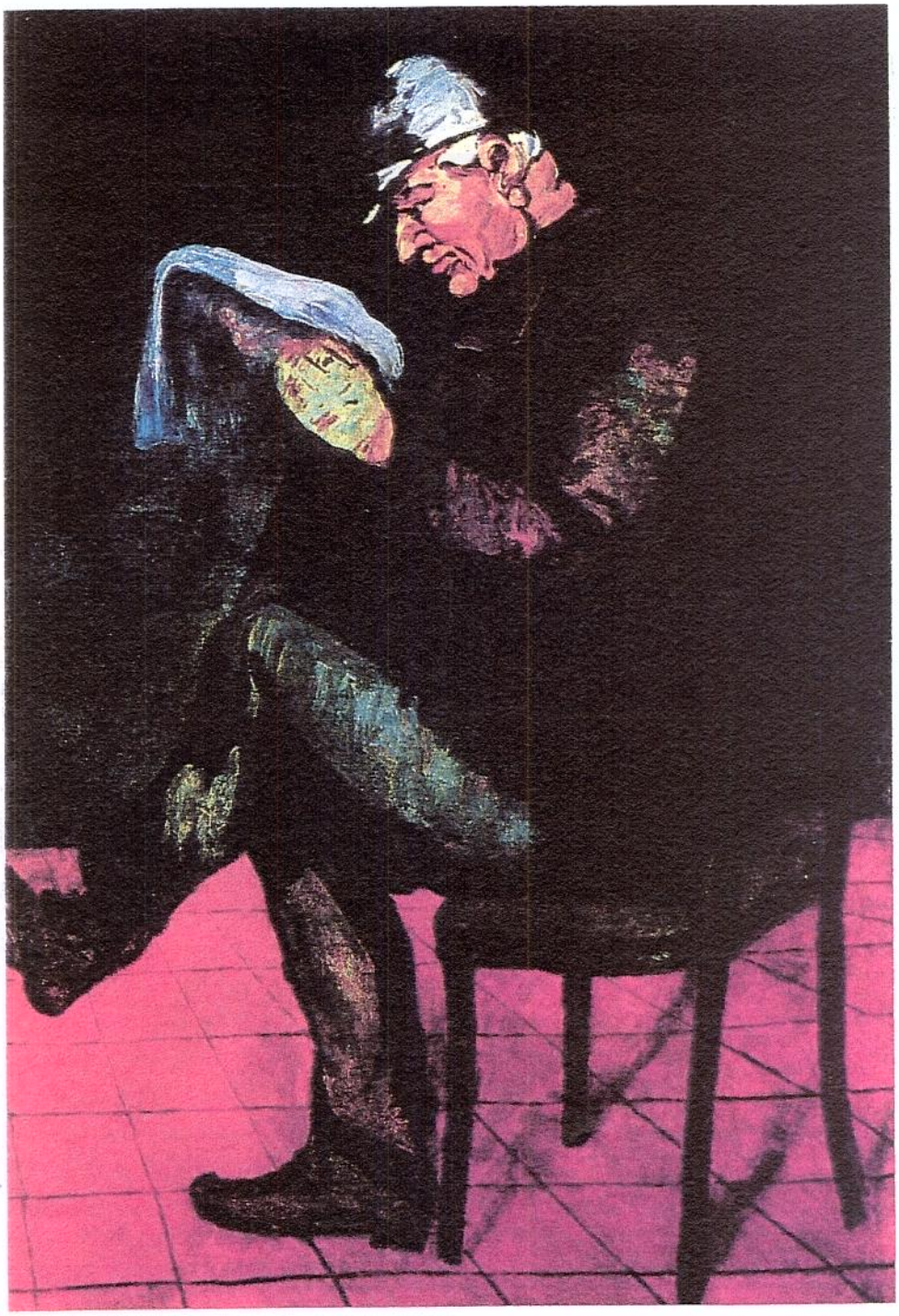
IL. 46 - Mulher estrangulada, Paul Cézanne, 1875-76



IL. 47 - Paul Alexis lendo a Zola, 1869-70, Paul Cézanne



IL. 48 - Rose Cézanne lendo à sua boneca, Paul Cézanne, desenho, 1866.

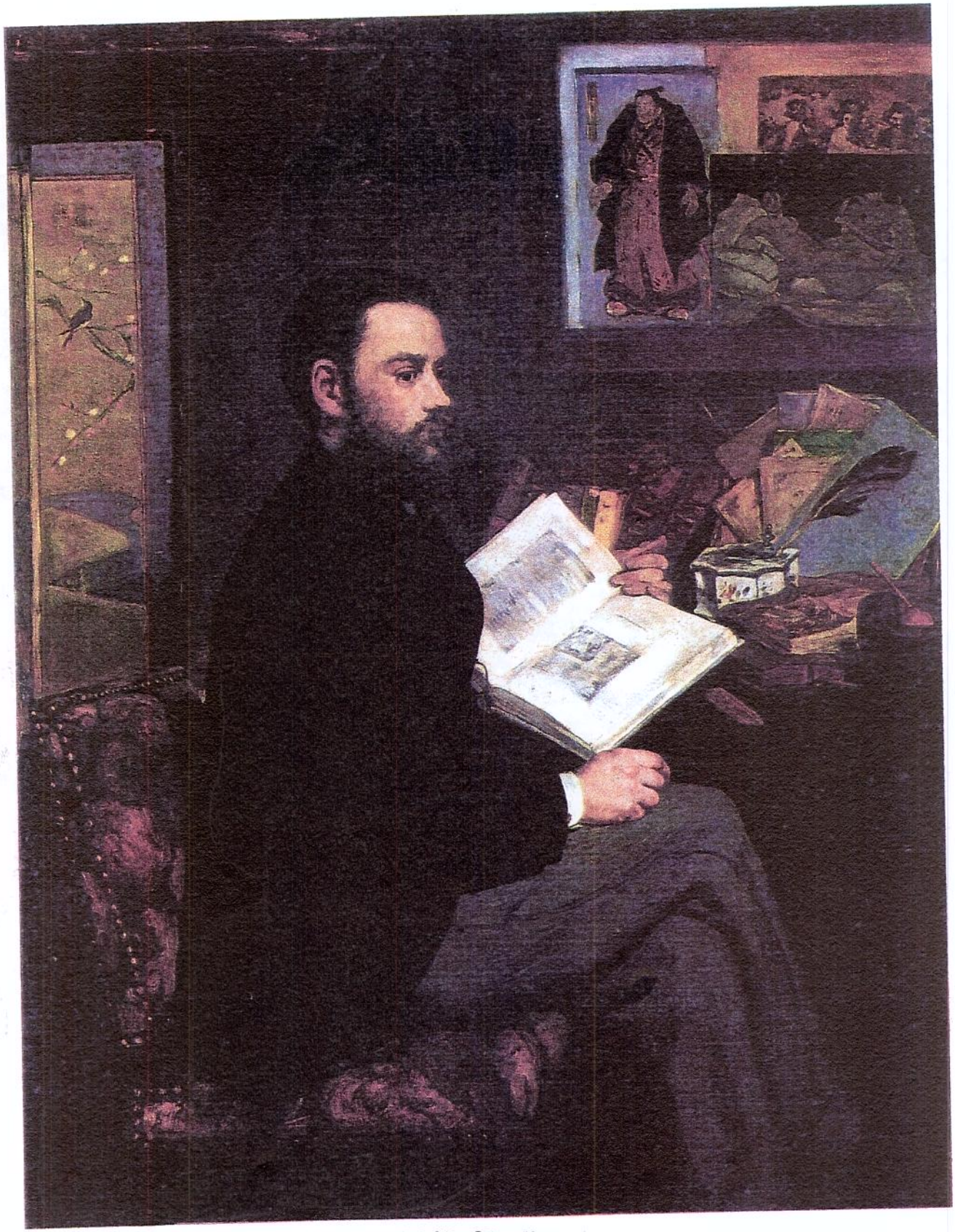


IL. Retrato do pai de Cézanne, 1865, Paul Cézanne

(IL. 49)



IL. 50 - Marion e Valabrègue partindo para o motive, 1866, Paul. Cézanne



IL. 51 - Retrato de Zola, 1867-68, Manet



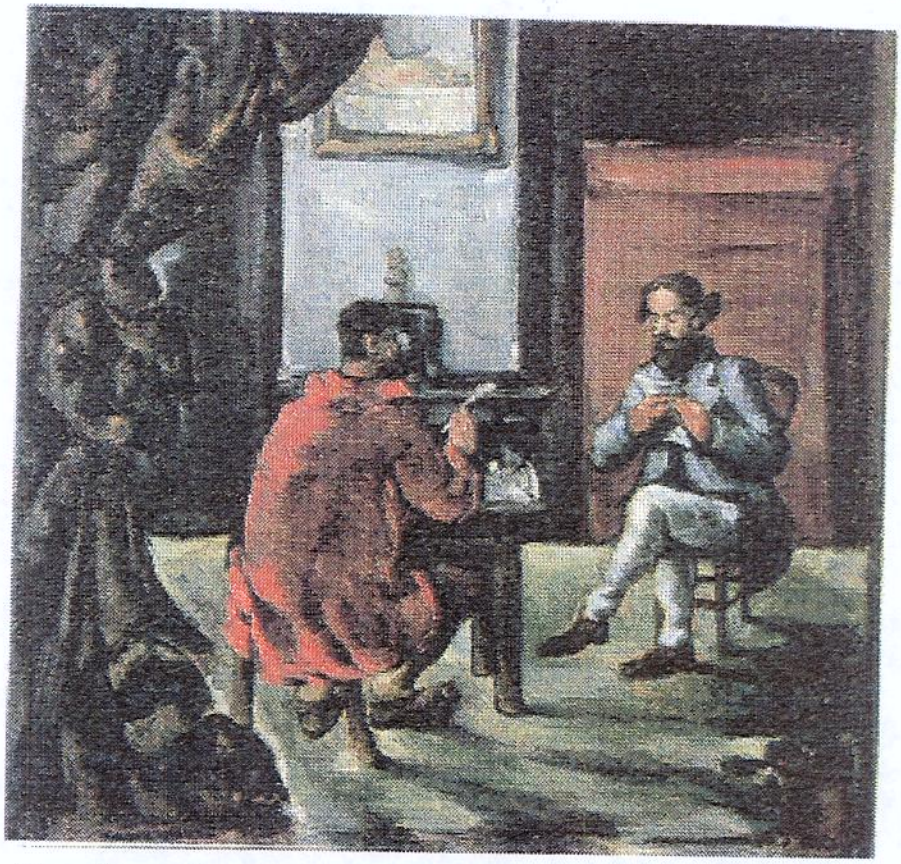
Il. 52 - Retrato de Proudhon, Courbet



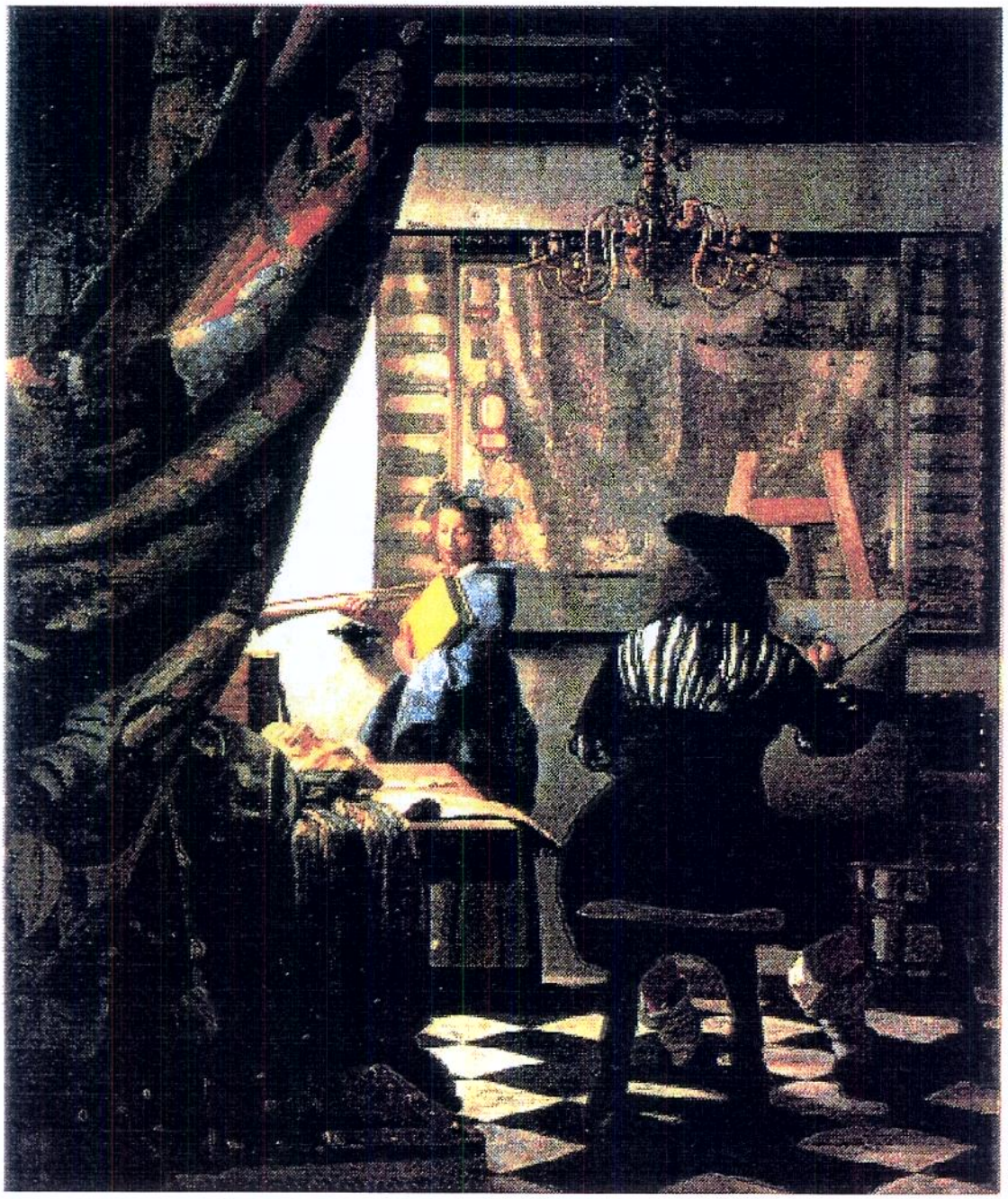
IL. 53 - Turco fumando sobre um divã, 1825, Delacroix



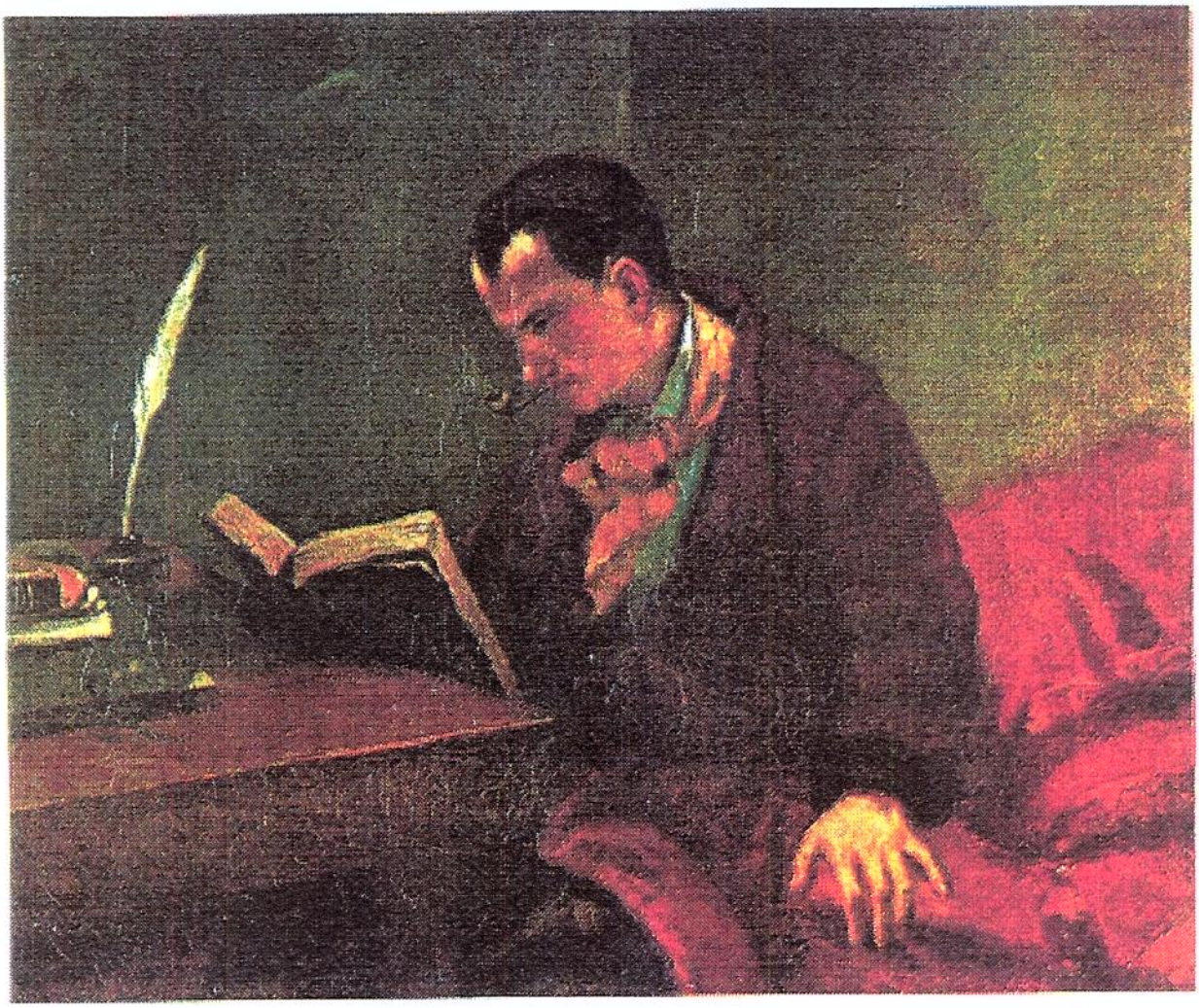
IL. 54 - Kuan Yin em manto branco, 1269, Much'i



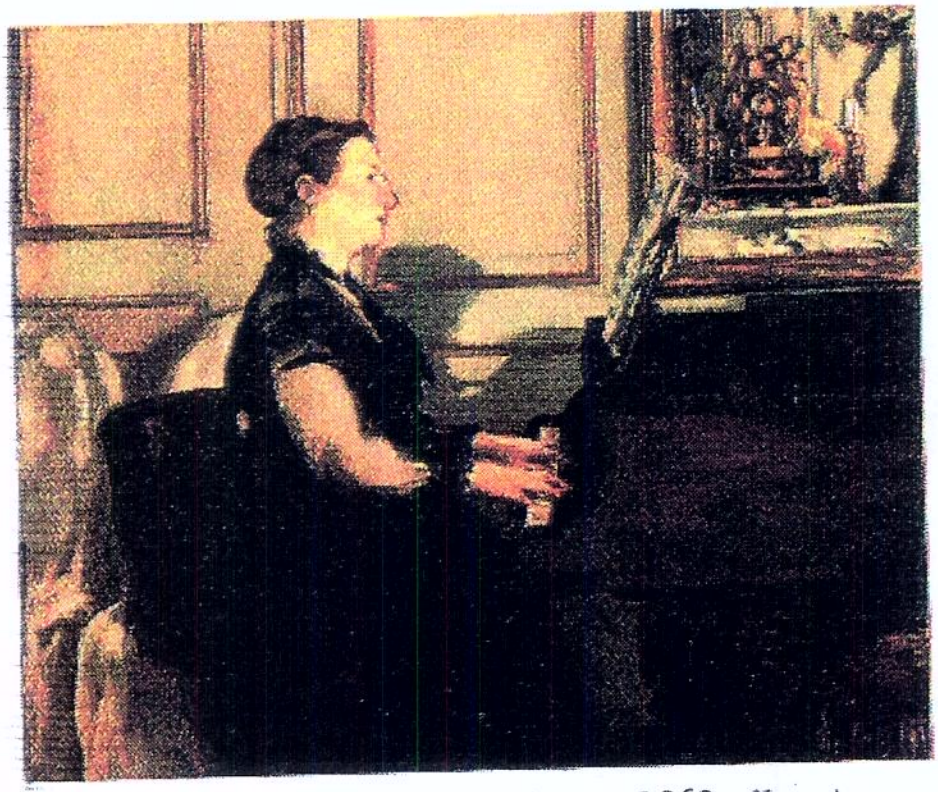
Il. 55 - Uma leitura na casa de Zola, Paul Cézanne



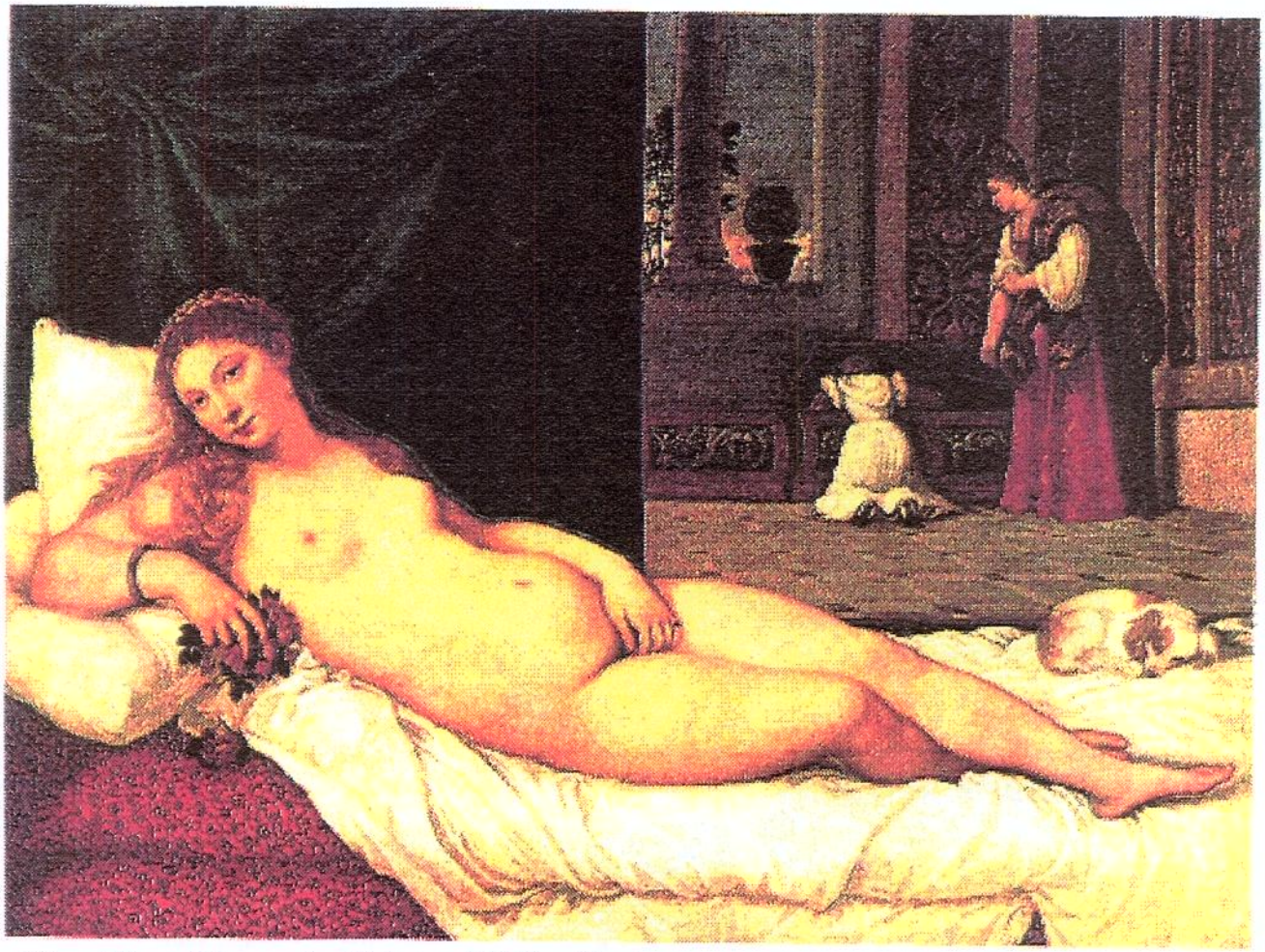
IL. 56 - A arte da pintura, 1866-67, Vermeer



IL. 57 - Baudelaire, 1847, Courbet

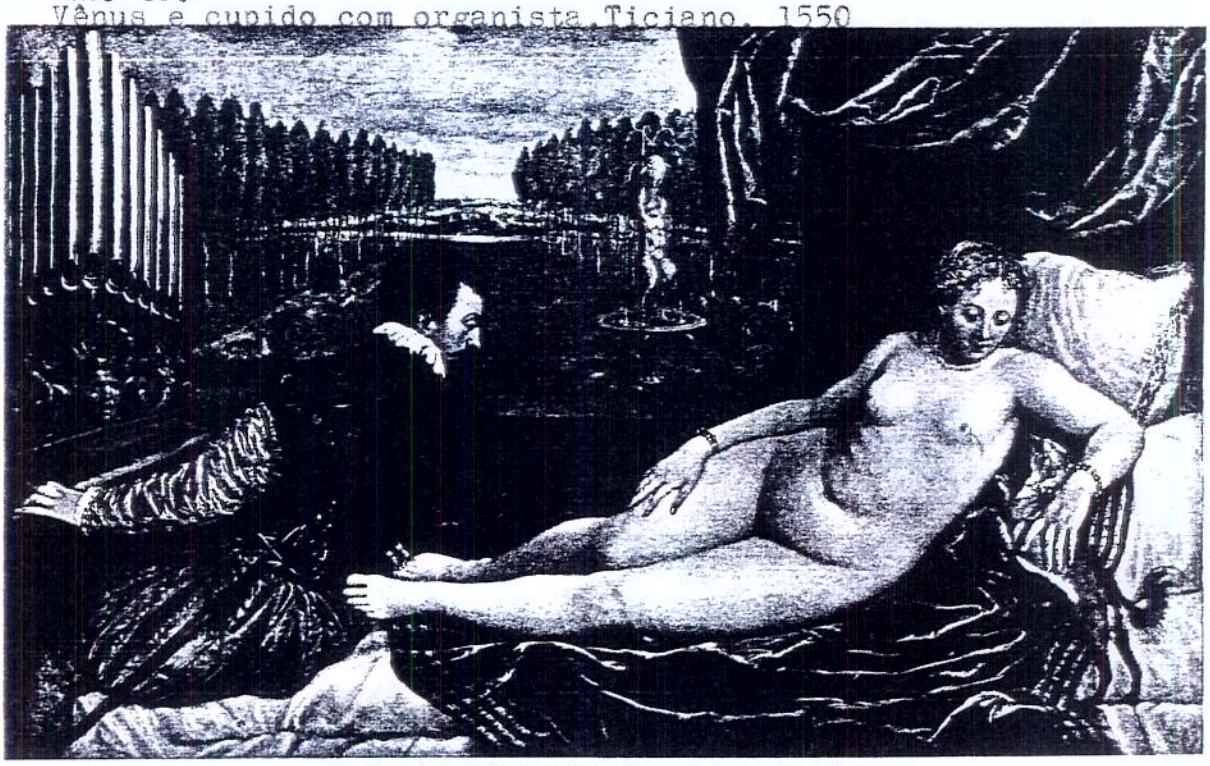


IL. 58 - Sra. Manet ao piano, 1868, Manet

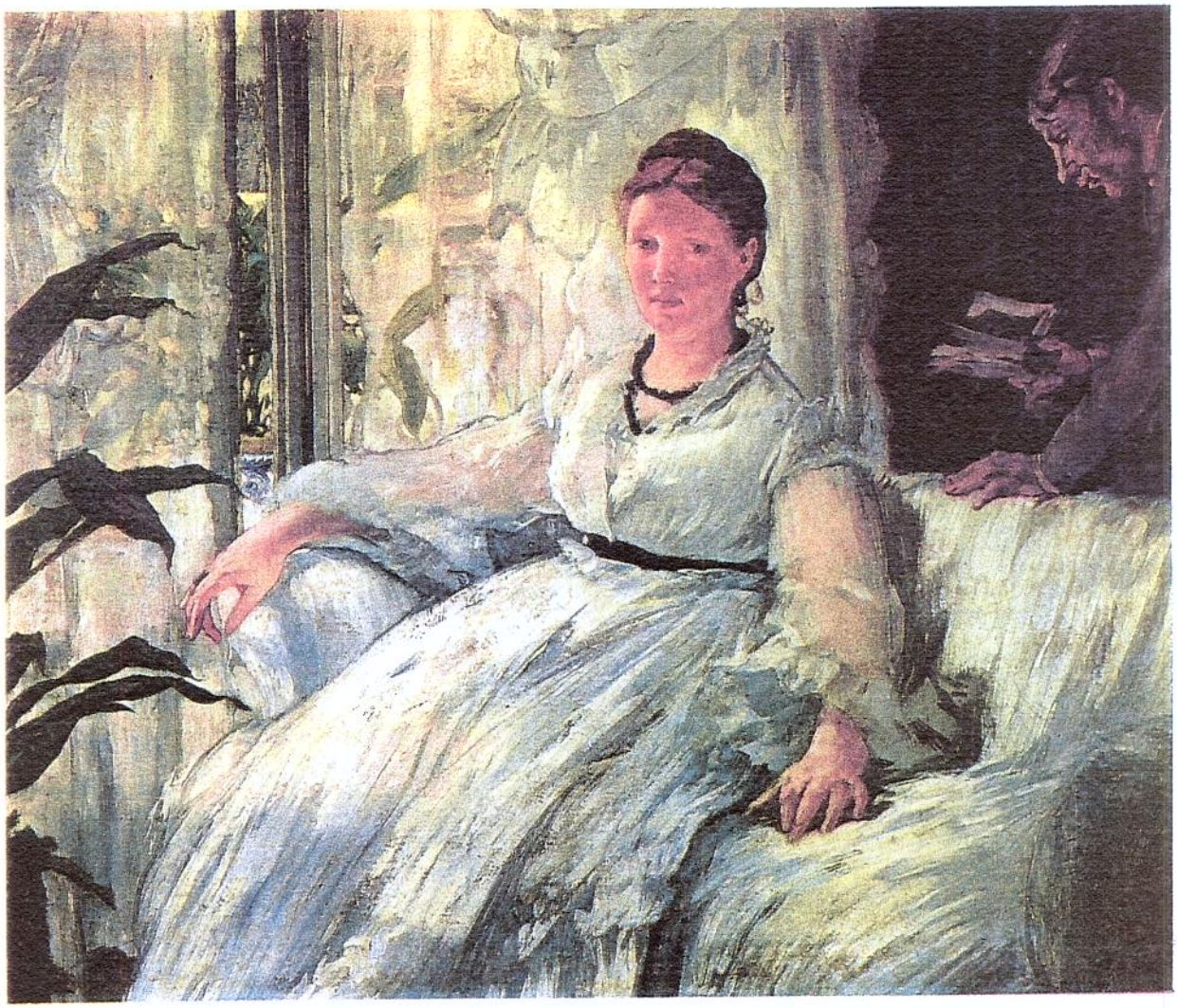


Il. 59 - Vênus de Urbin, 1538, Ticiano

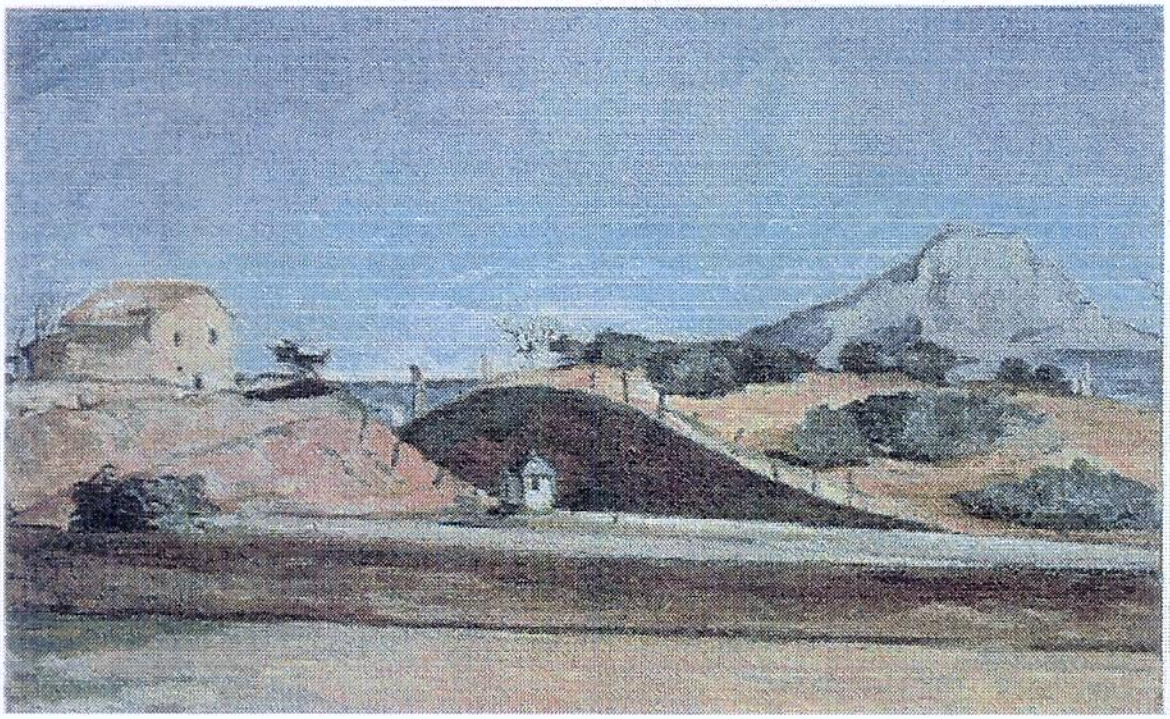
IL. 60.
Vênus e cupido com organista.Ticiano. 1550



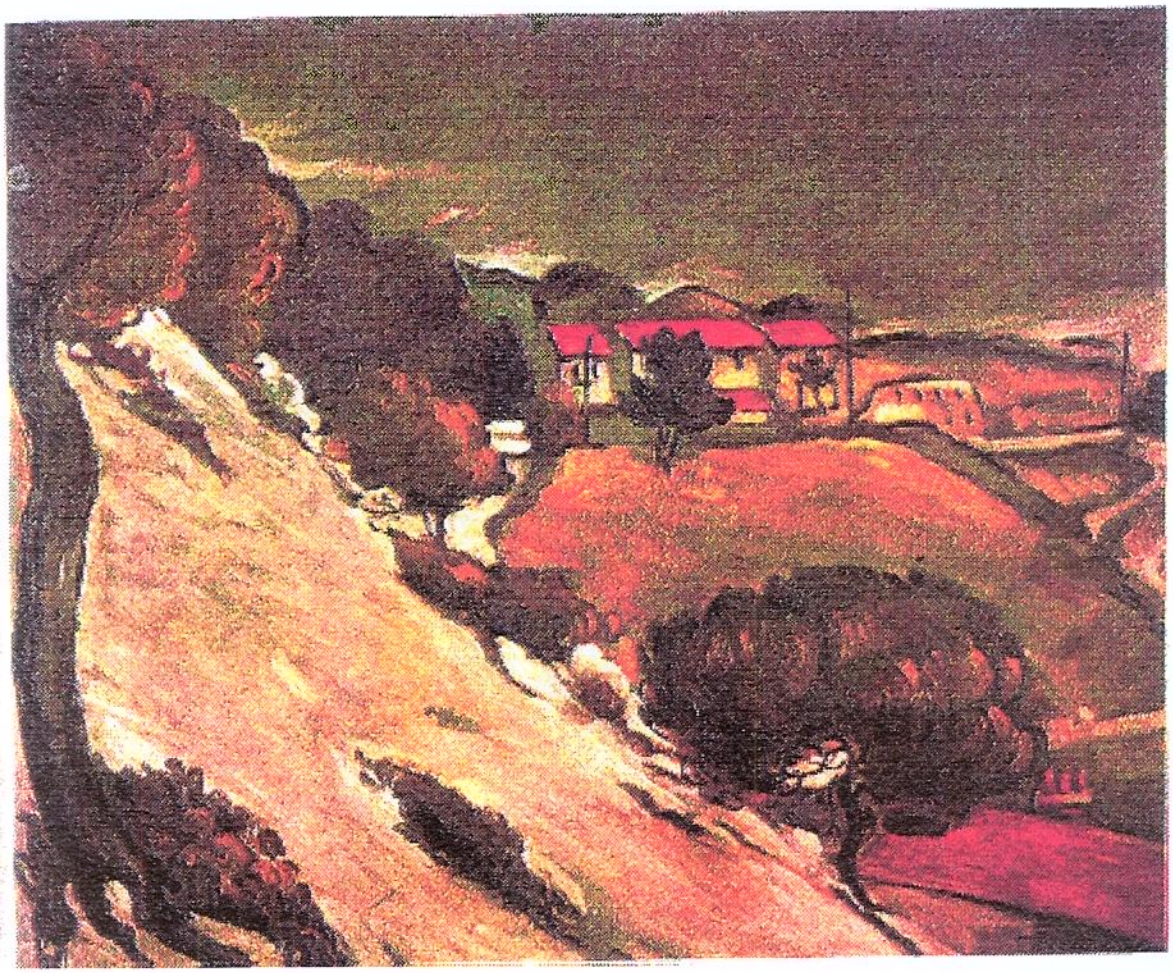
176. VENUS WITH THE ORGAN-PLAYER. About 1545 (?). Madrid, Prado. (53 1/2 x 87 inches)



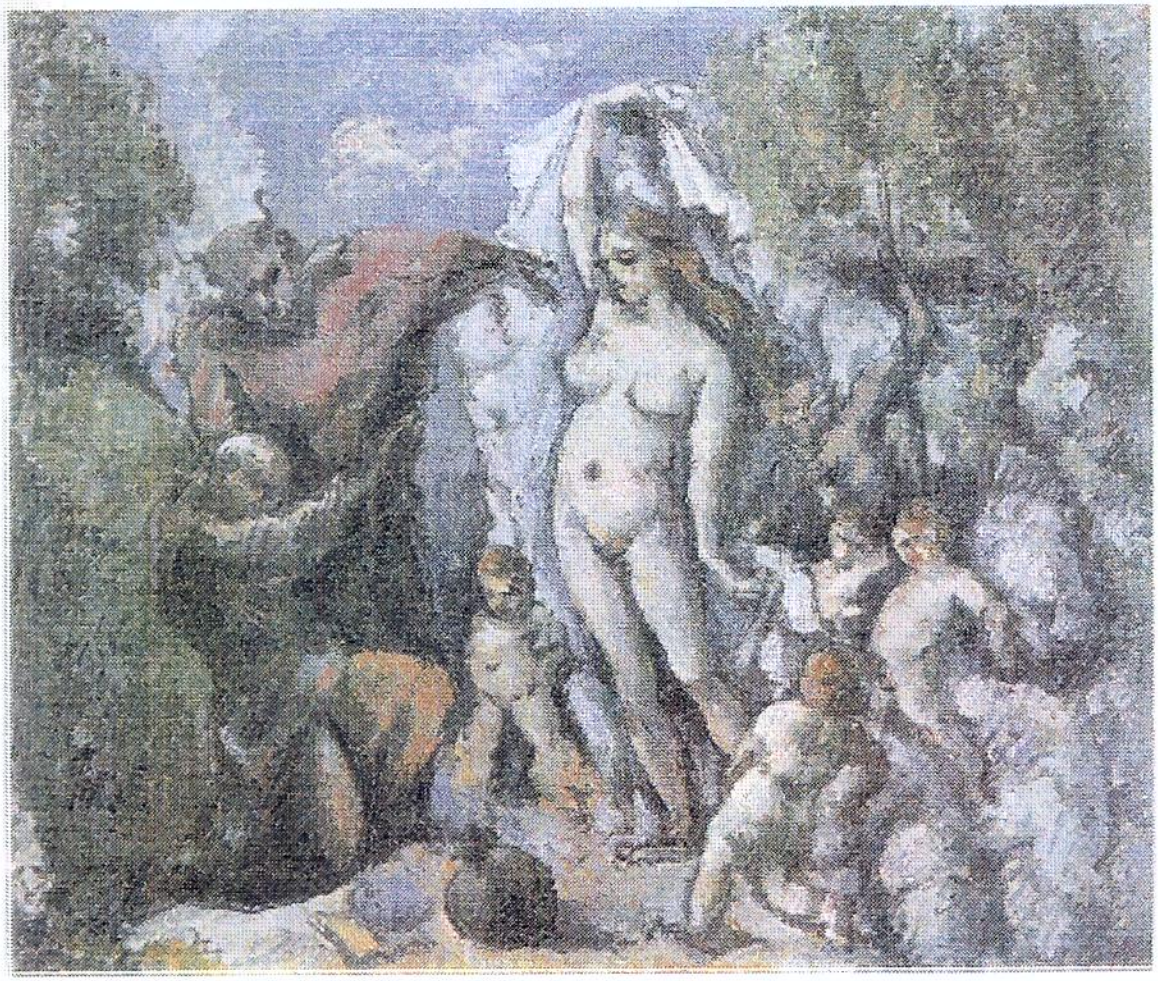
Il. 61 - A leitura, Manet



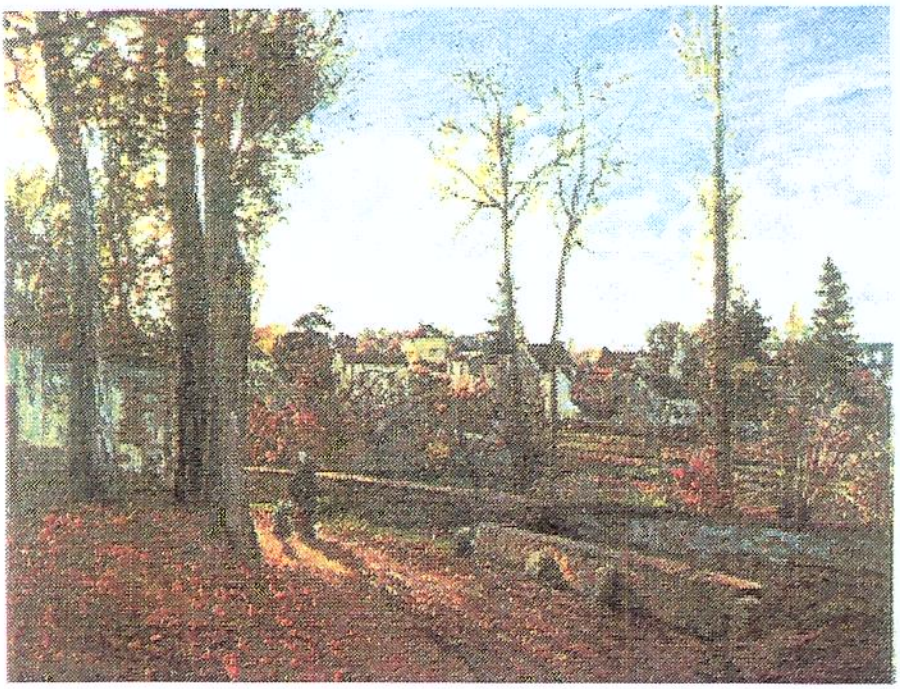
IL. 62 - Trincheira com montanha Sainte-Victoire, Paul Cézanne



IL. 63 - Neve fundente em Estaque, 1870, Paul Cézanne



IL. 64 - Tentação de Santo Antônio, 1877, Paul Cézanne



IL. 65 - Vista de Louveciennes, 1871, Pissarro



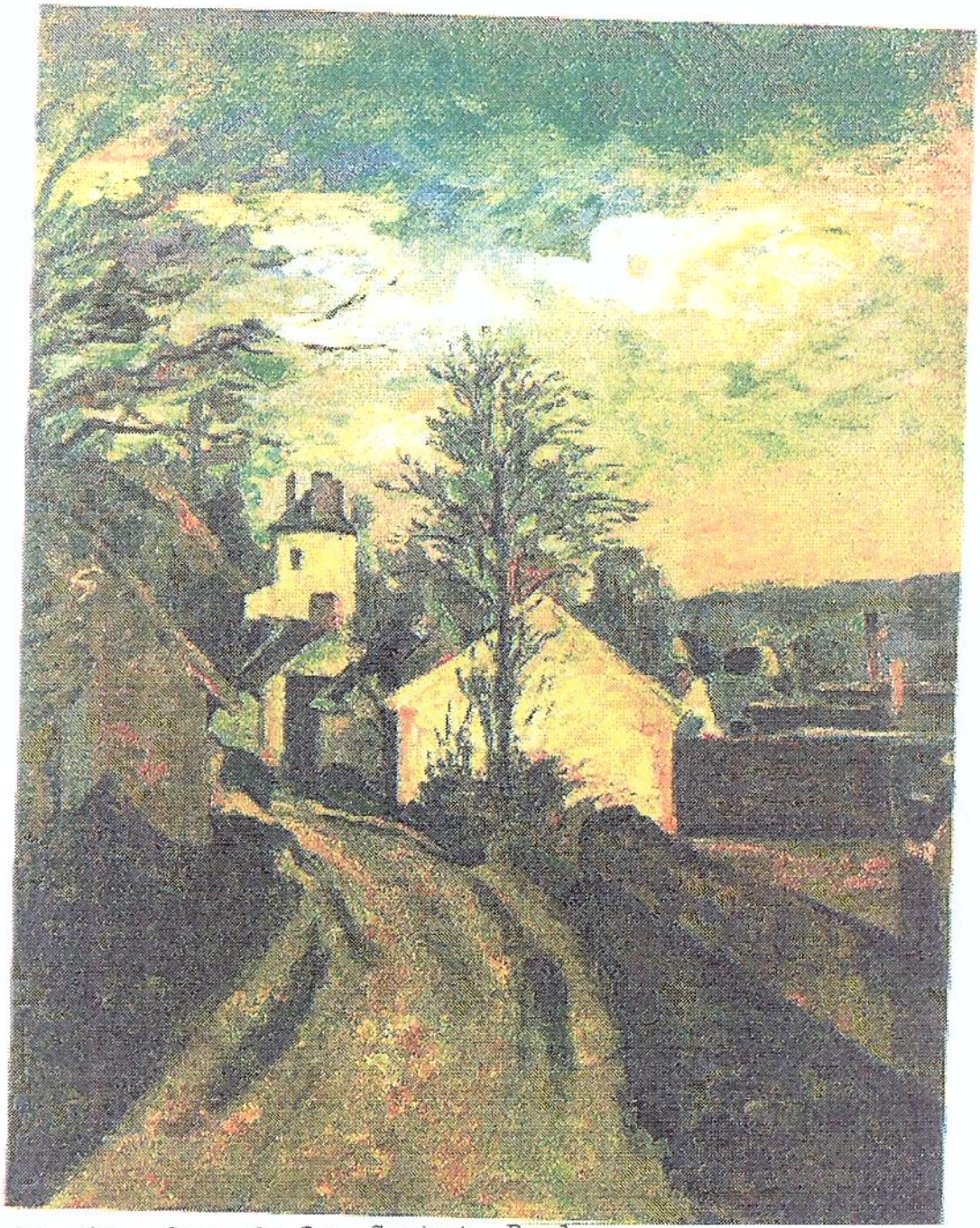
IL. 66 - Vista de Louveciennes, 1872, Cézanne



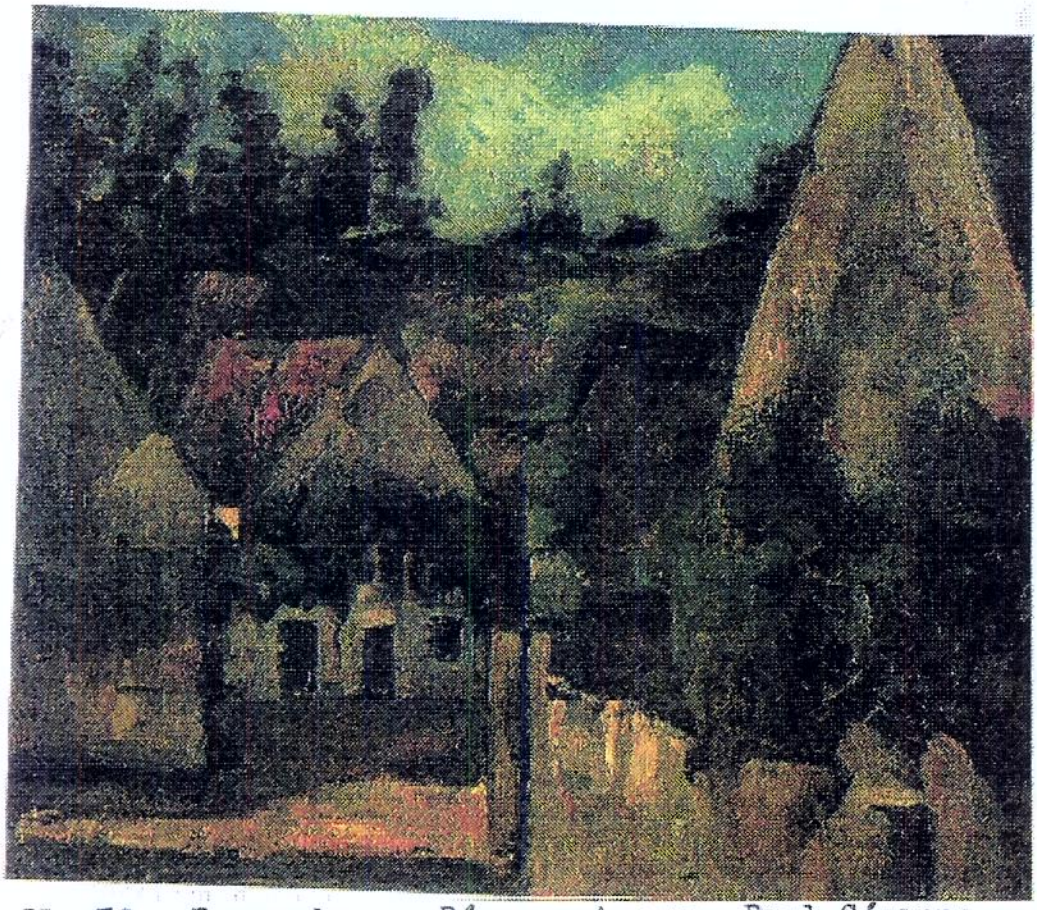
IL. 67 - Caminho de Sèvres, Corot, 1855



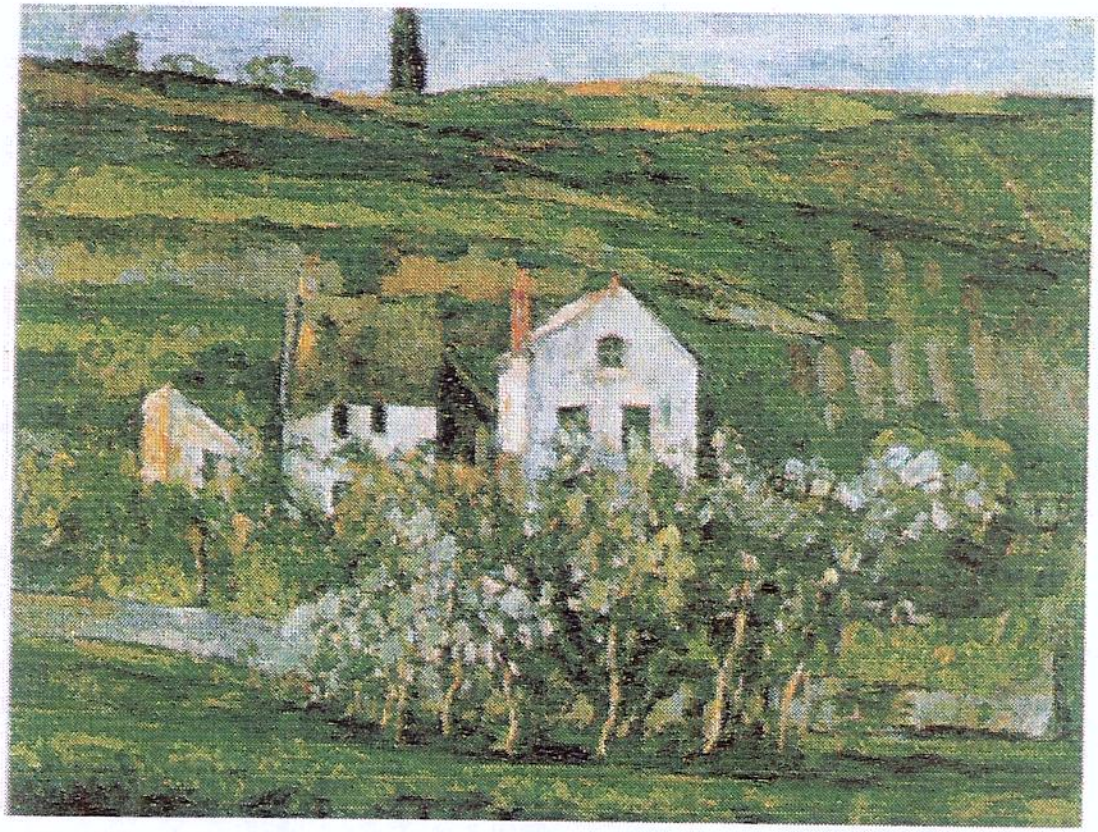
IL. 68 - Mercado em Pontoise, 1882, Pissarro



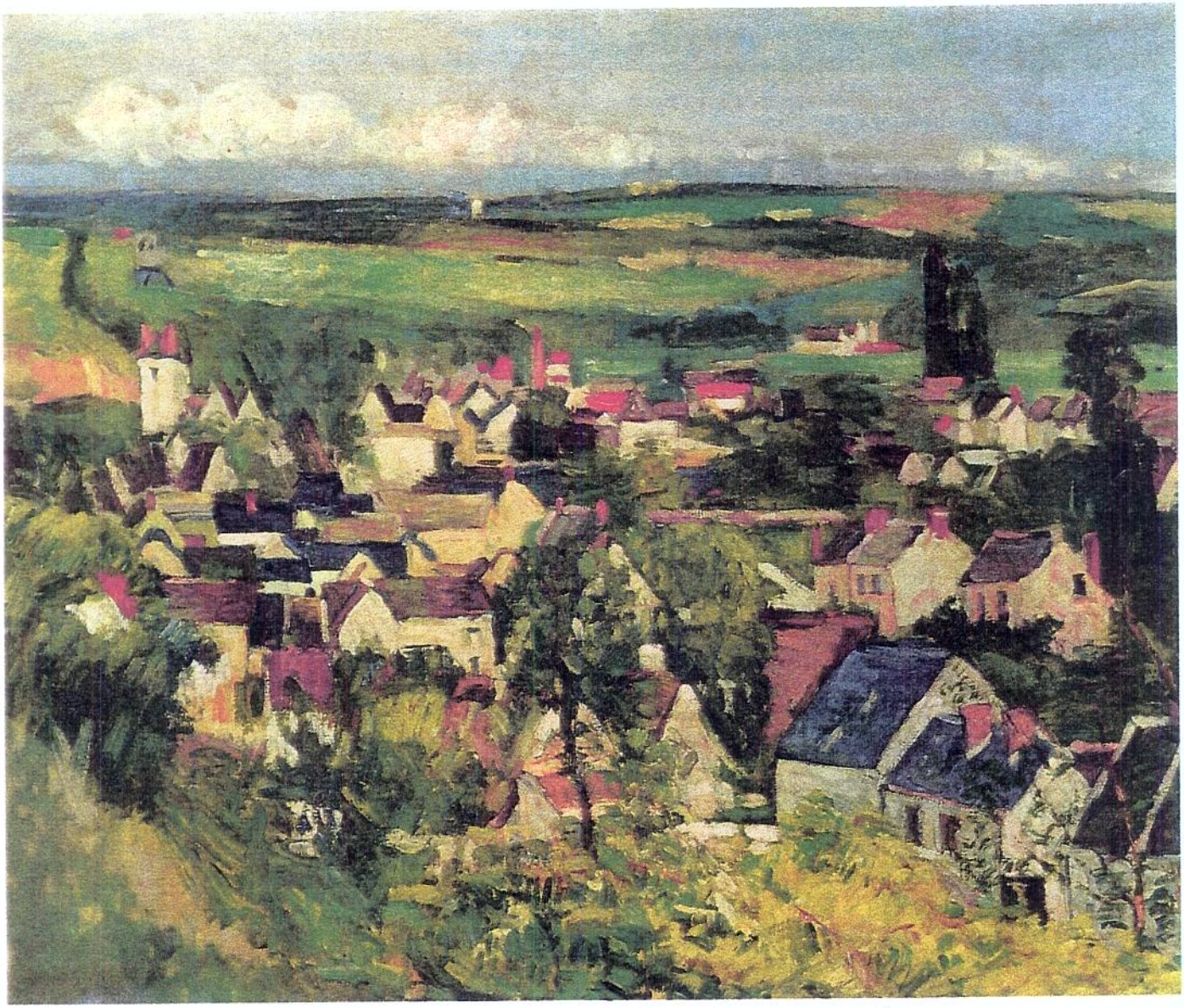
IL. 69 - Casa do Dr. Gachet, Paul Cézanne



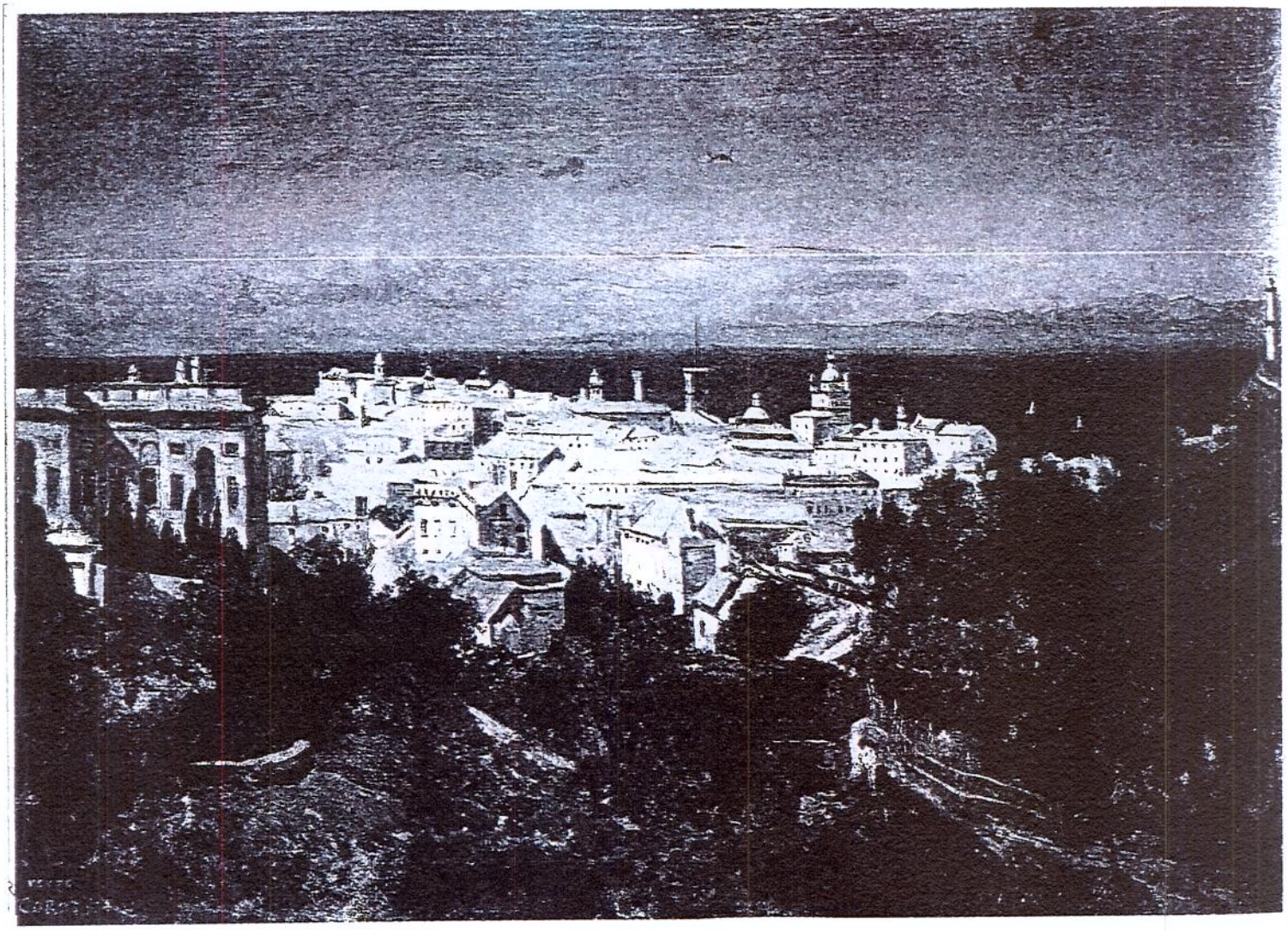
IL. 70 - Trevo da rua Rémy em Auvers, Paul Cézanne



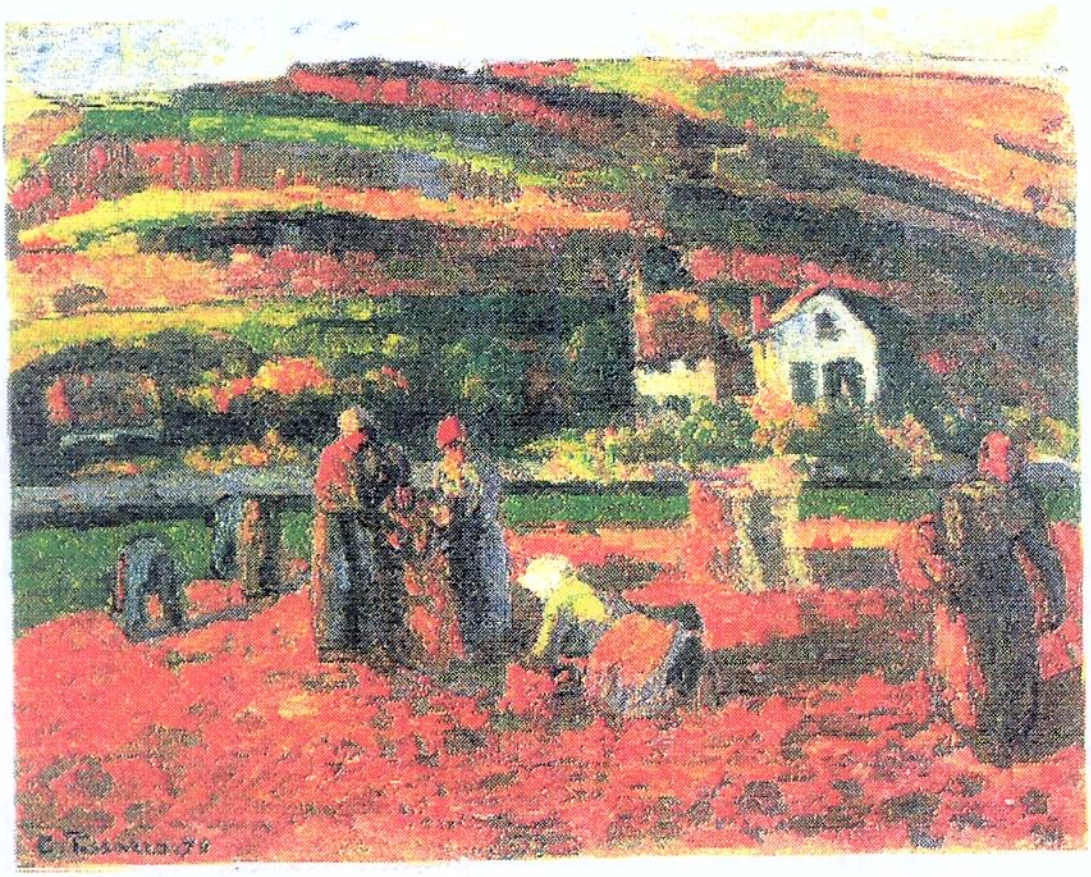
Il. 71 - Pequenas casas em Auvers, Paul Cézanne



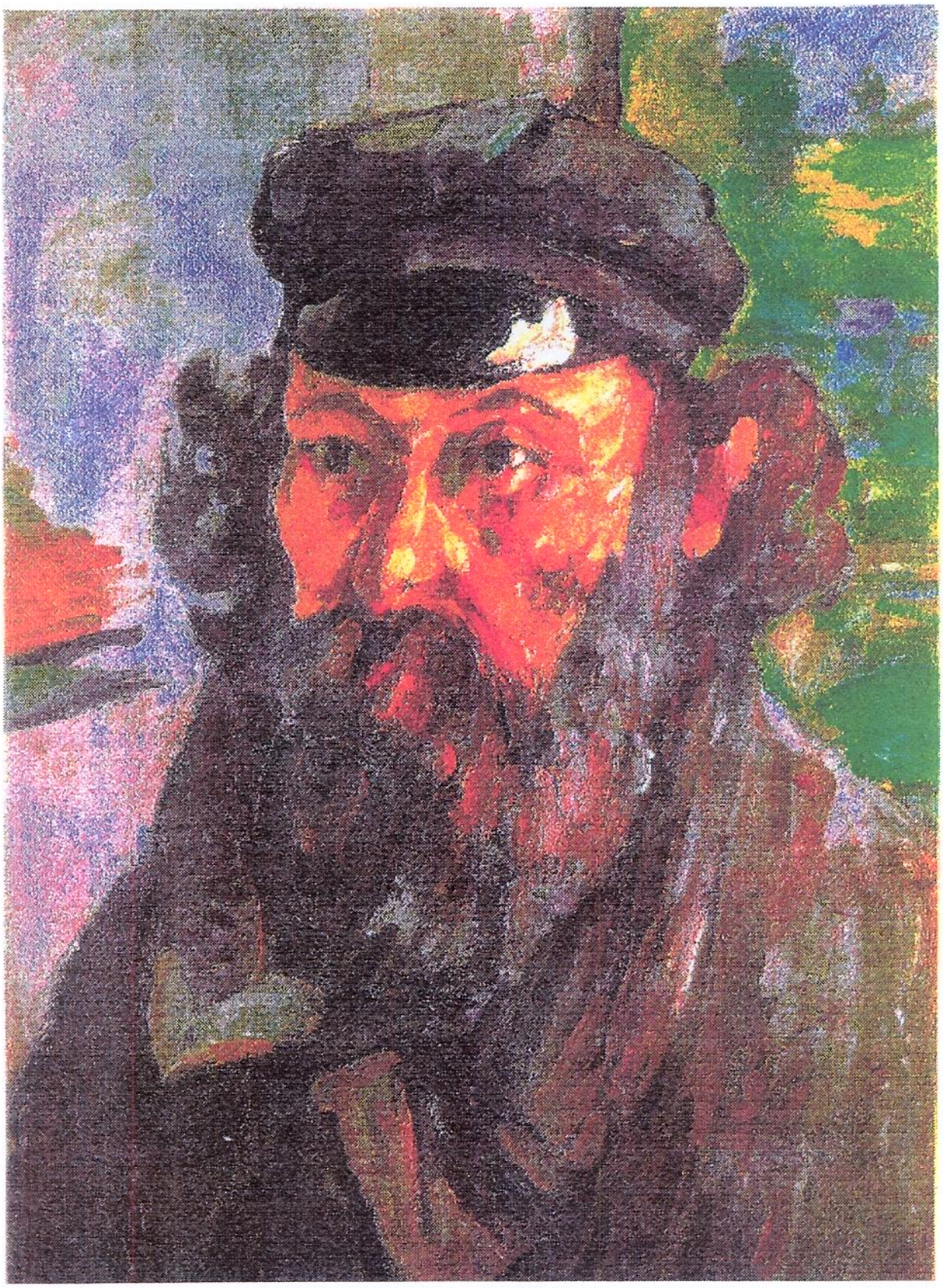
IL. 72 - Vista panorâmica de Auvers-sur-Oise, Paul Cézanne



IL. 73 - Vista de Gênova, 1834, Corot



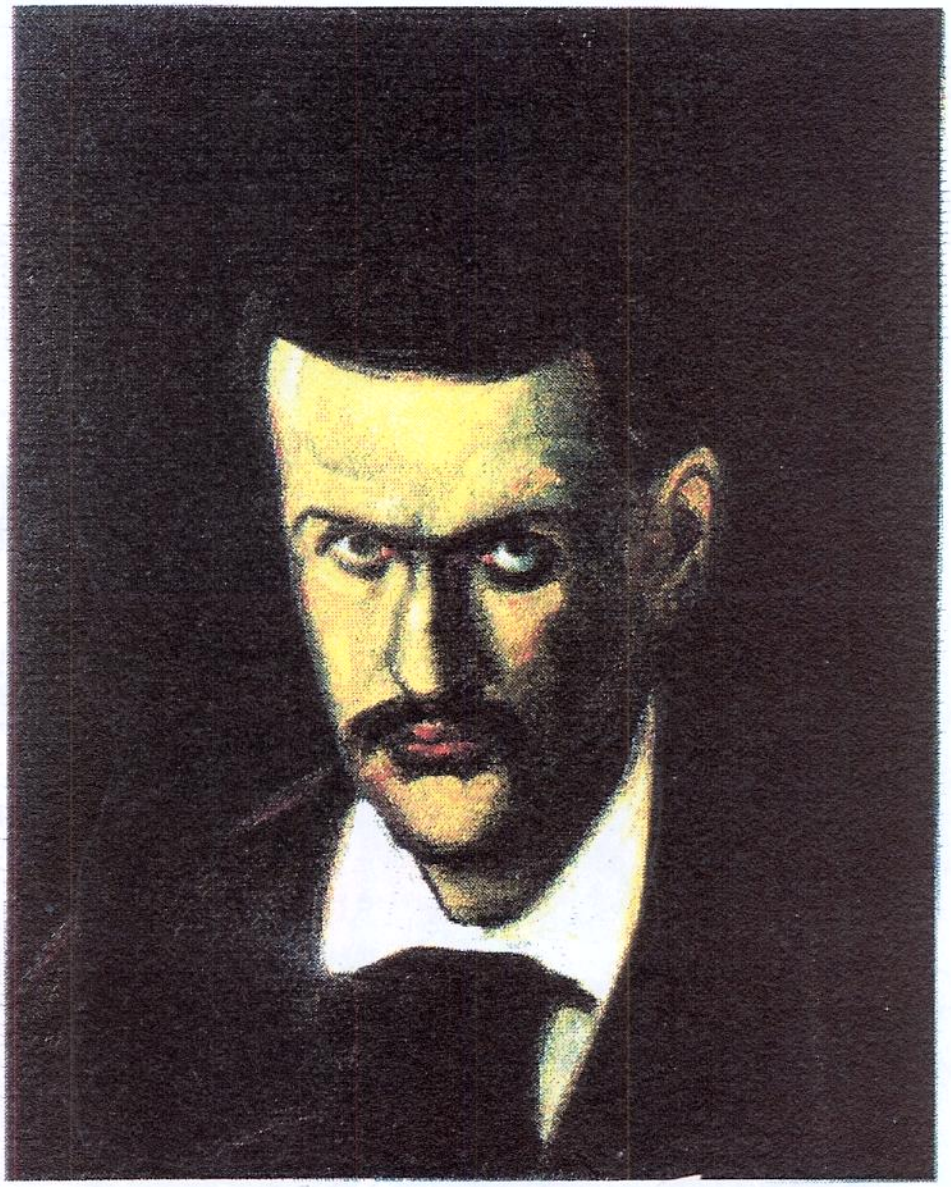
IL. 74 - Colheita de Batatas, 1874, Pissarro



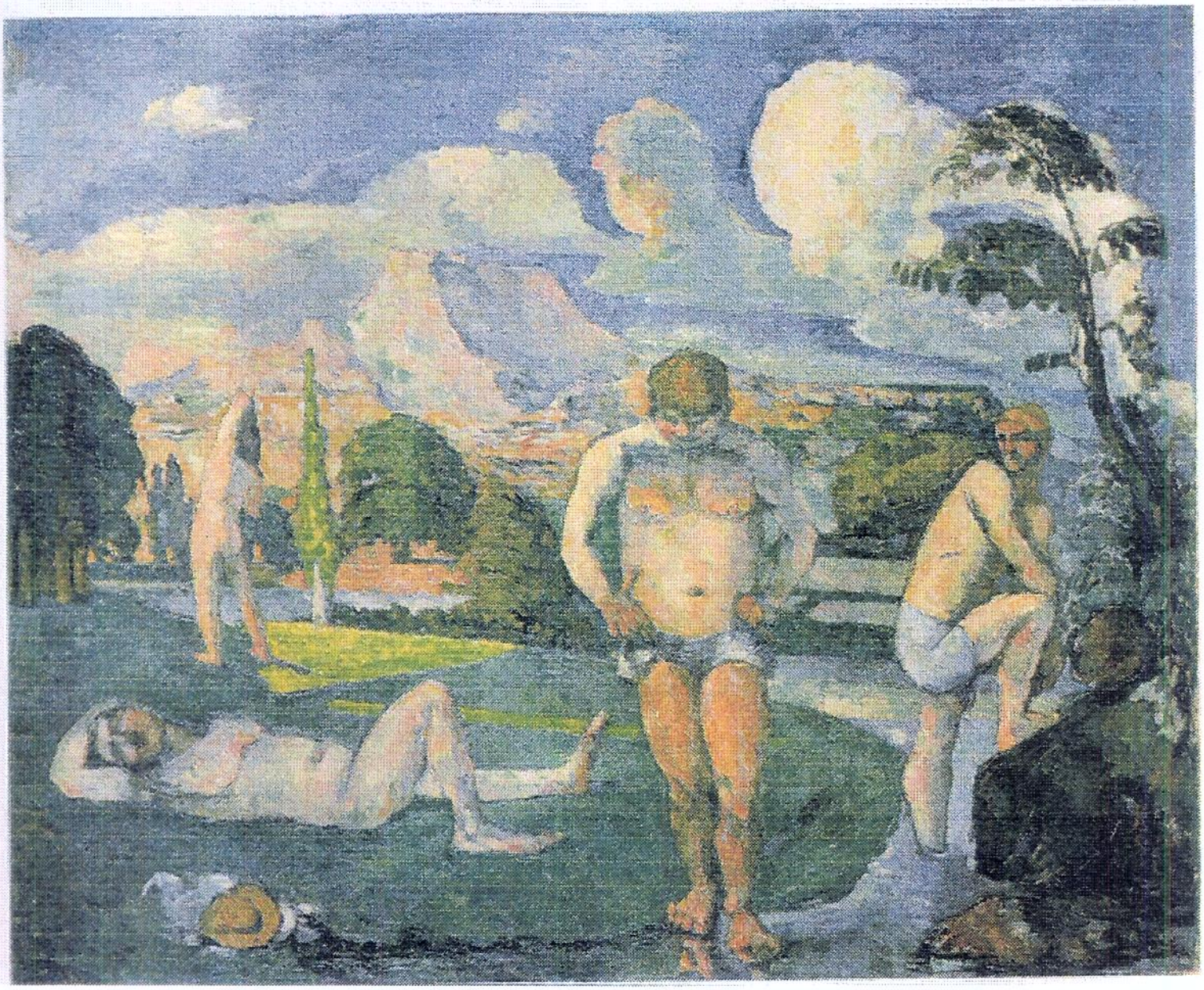
IL. 75 - Retrato de Cézanne com boné, 1875, Paul Cézanne



IL. 76 - Auto-Retrato, Paul Cézanne



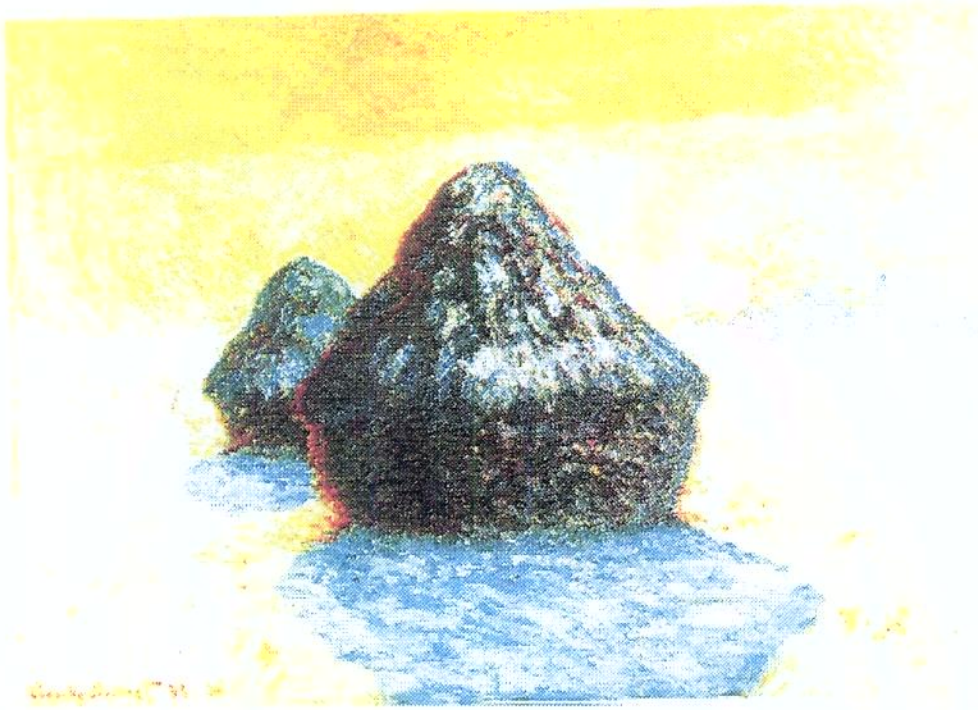
IL. 77 - Auto-retrato, a partir de uma fotografia
1861-62, Paul Cézanne



IL. 78 - Banhistas em repouso, Paul Cézanne



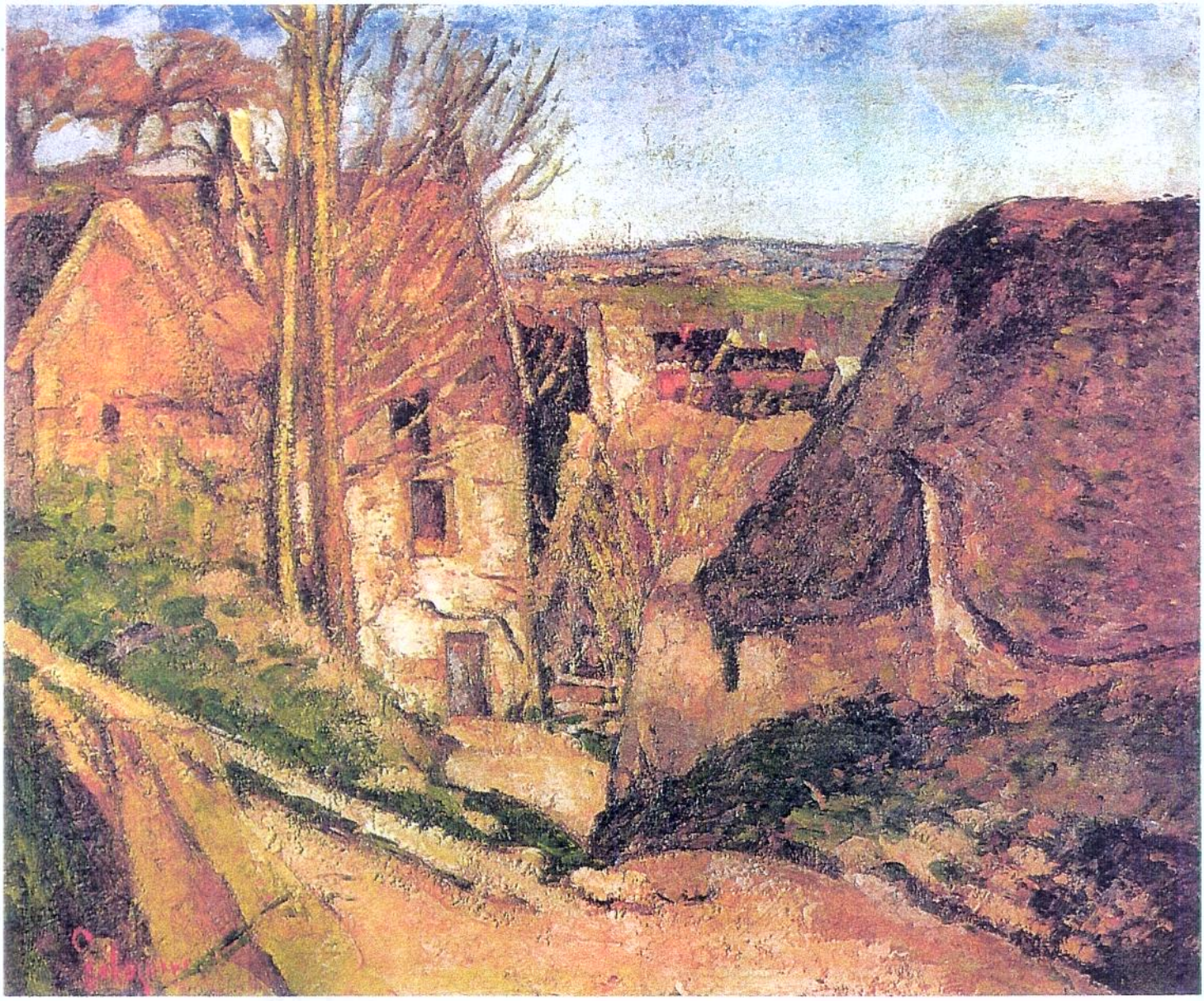
IL. 79 - Três banhistas, Paul Cézanne



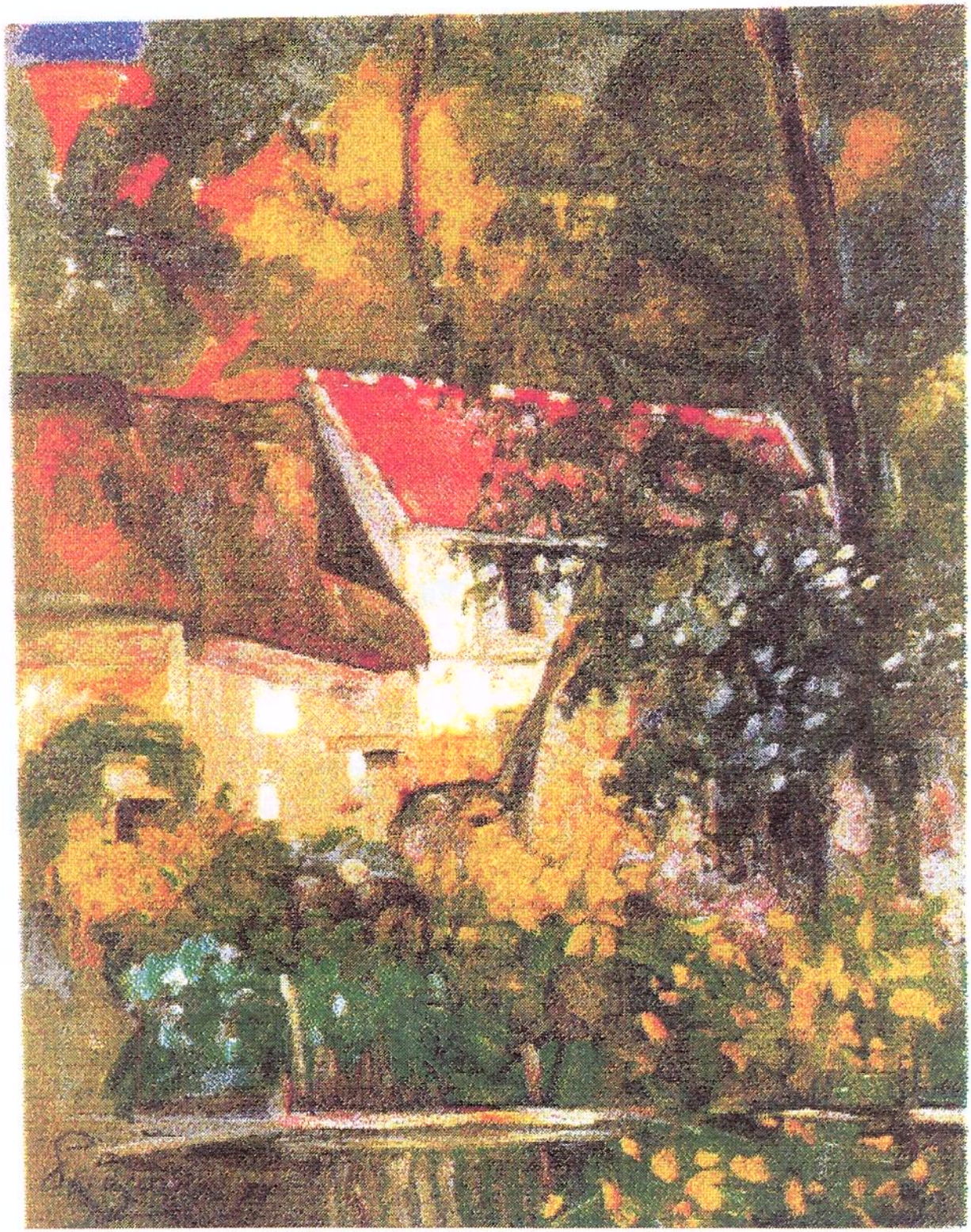
IL. 80 - Meule effet de gelée blanche, 1890-91, Claude Monet



IL. 81 - Parlamento londrino, sol se deitando, 1903, Monet



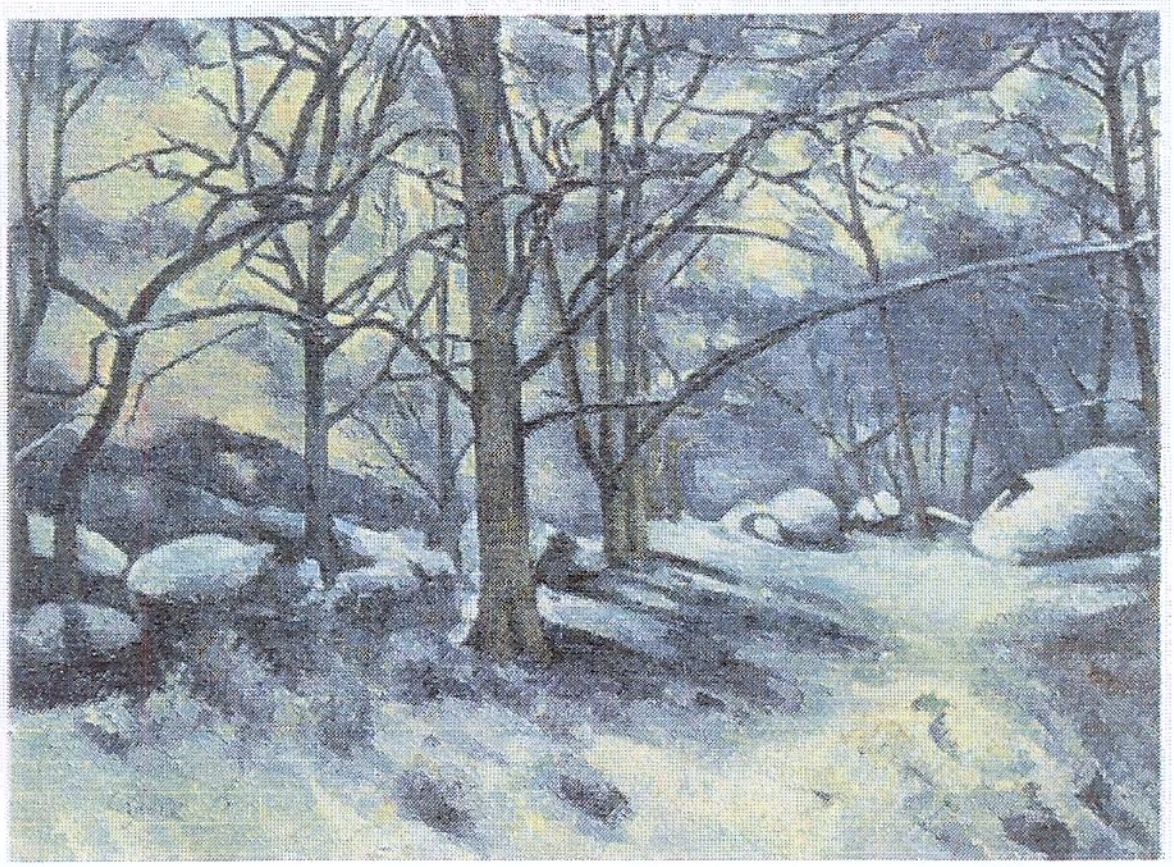
IL. 82 - Casa do enforcado, Paul Cézanne



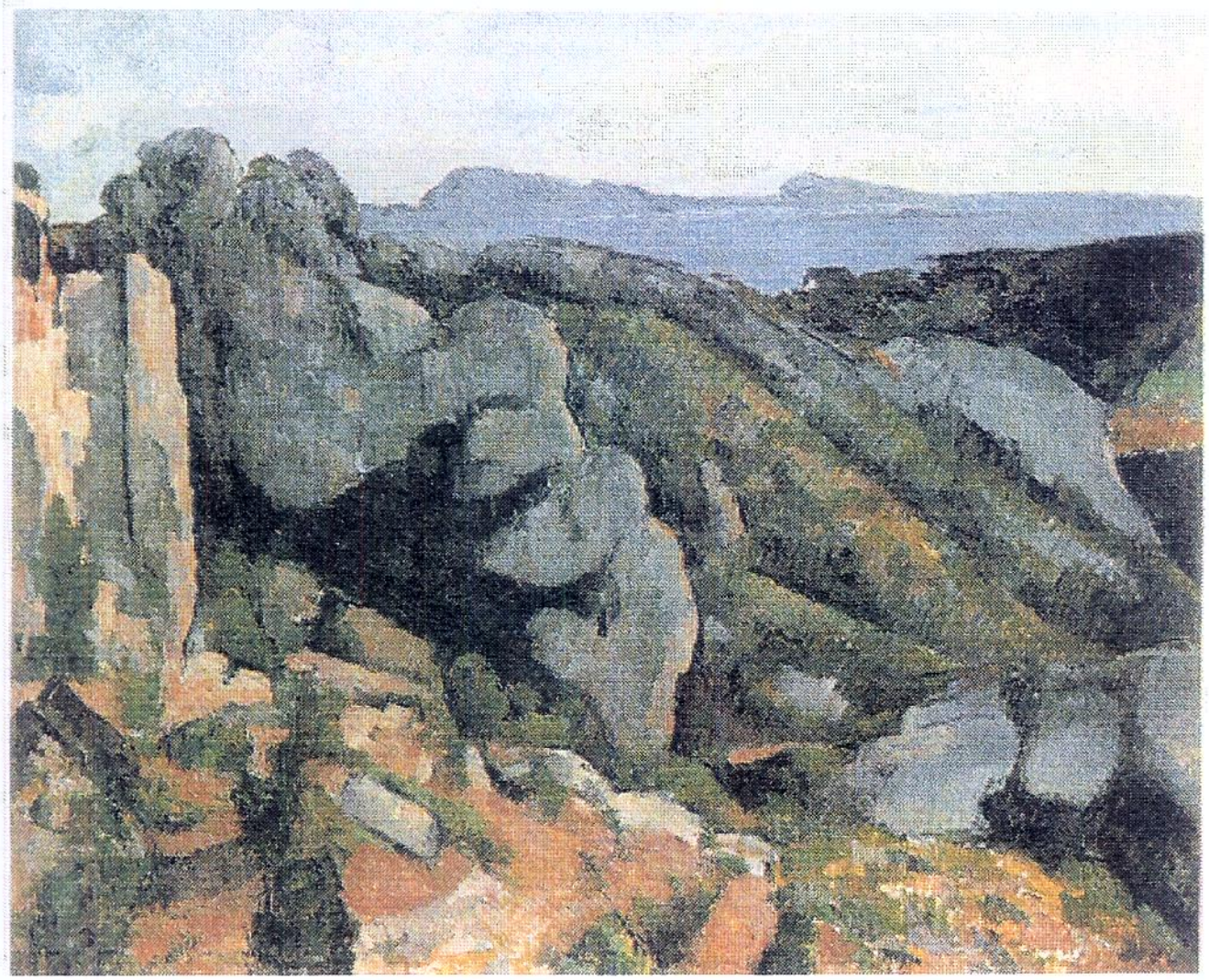
IL. 83 - Casa do pai Lacroix, Paul Cézanne



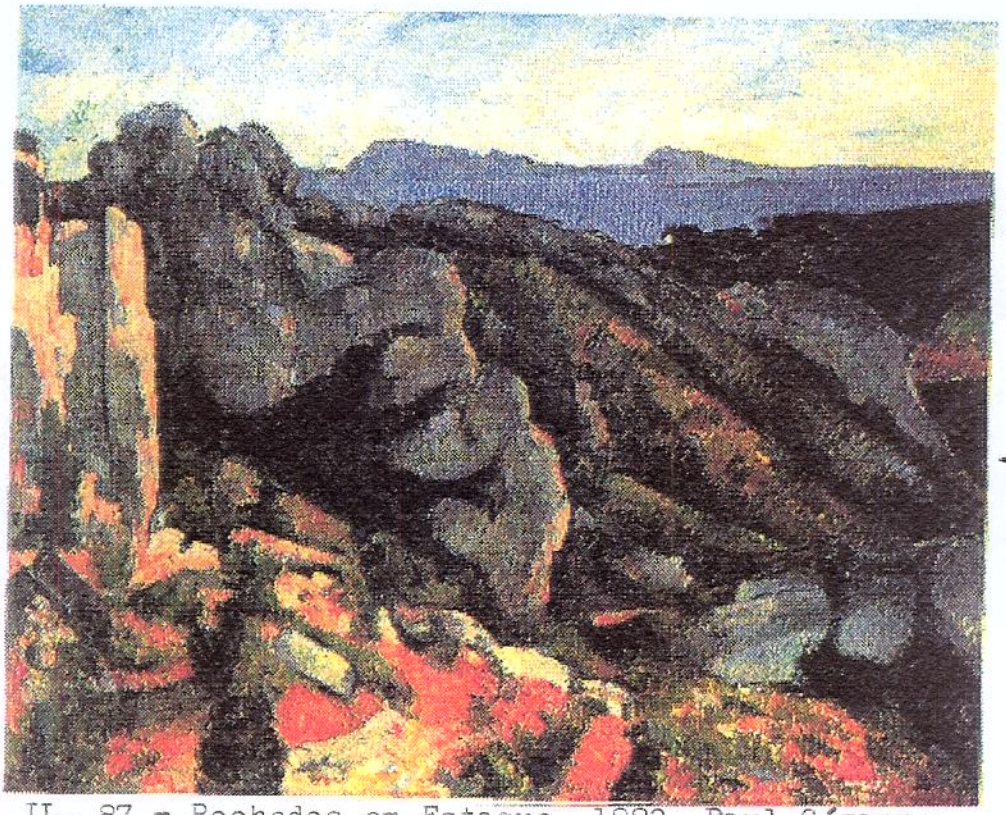
IL. 84 - Natureza morta com terrina, Paul Cézanne



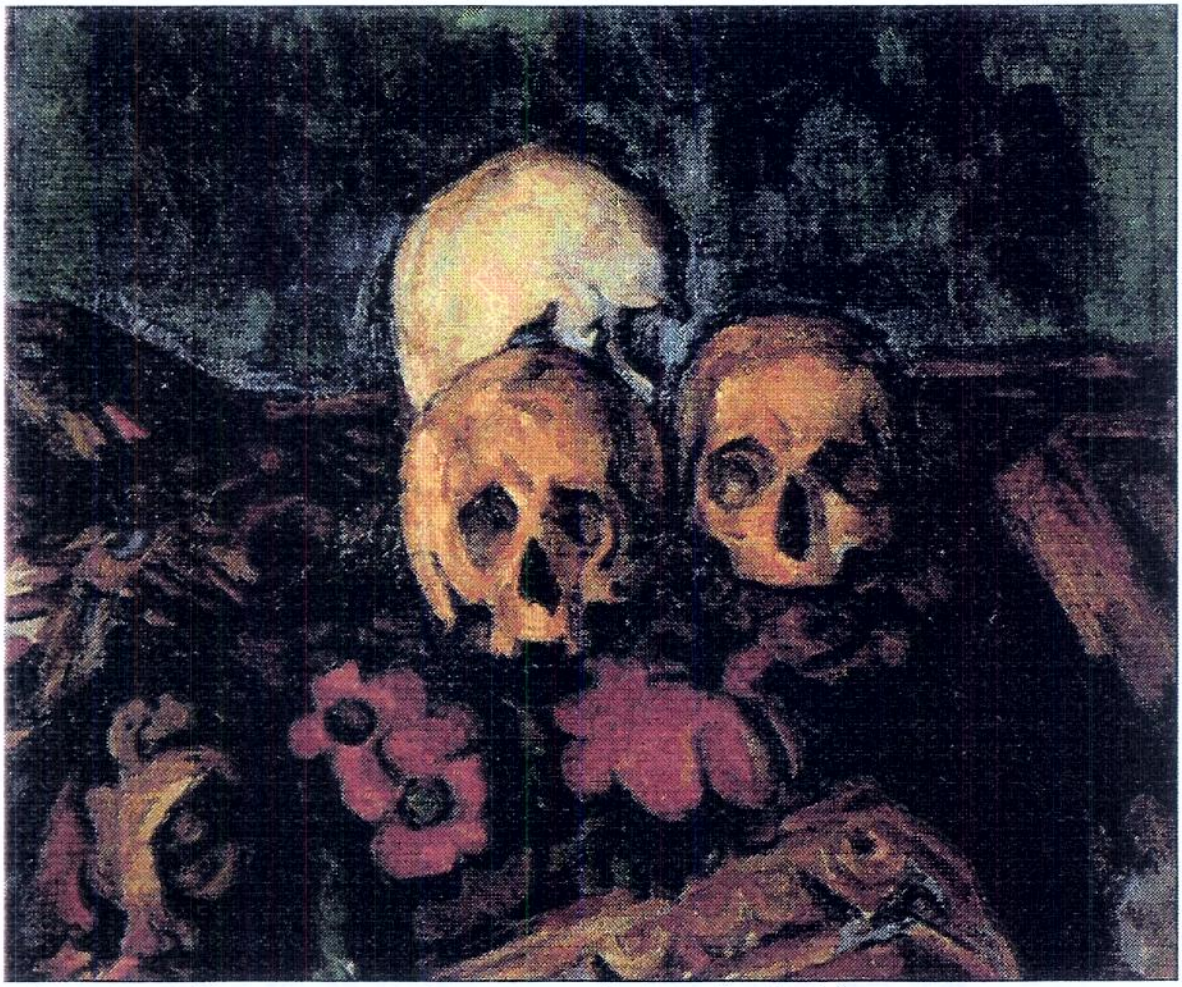
IL. 85 - Neve fundente em Fontainebleau, Paul Cézanne



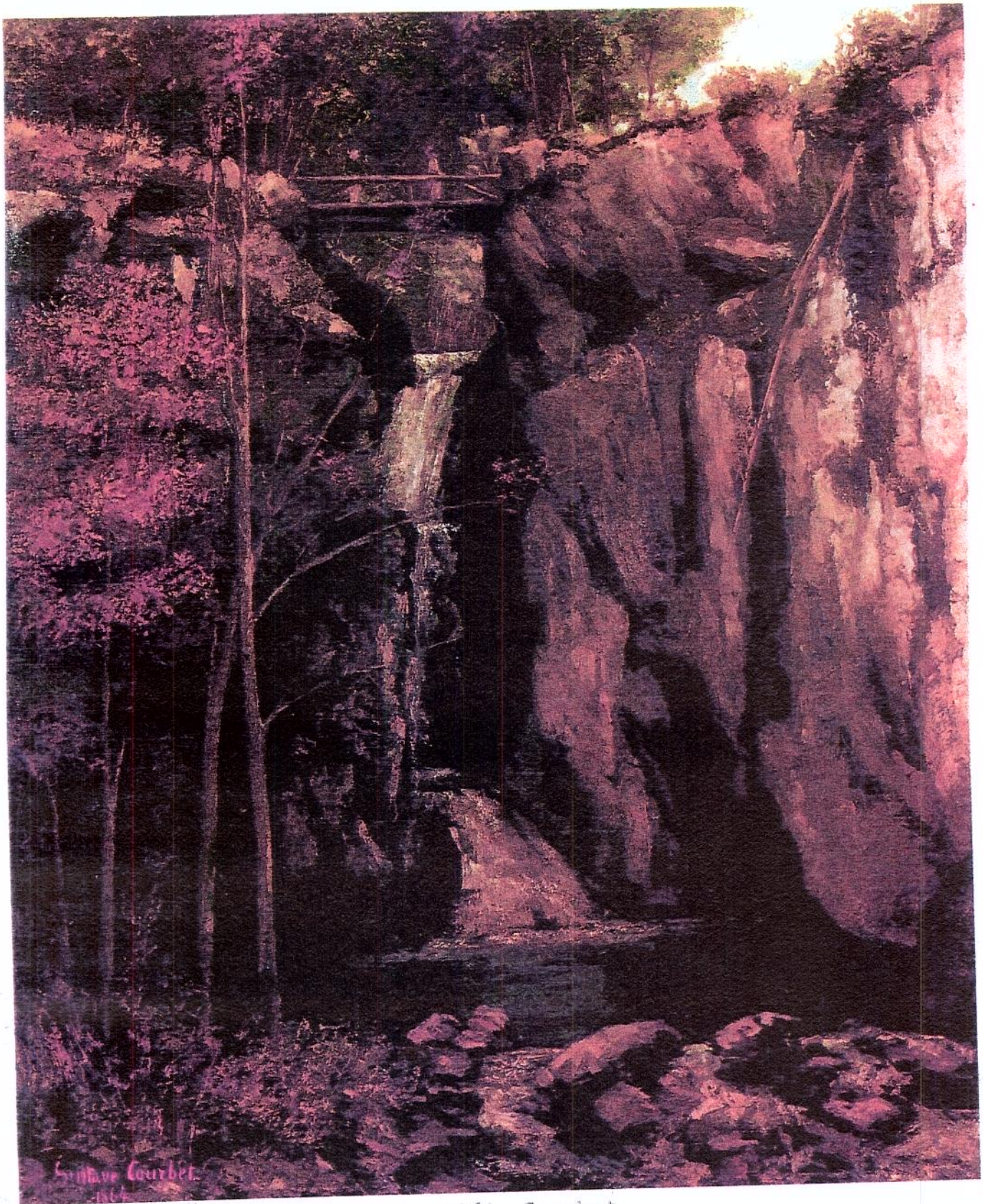
IL. 86 - Rochedos em Estaque, 1882, Paul Cézanne



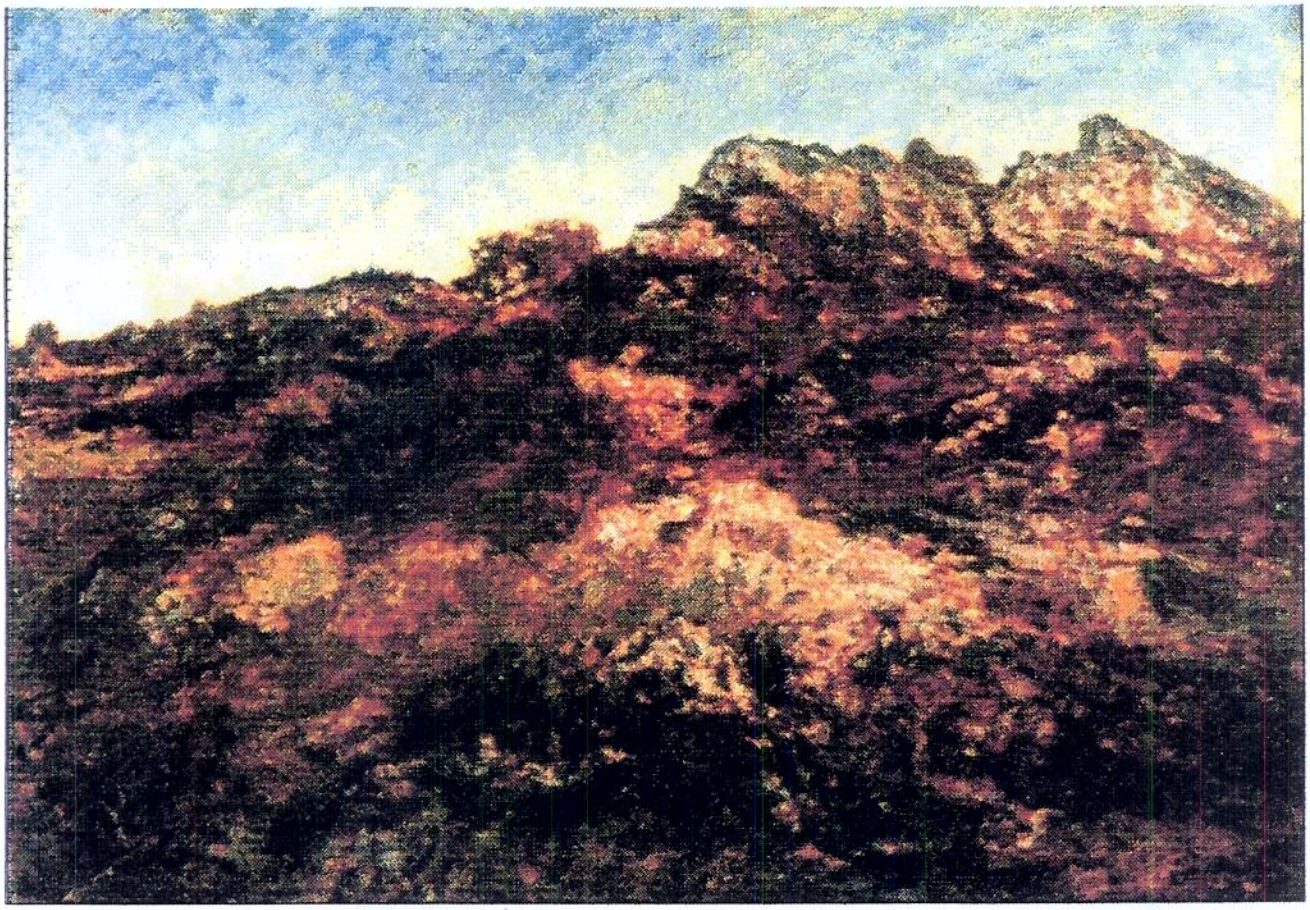
IL. 87 - Rochedos em Estaque, 1882, Paul Cézanne



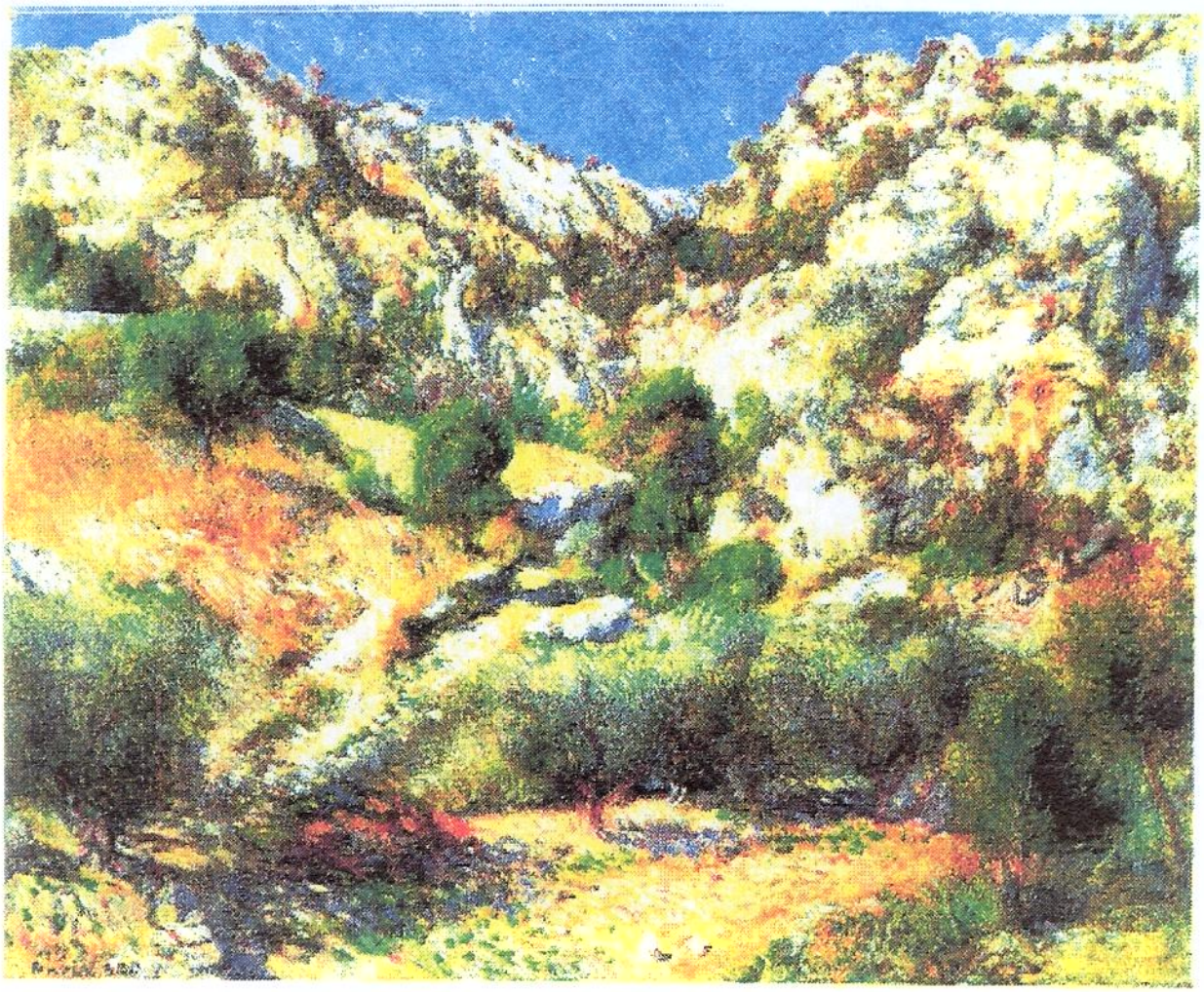
IL. 88 - Natureza morta com crânio, Paul Cézanne



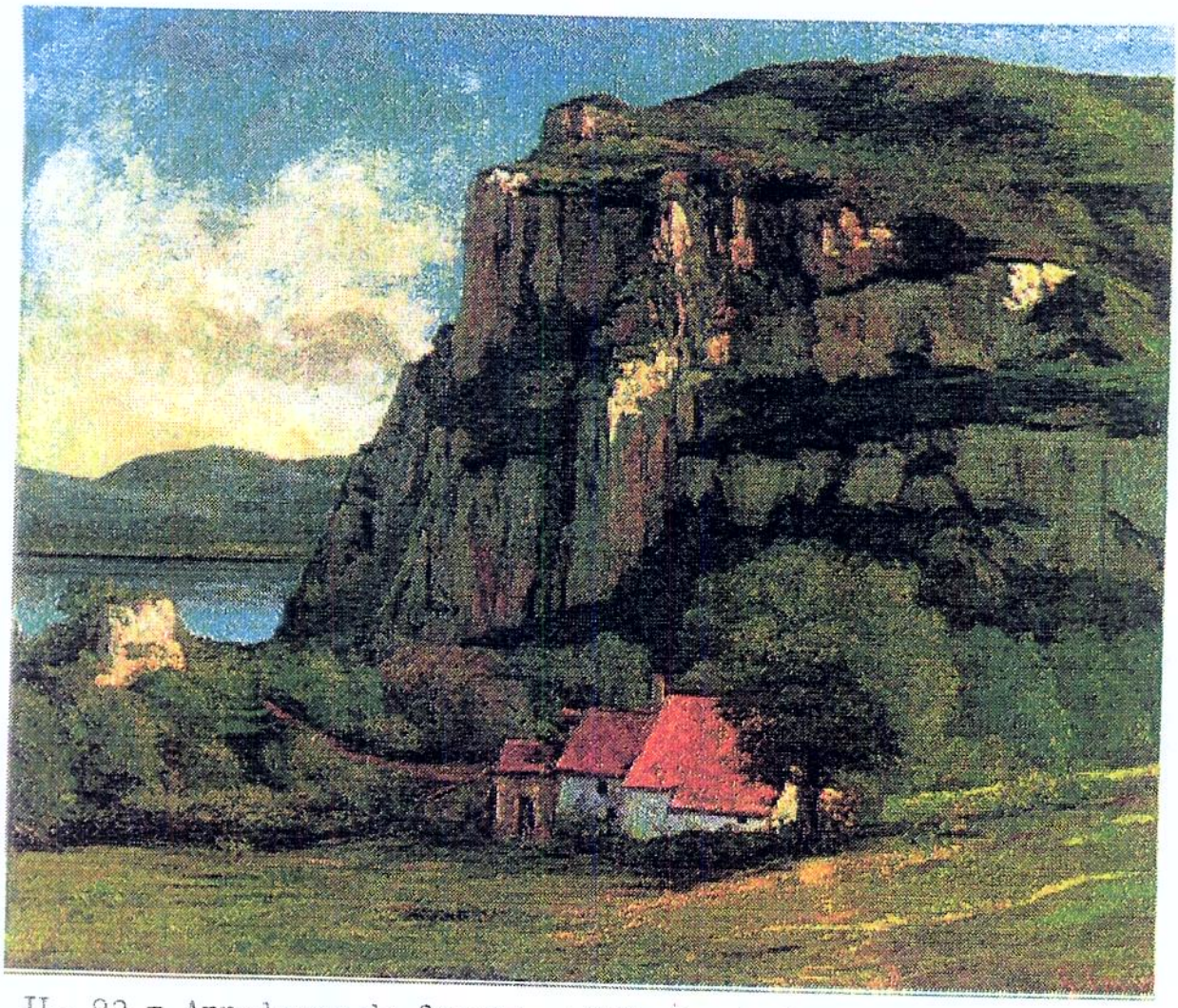
Il. 89 - Le grour de Conches, 1864, Courbet



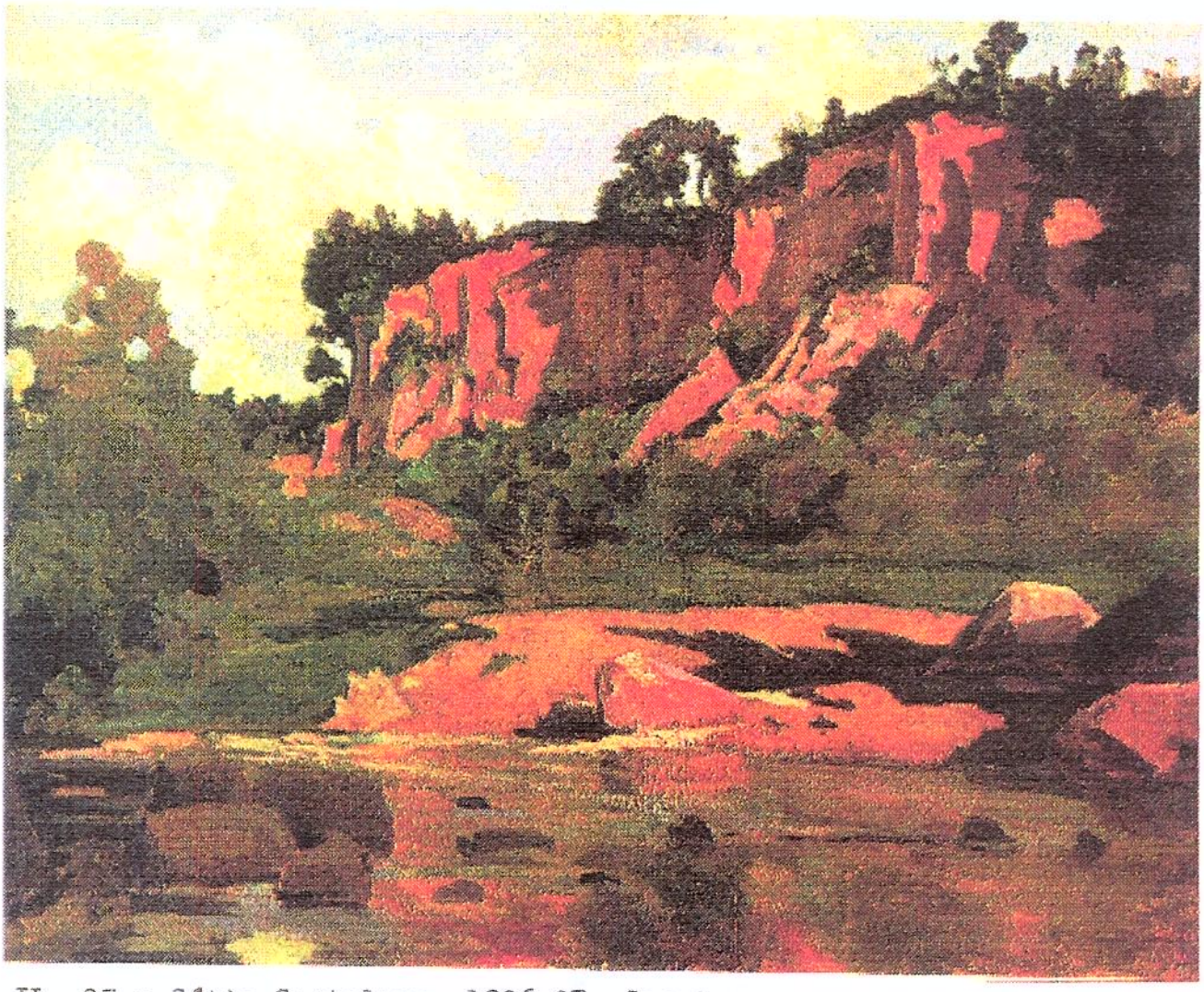
IL. 90 - Paisagem provençal, Monticelli



IL. 91 - Estaque, 1882, Renoir



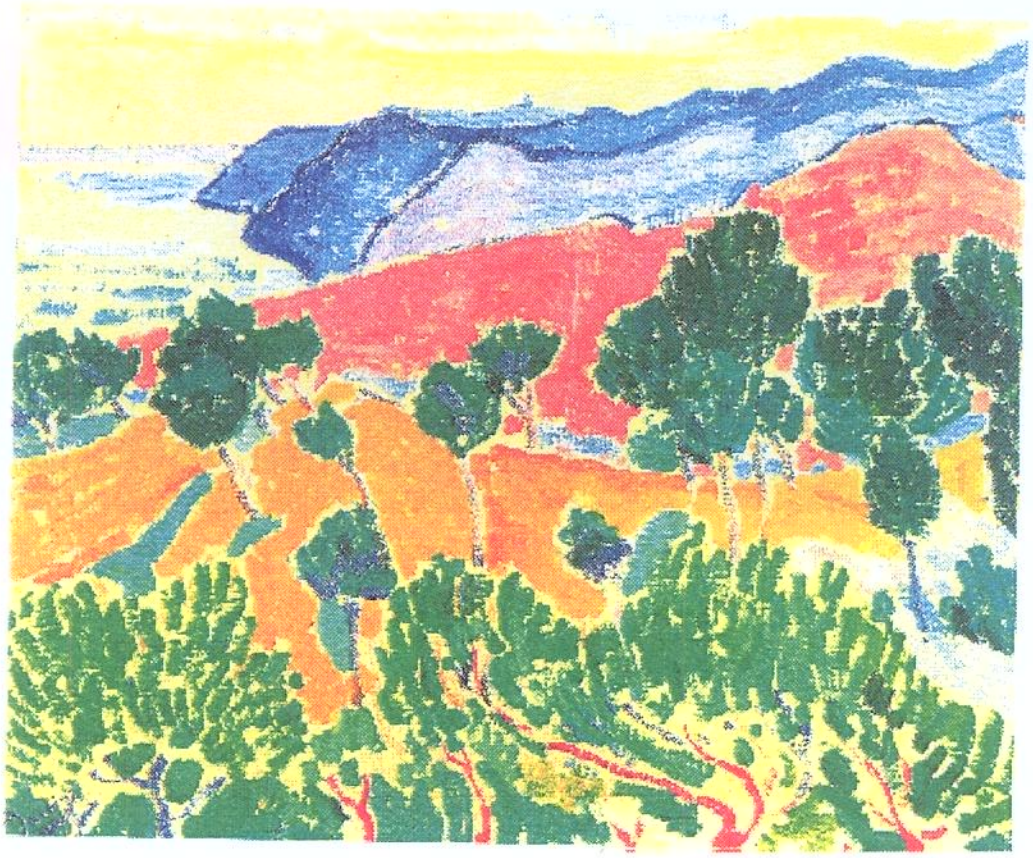
IL. 92 - Arredores de Ornans, 1848, Courbet



IL. 93 - Sítio Castelano, 1826-27, Corot



IL. 94 - Paisagem em Estaque, 1907, Braque



IL. 95 - Estaque, Derrain, 1905



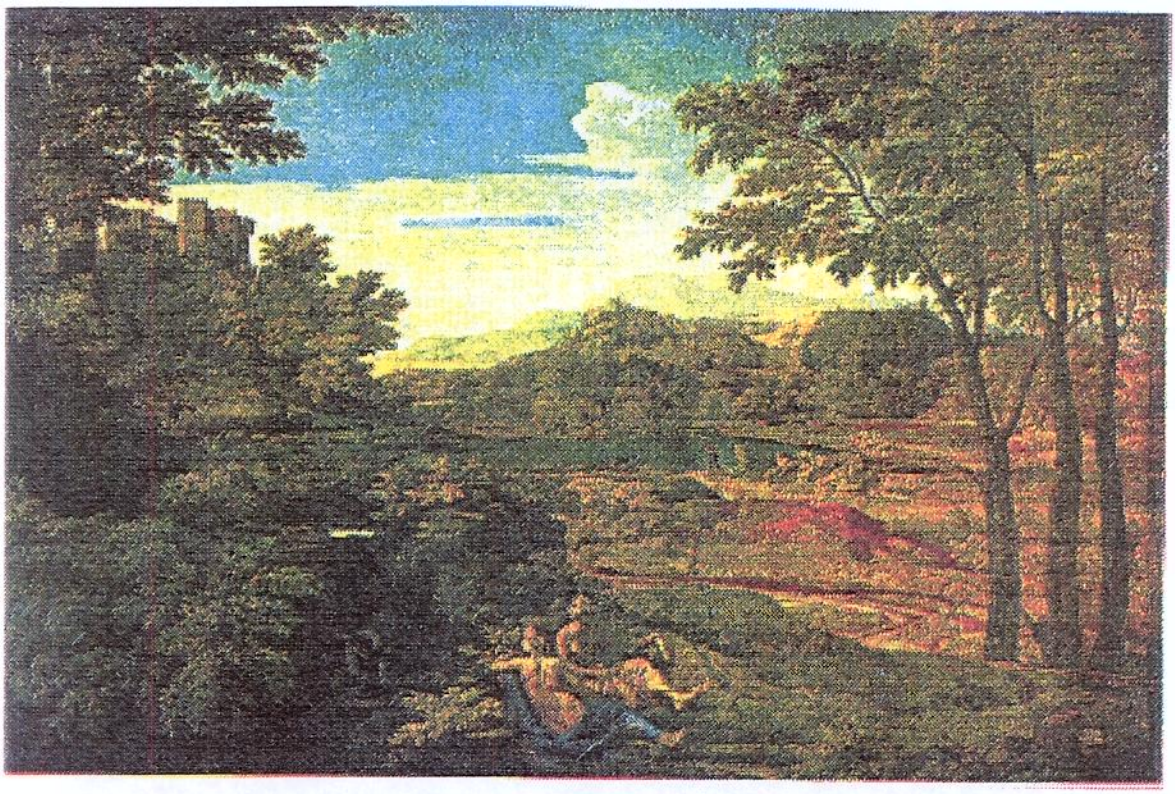
Il. 96 - Caminho de ferro à margem do mar, sol se deitando, 1955
Nicolas de Stäel.



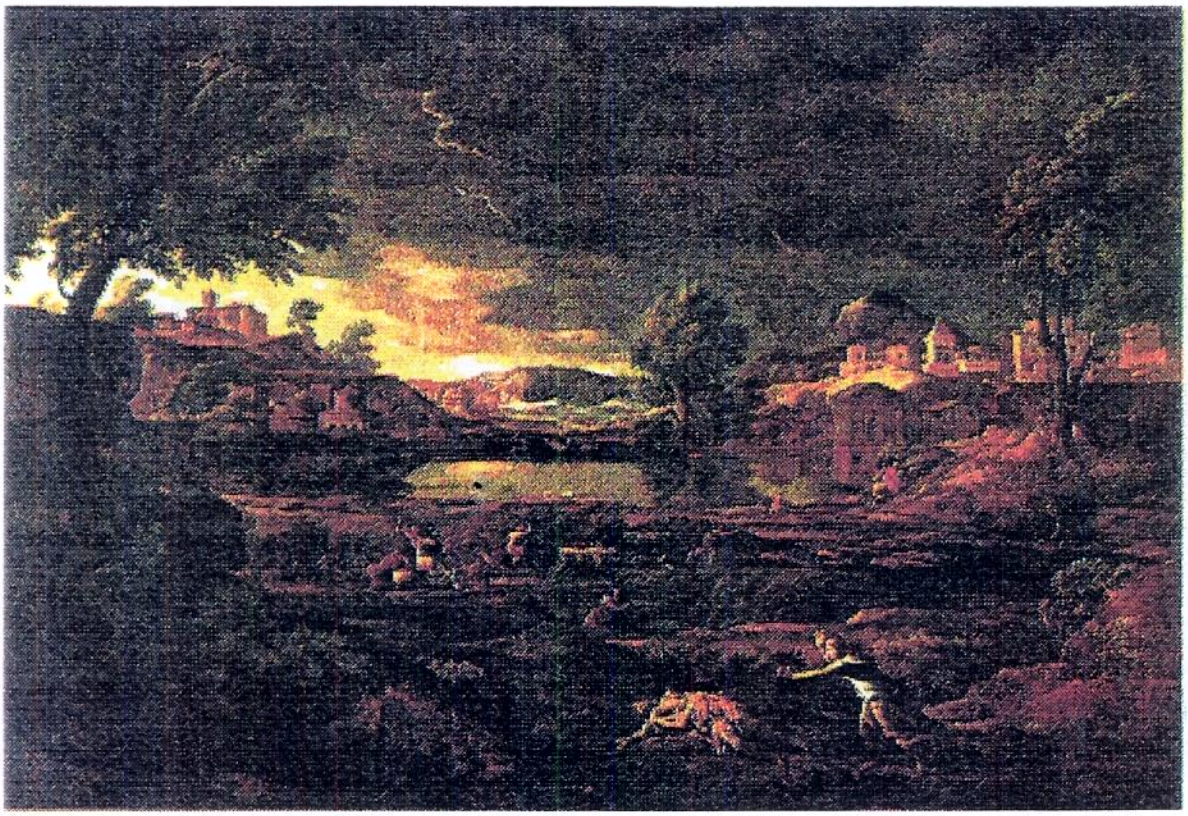
IL. 97 - Paisagem Panorâmica, 1655, Koninck



IL. 98 - Paisagem com rio e pescadores, 1645, Ruysdael

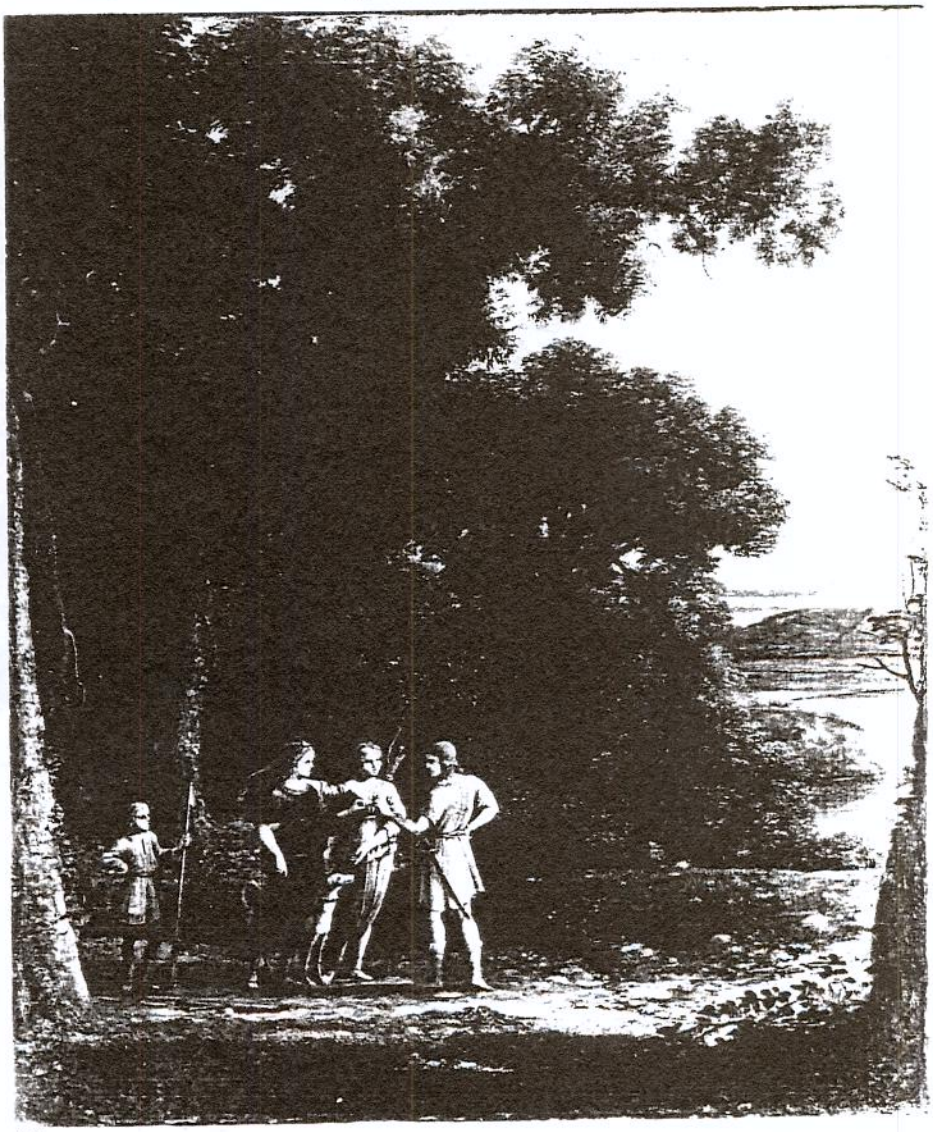


IL. 99 - Paisagem com duas nifas, 1659, Poussin



IL. 100 - Paisagem com Píramo e Tirbe, 1651, Poussin

IL. 101 - Paisagem com Apolo e Mercúrio, Lorrain



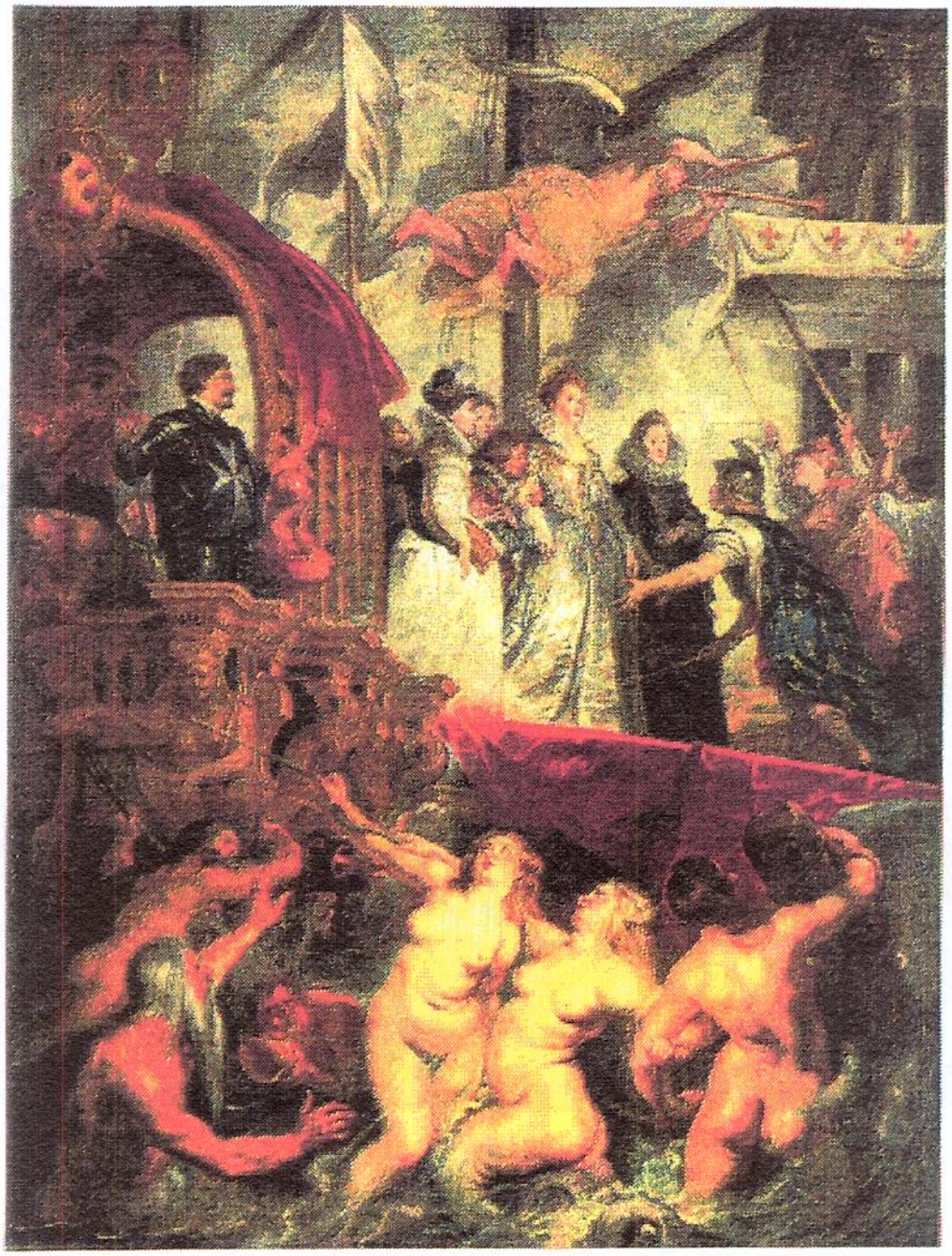
113*

1645-46

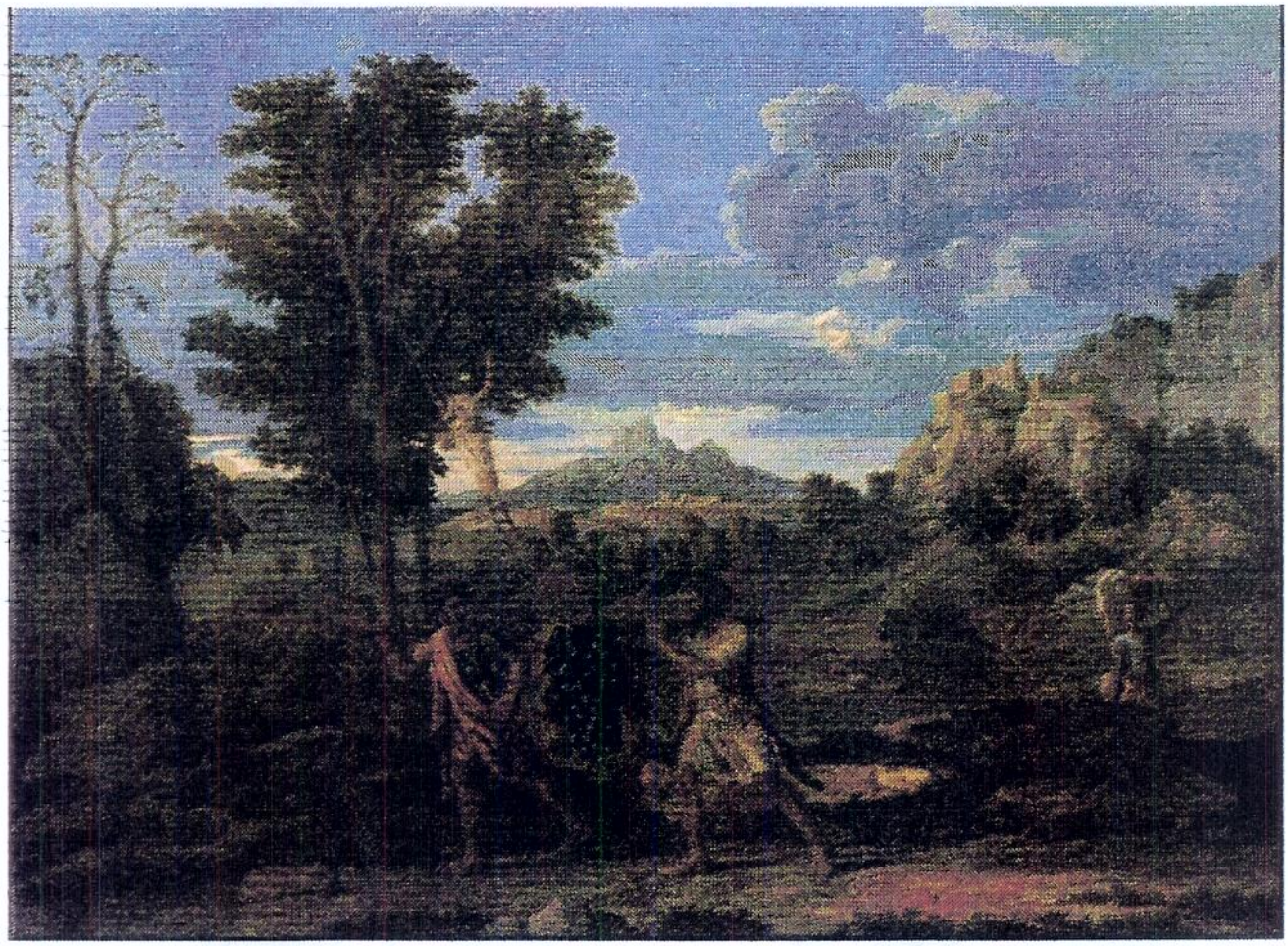


117*

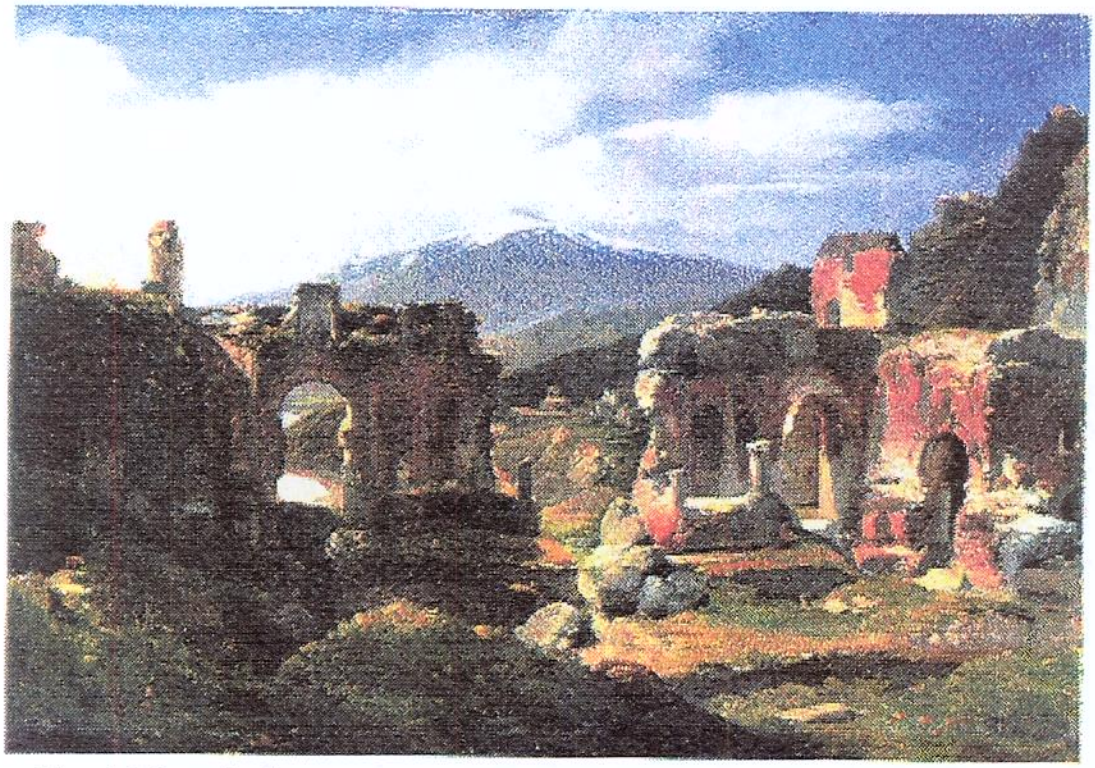
IL. 102 - Paisagem, desenho,1660-65, Claude Lorrain



IL. 103 - Desembarque de Maria de Médici, Rubens



IL. 104 - Outono, 1660-64, Poussin



IL. 105 - Ruínas do Teatro Taormine, Sicília, 1820
Michallon.



IL. 106 - Ondas aos pés do rochedo, Michallon

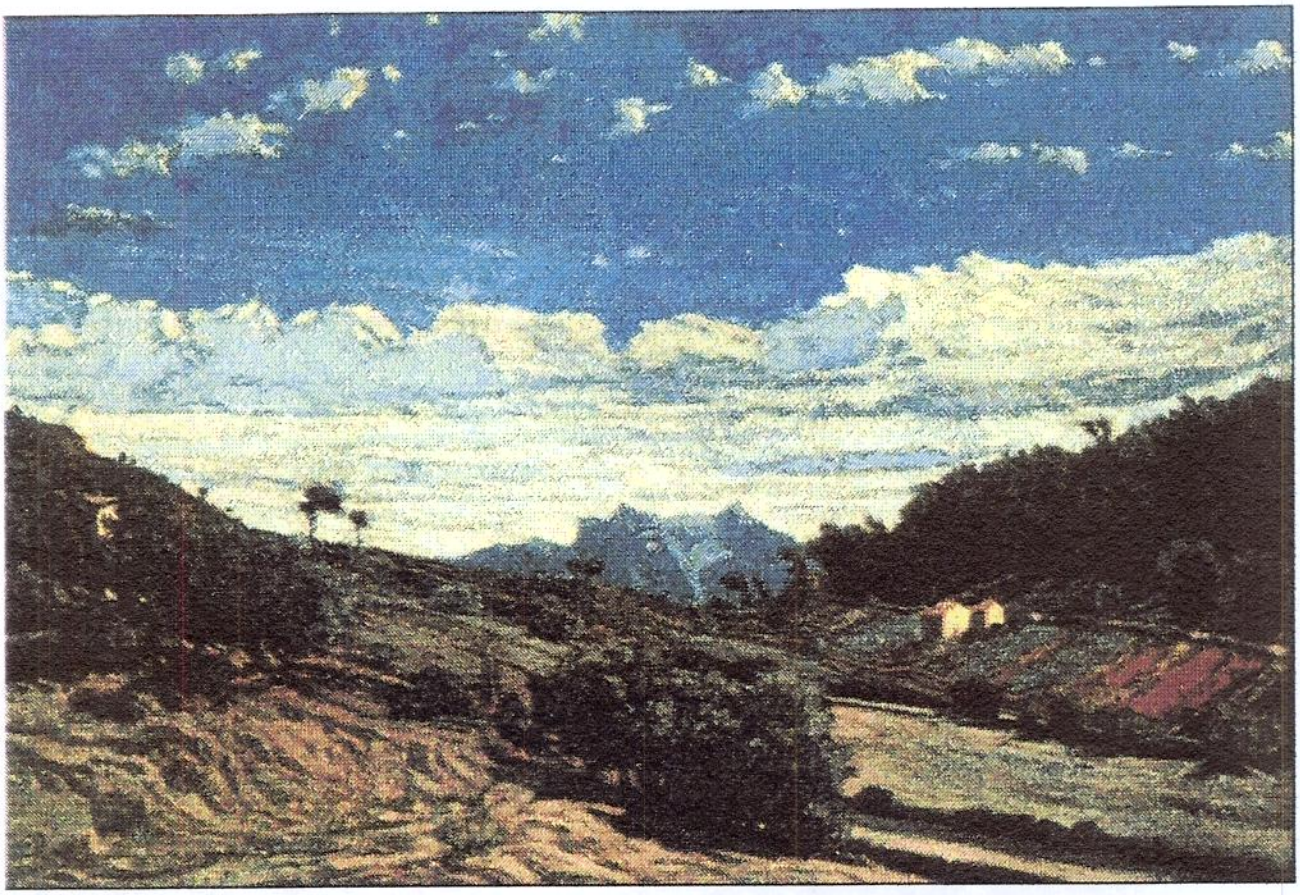


Théodore Caruelle d'Aligny: *Infant Bacchus Reared by the Nymphs on the Island of Naxos*, oil on canvas, 1.63×2.28 m, 1848 (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts)

IL. 107 - Baco menino,ninfas na ilha de Naxos, 1848
D'Aligny



IL. 108 - Estrada de Antibes à Nice, Loubon



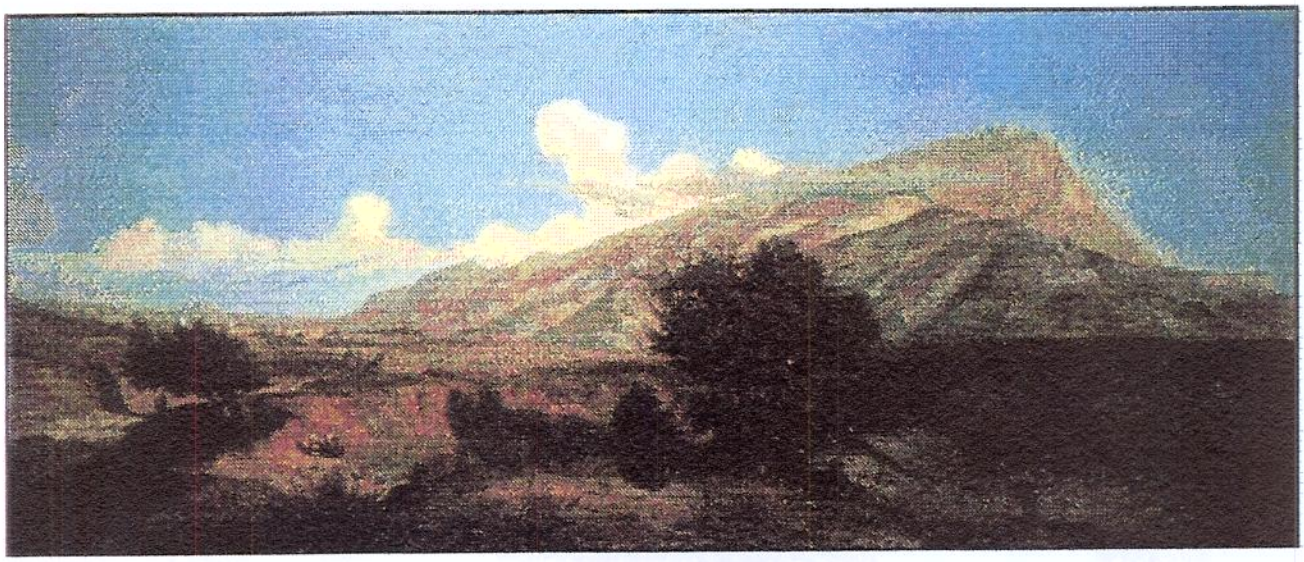
IL. 109 - Paisagem Provençal, Guigou



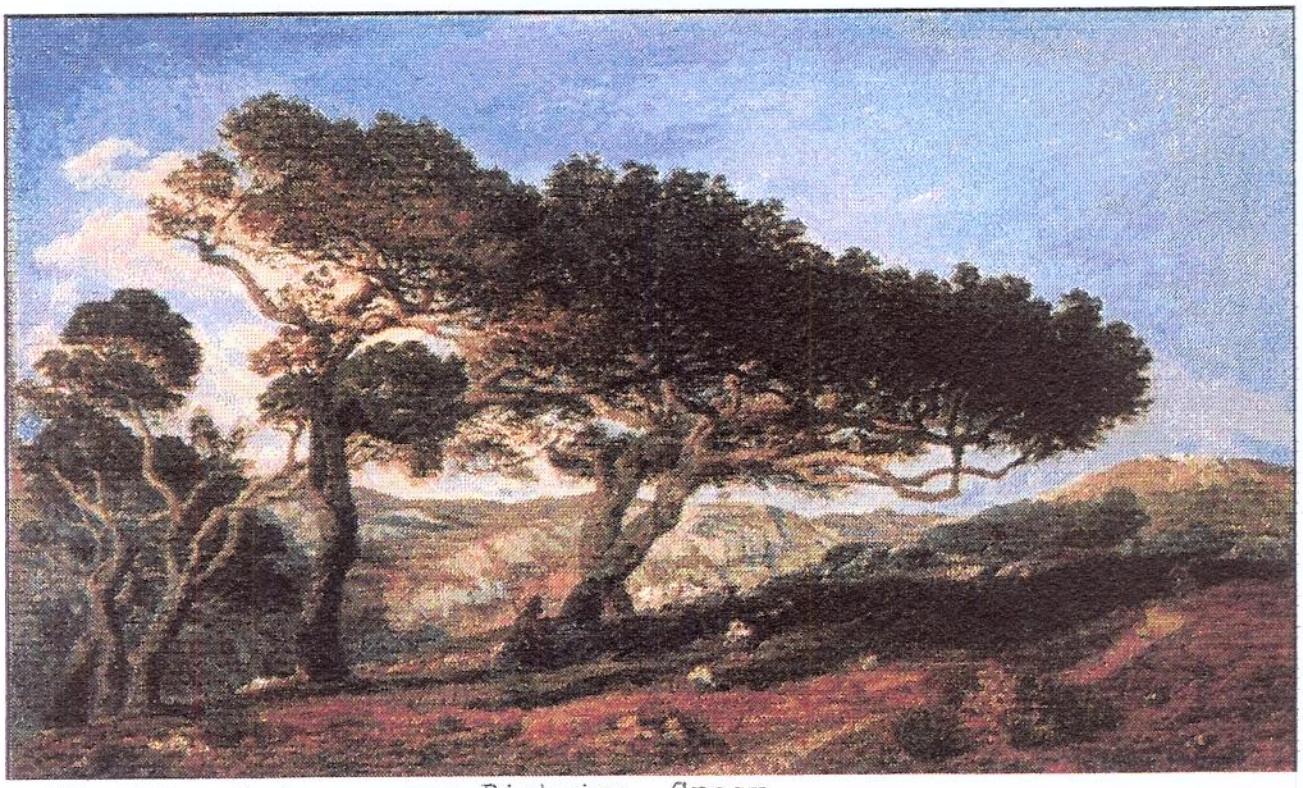
IL. 110 - Paisagem com torre de César, 1860-65, Cézanne



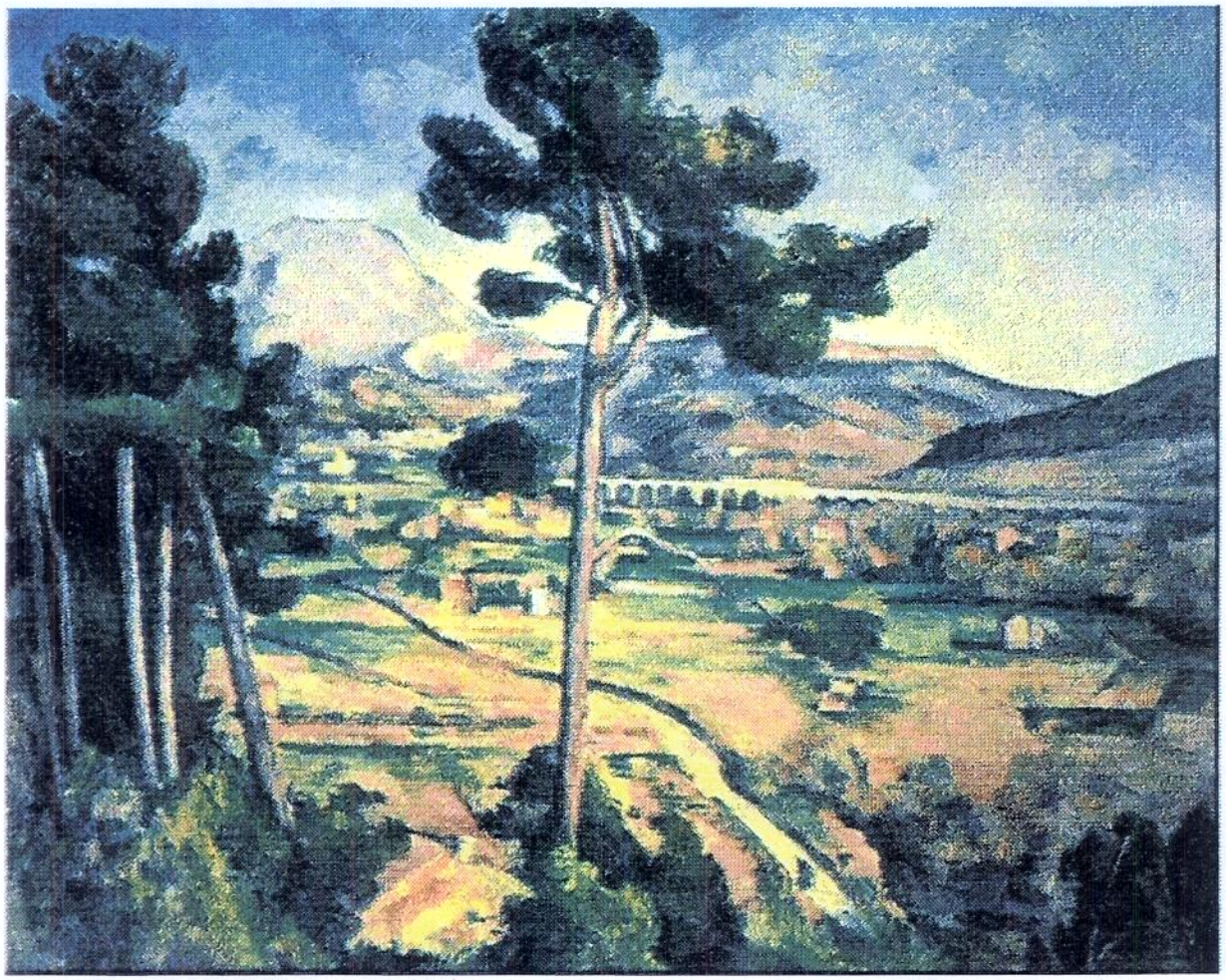
IL. 111 - Lavadeira à margem de um curso d'água, Marius Engalière



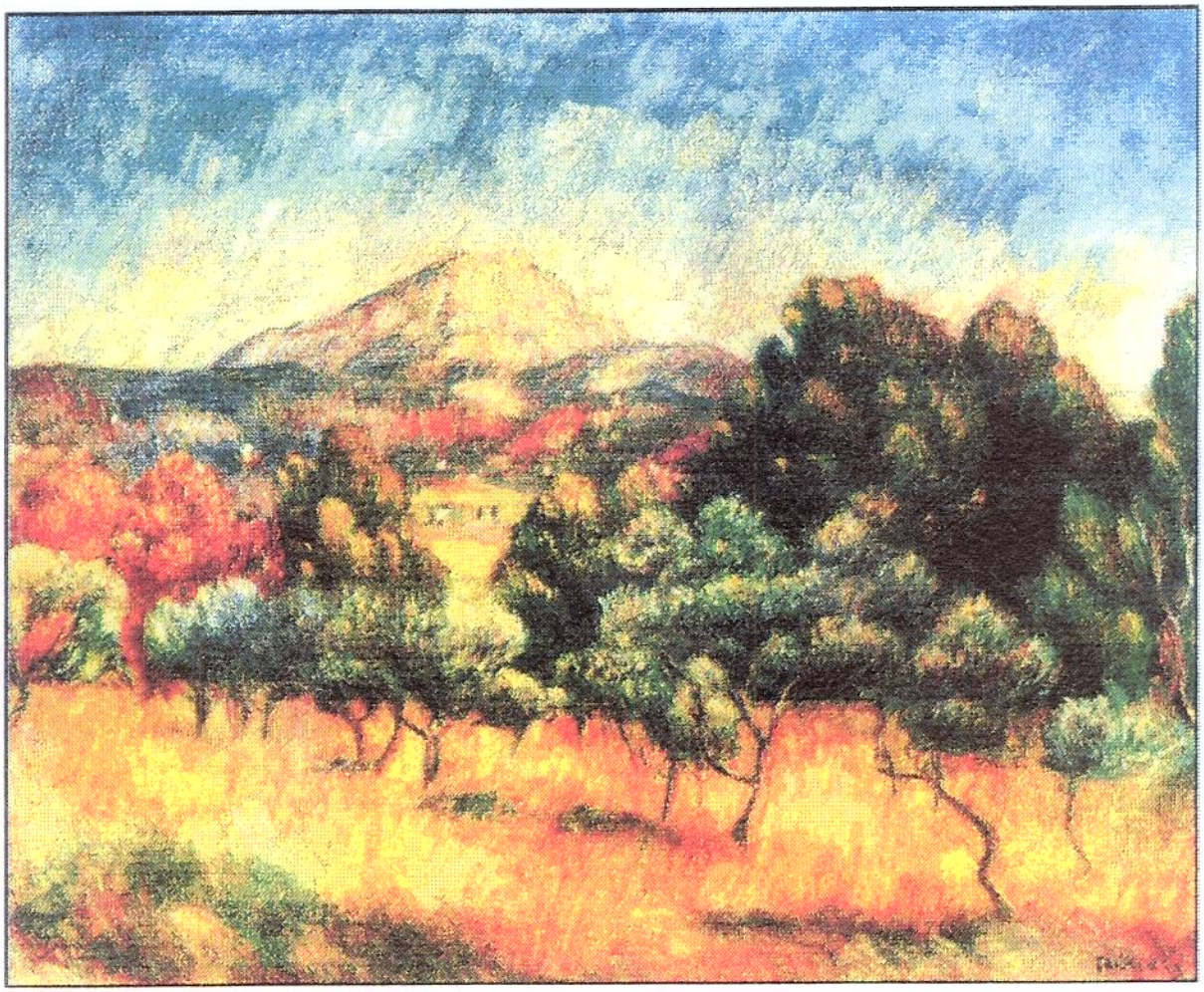
Il. 112 - Sainte-Victoire et le Hammeau des Bonfillons, 1840
Prosper Gresy



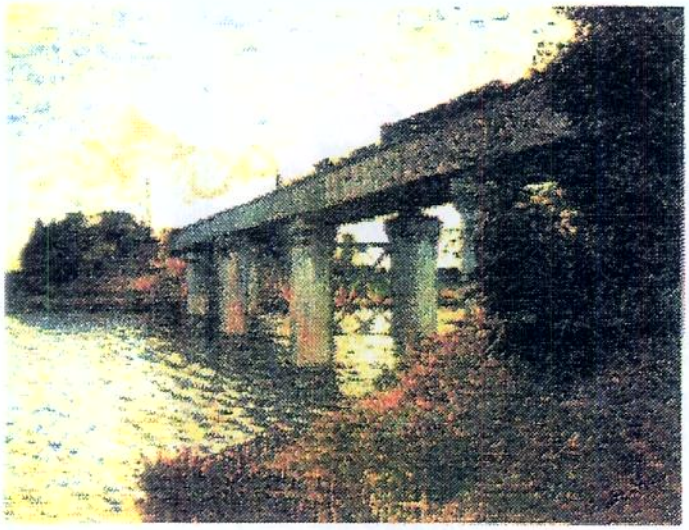
Il. 113 - Paisagem com Pinheiro, Gresy.



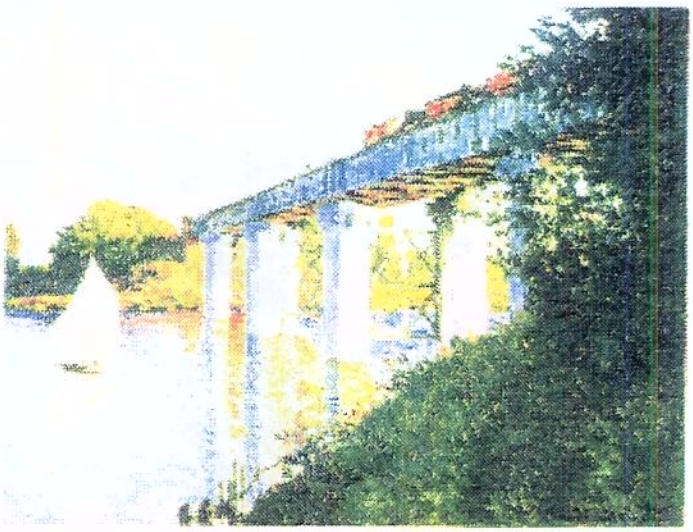
IL. 114 - Sainte-Victoire vista de Bellevue, 1885-87
Cézanne.



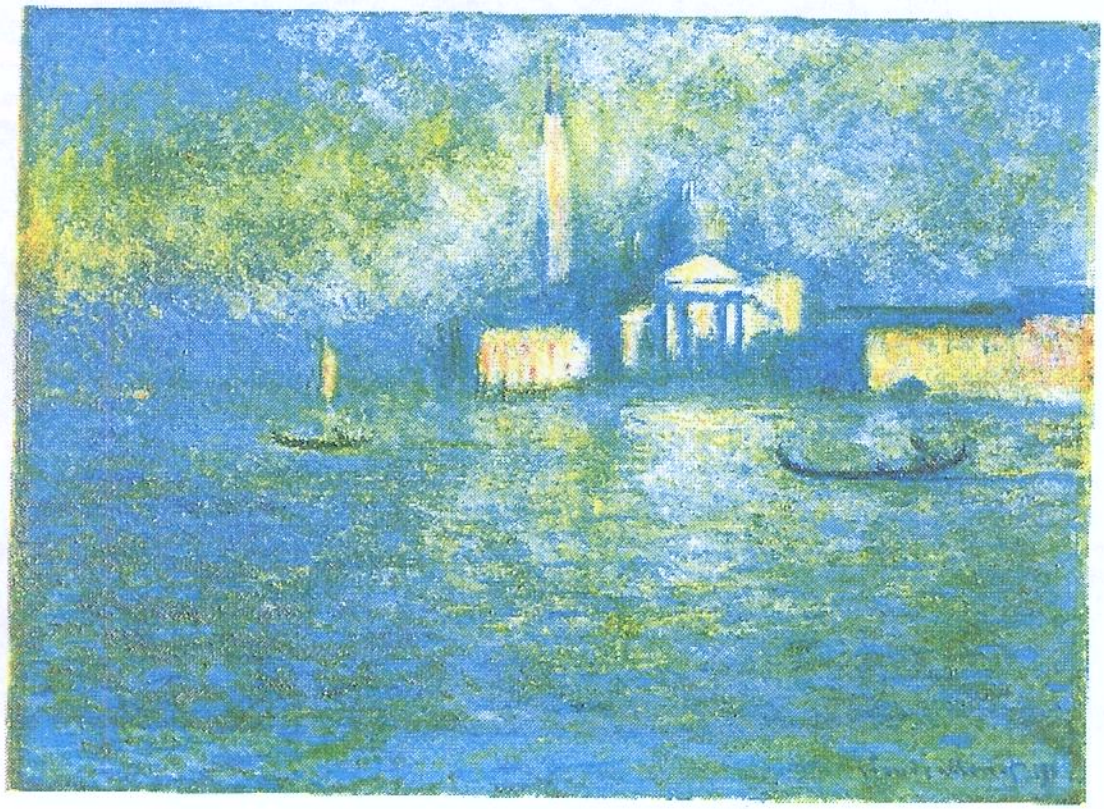
Il. 115 - Montanha Sainte-Victoire, Renoir



IL. 116 - Ponte do caminho de ferro, Monet, 1874



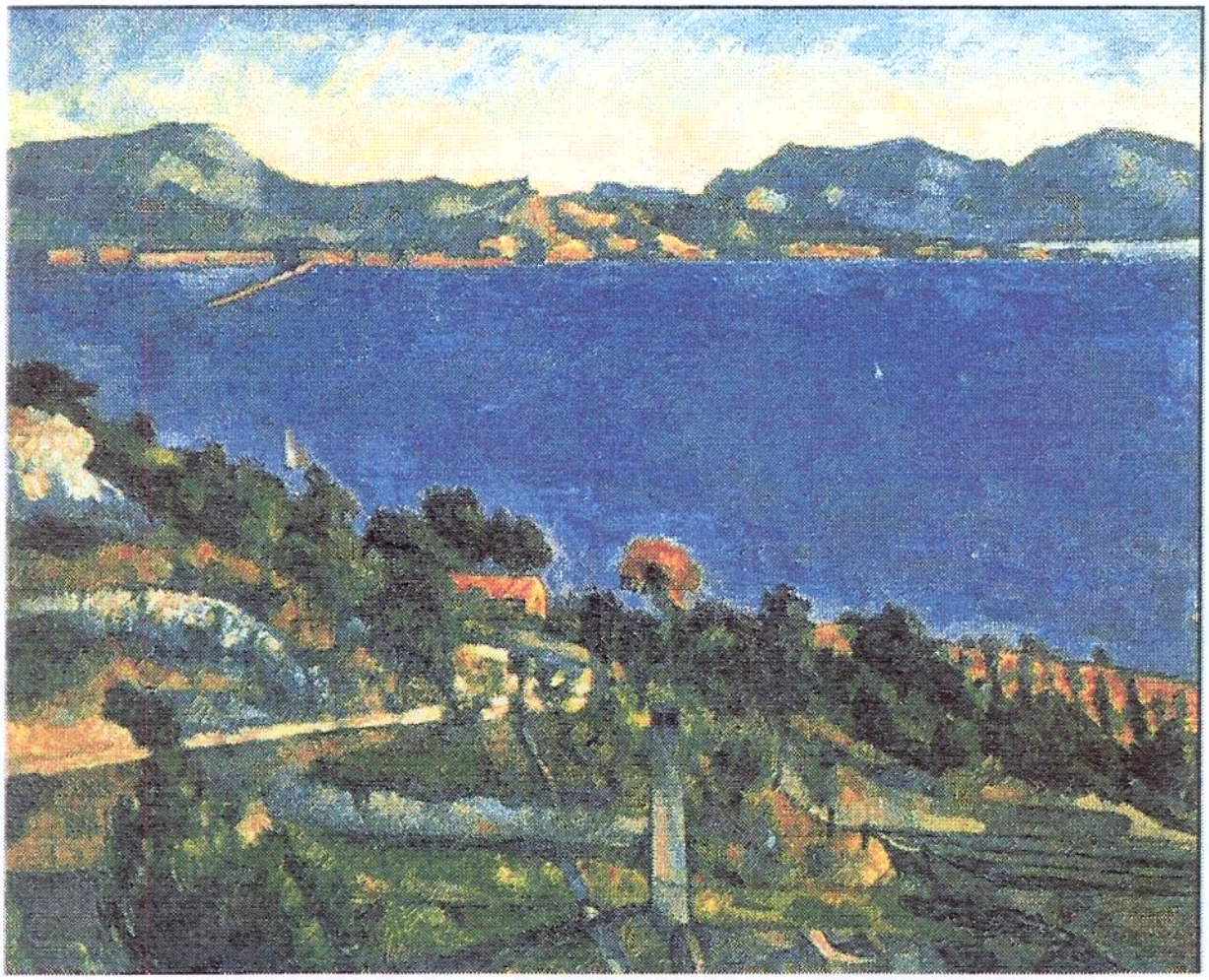
IL. 117 - Ponte do caminho de ferro, Monet, 1874



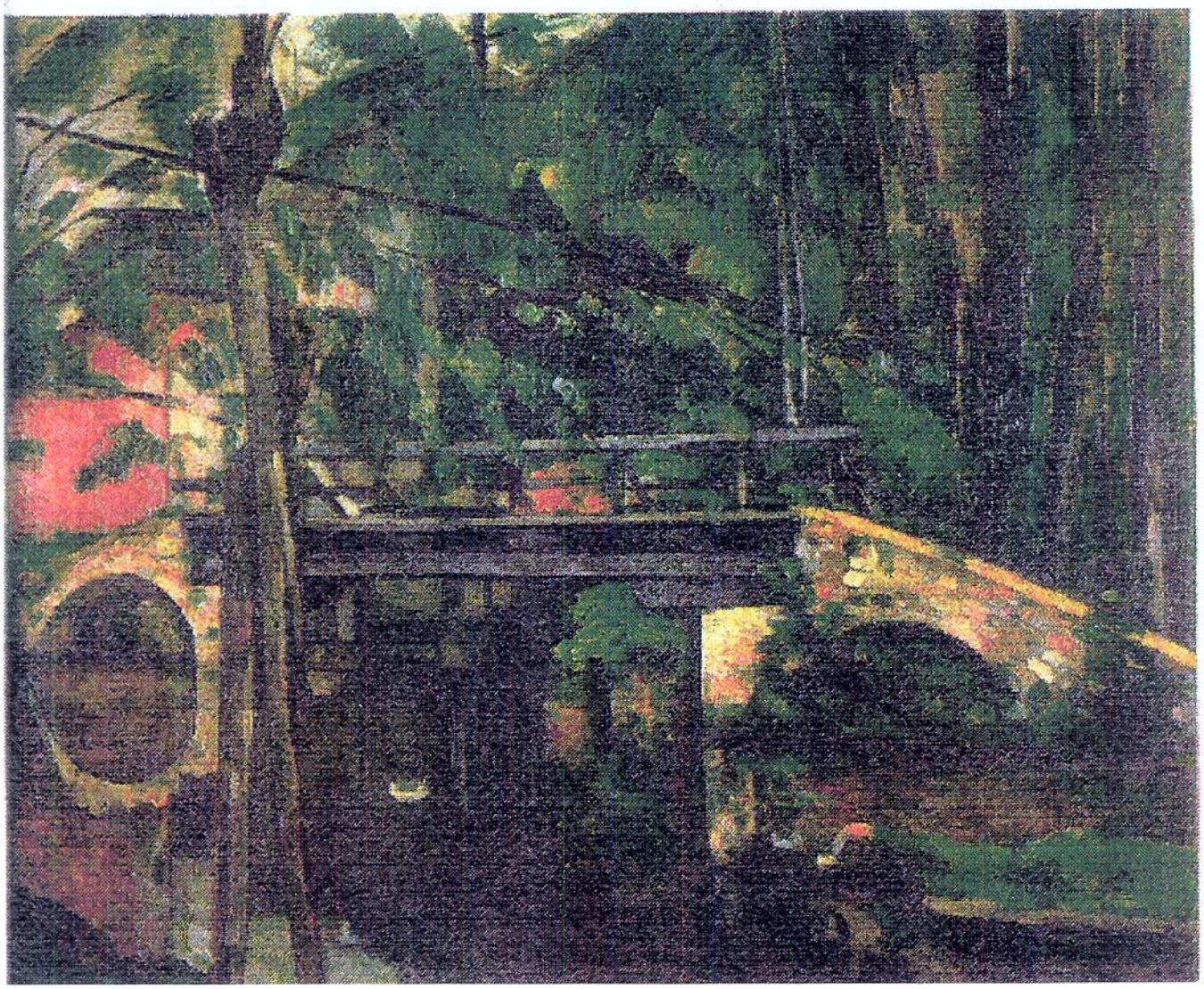
IL. 118 - San Giorggio Maggiore, Crepúsculo, 1908
Monet.



IL. 119 - Castelo de Médan (casa de Zola), 1879-81, Cézanne



IL. 120 - Estaque, 1882-85, Cézanne



IL. 121 - Ponte Maincy, 1879-80, Cézanne



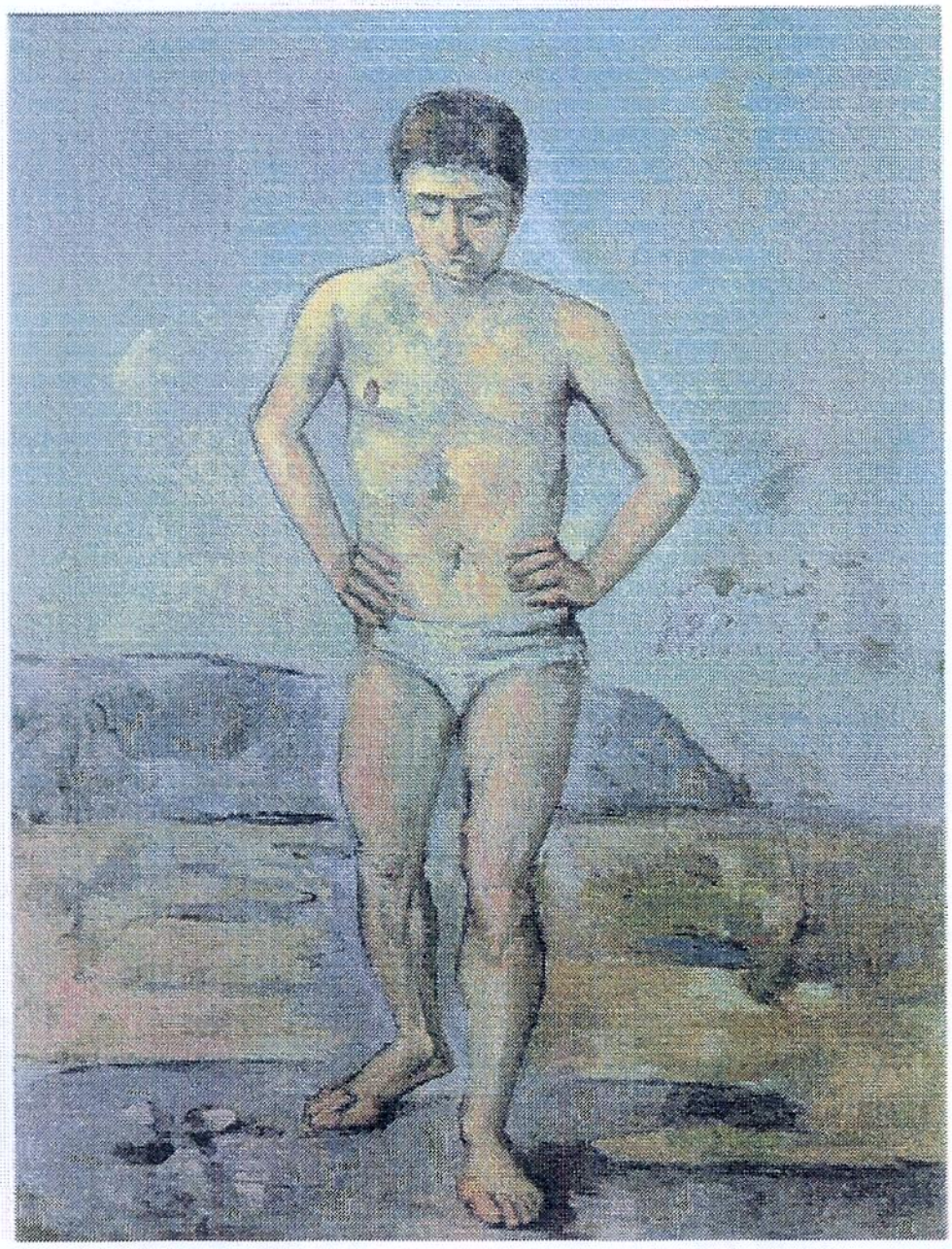
IL. 122 - Ponte de Huveaune, Monticelli.



IL. 123 - Luta de amor, 1880-82, Cézanne



IL. 124 - Diana surpreendida por Actéon, 1836, Corot

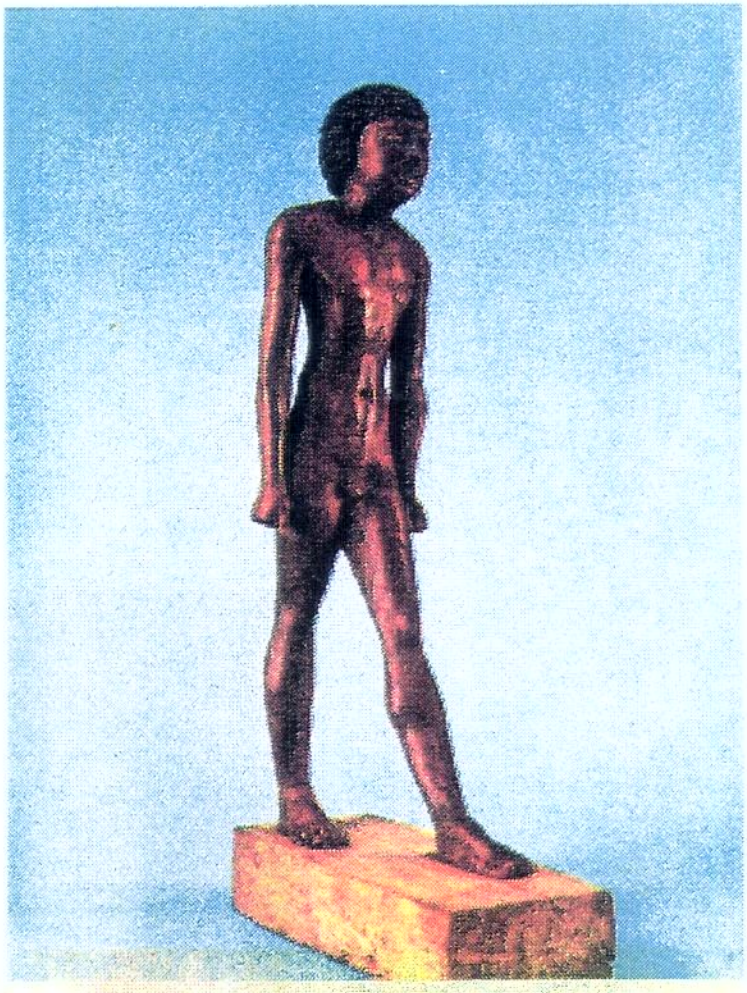


IL. Grande Banhista, 1885-87, Cézanne
IL. 125.



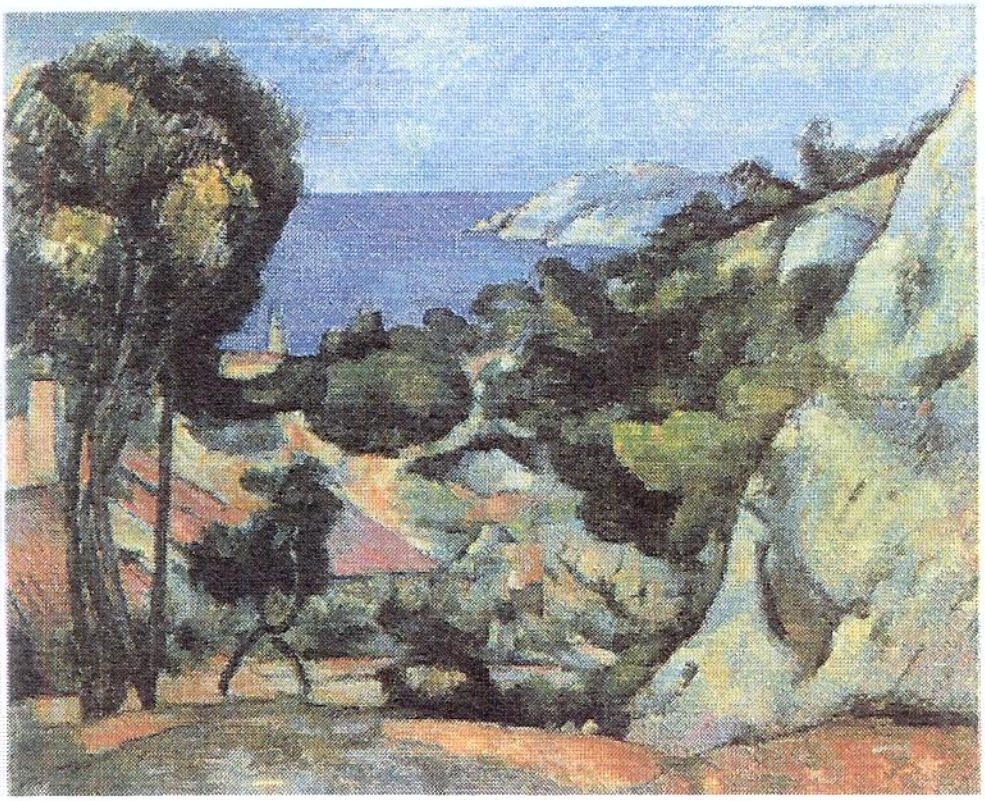
IL. 126 - Fotografia de um modelo acadêmico.

IL. 127. Merirehashtef
2200 a.C.

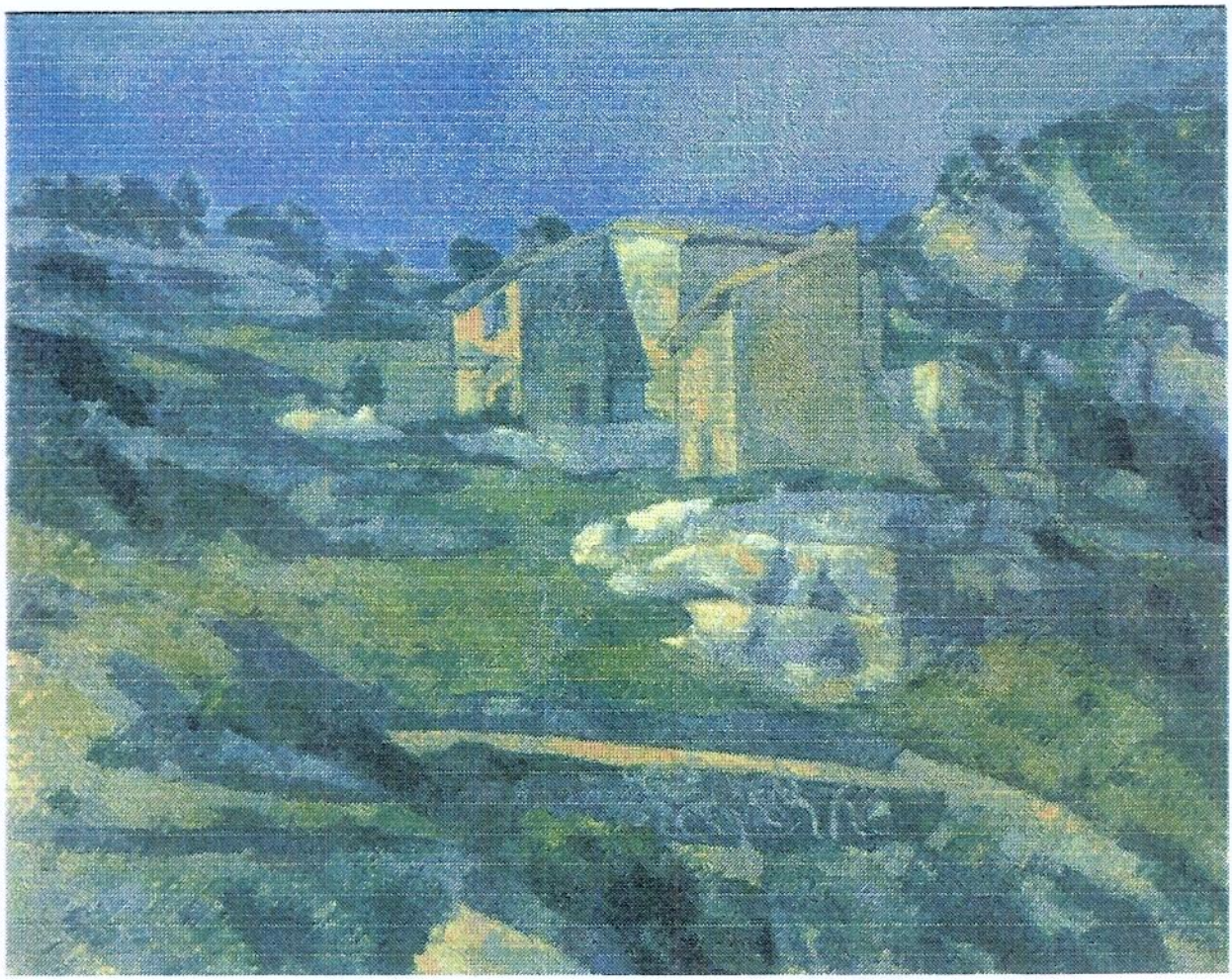


IL. 128 - Arquiteto Kha
XVIII dinastia, 1450 a.C.

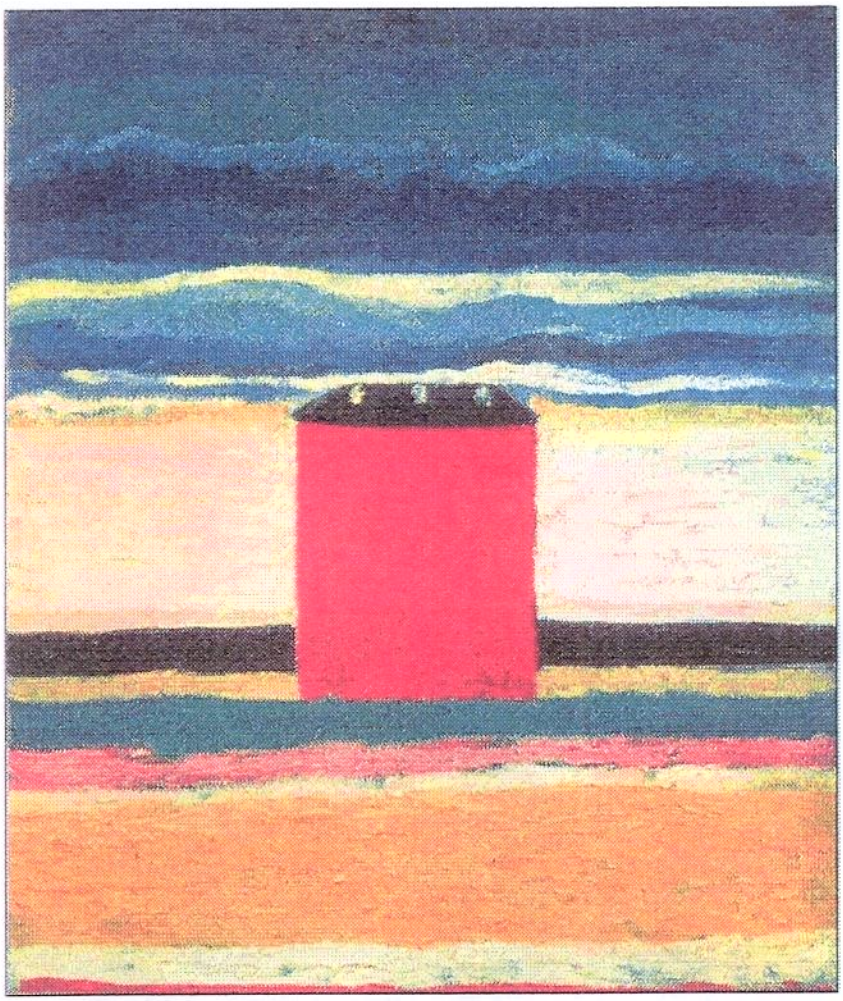




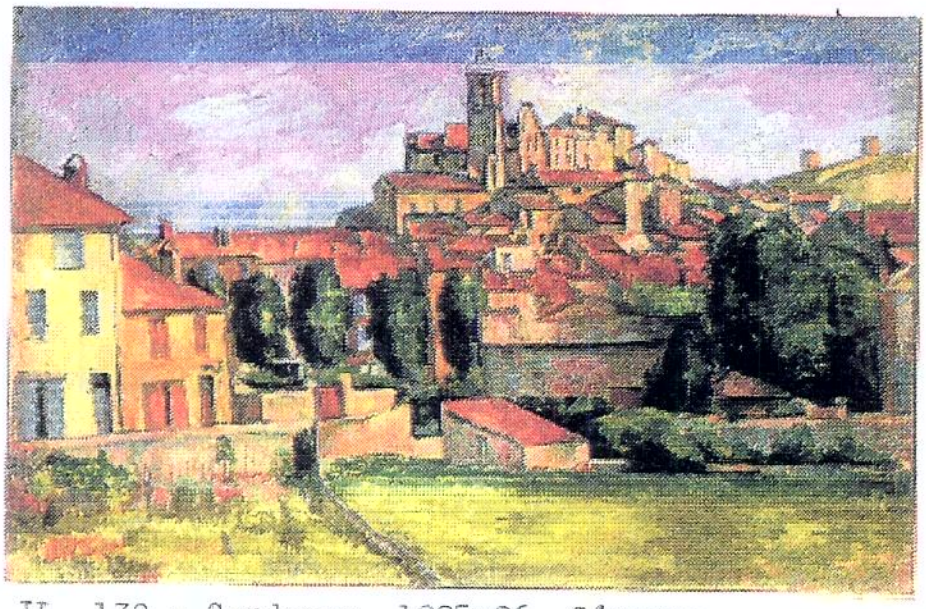
IL. 129 - Estaque, 1879-80, Cézanne



IL. 130 - Casa na Provença, 1879-82, Cézanne

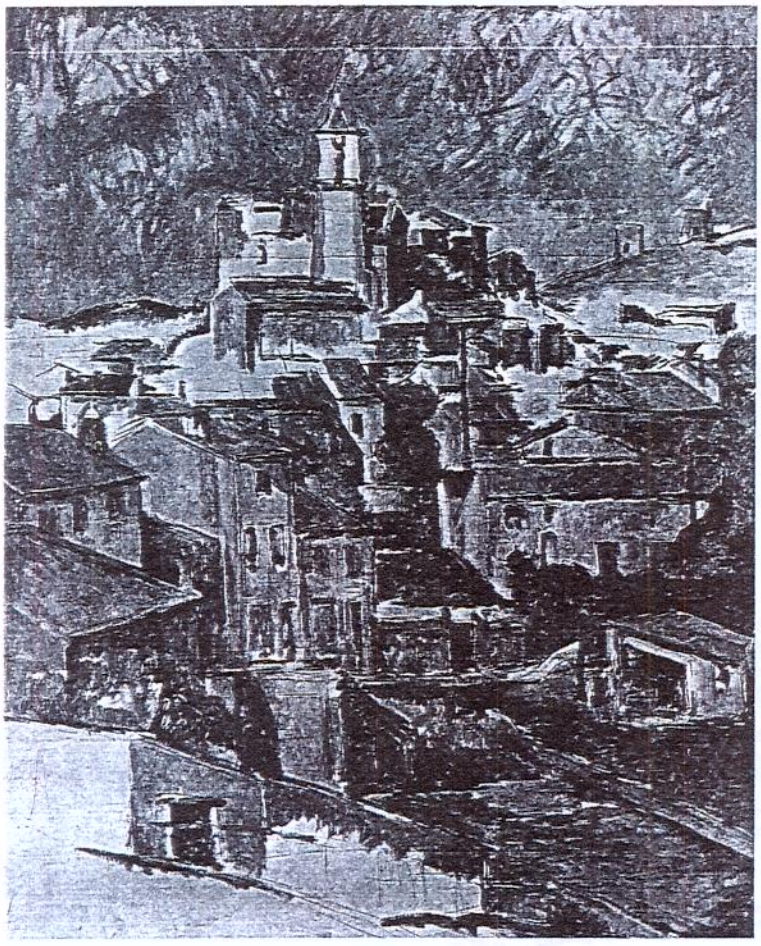


IL. 131 - Casa vermelha, 1932, Malevich

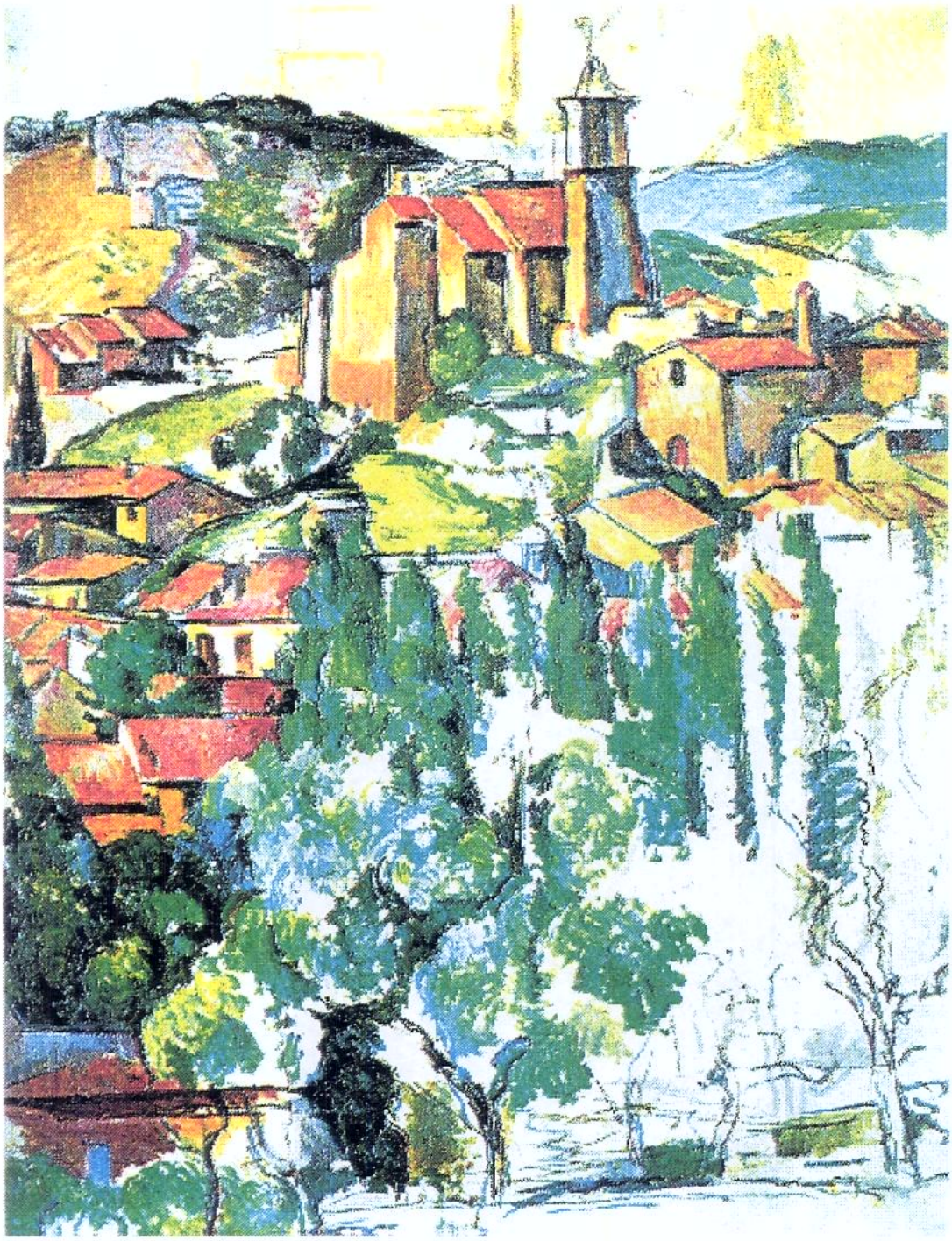


IL. 132 - Gardanne, 1885-86, Cézanne

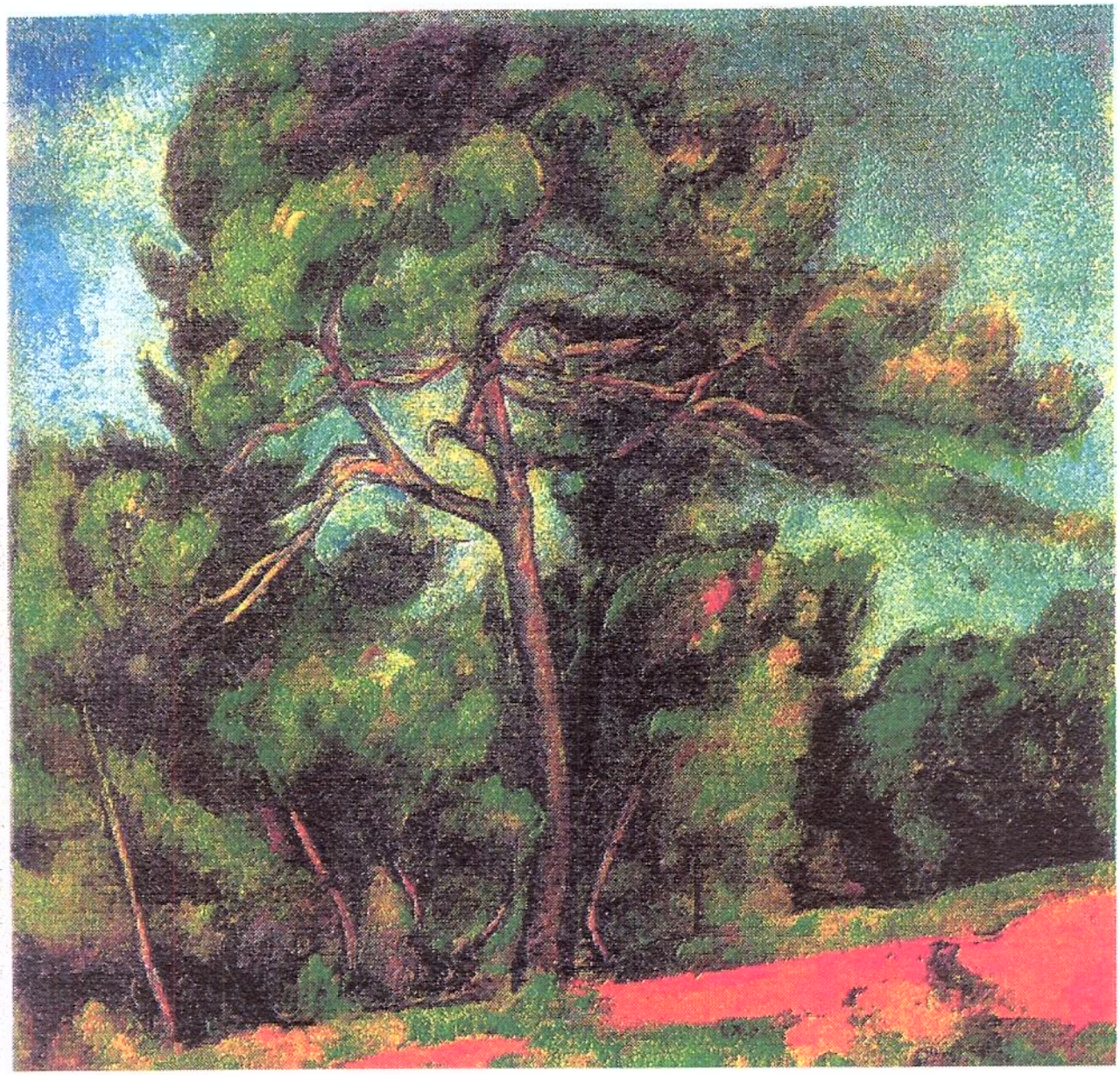
570. GARDANNE (VUE VERTICALE). c. 1886. 80 x 64.2 cm.



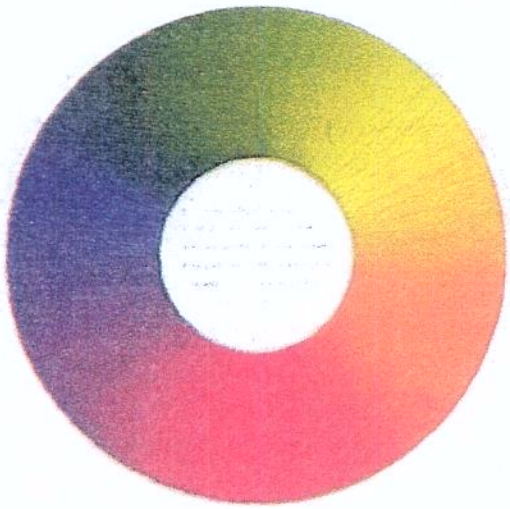
IL.133 - Gardanne, 1886 - Cézanne



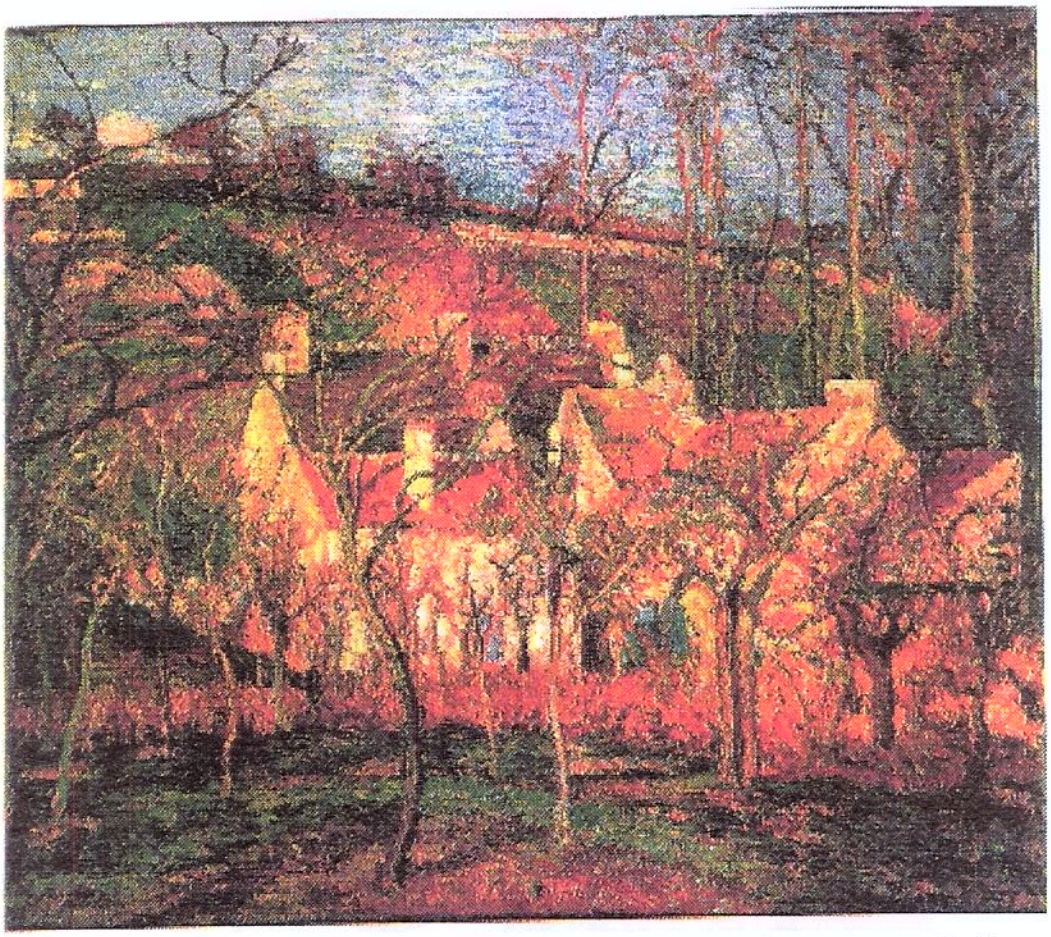
IL. Vista de Gardanne, 1885-86, Cézanne, IL. 134



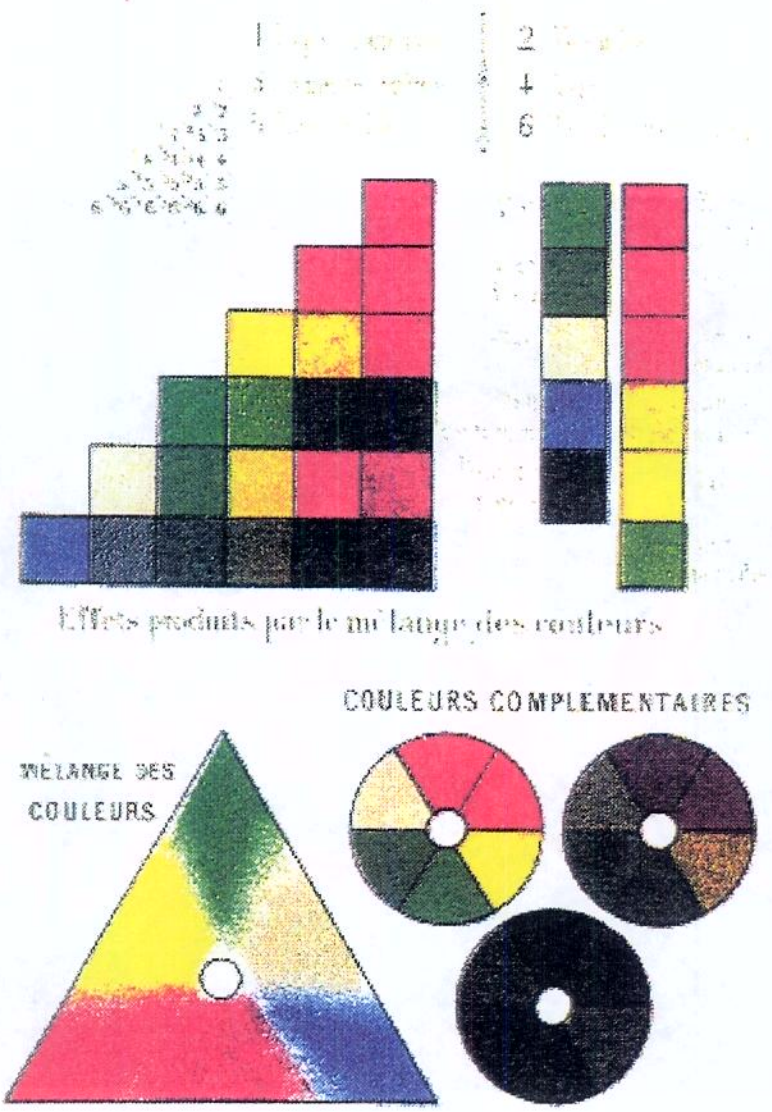
IL. 135 - Grande Pinheiro, 1887-89, Cézanne



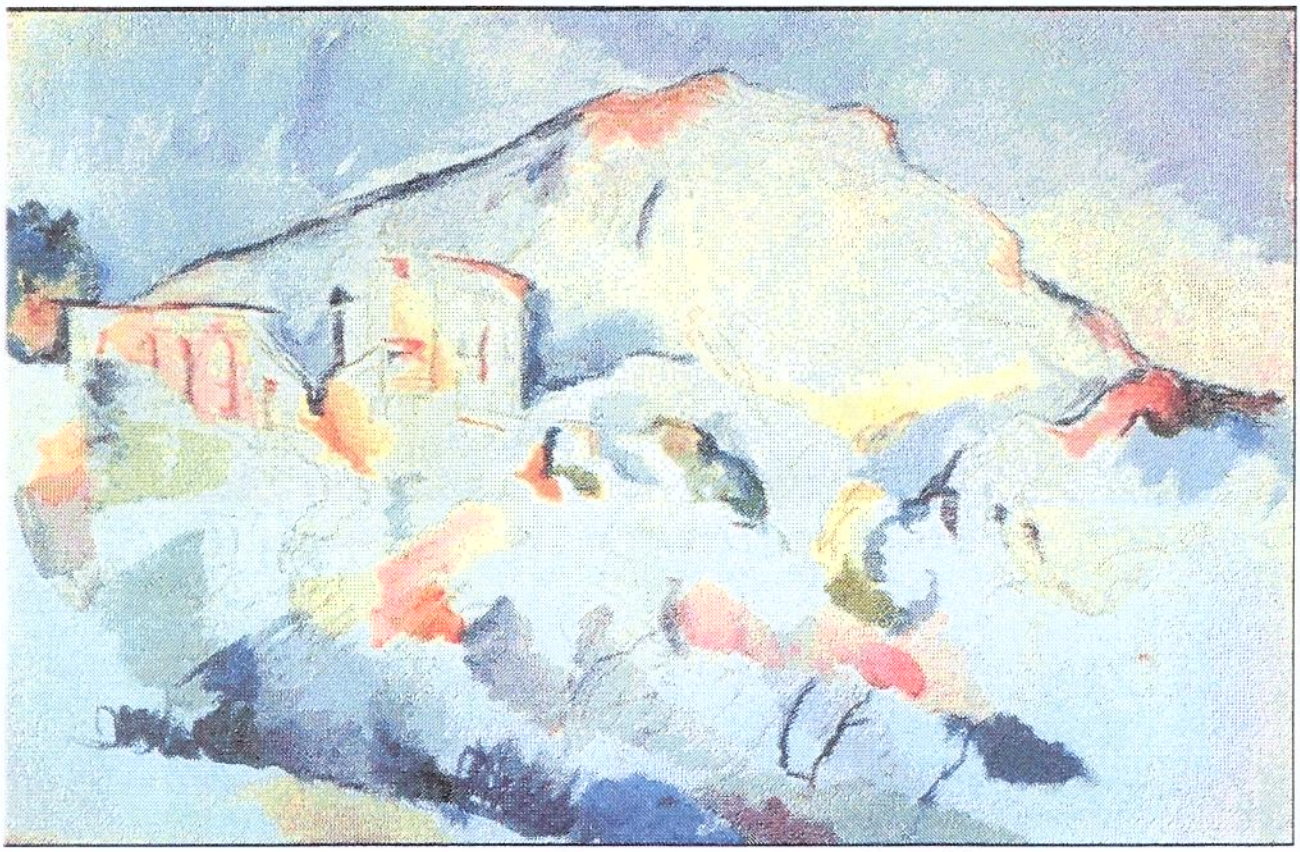
IL. 136 - Círculo de cores, Eugène Chevreul, 1864.



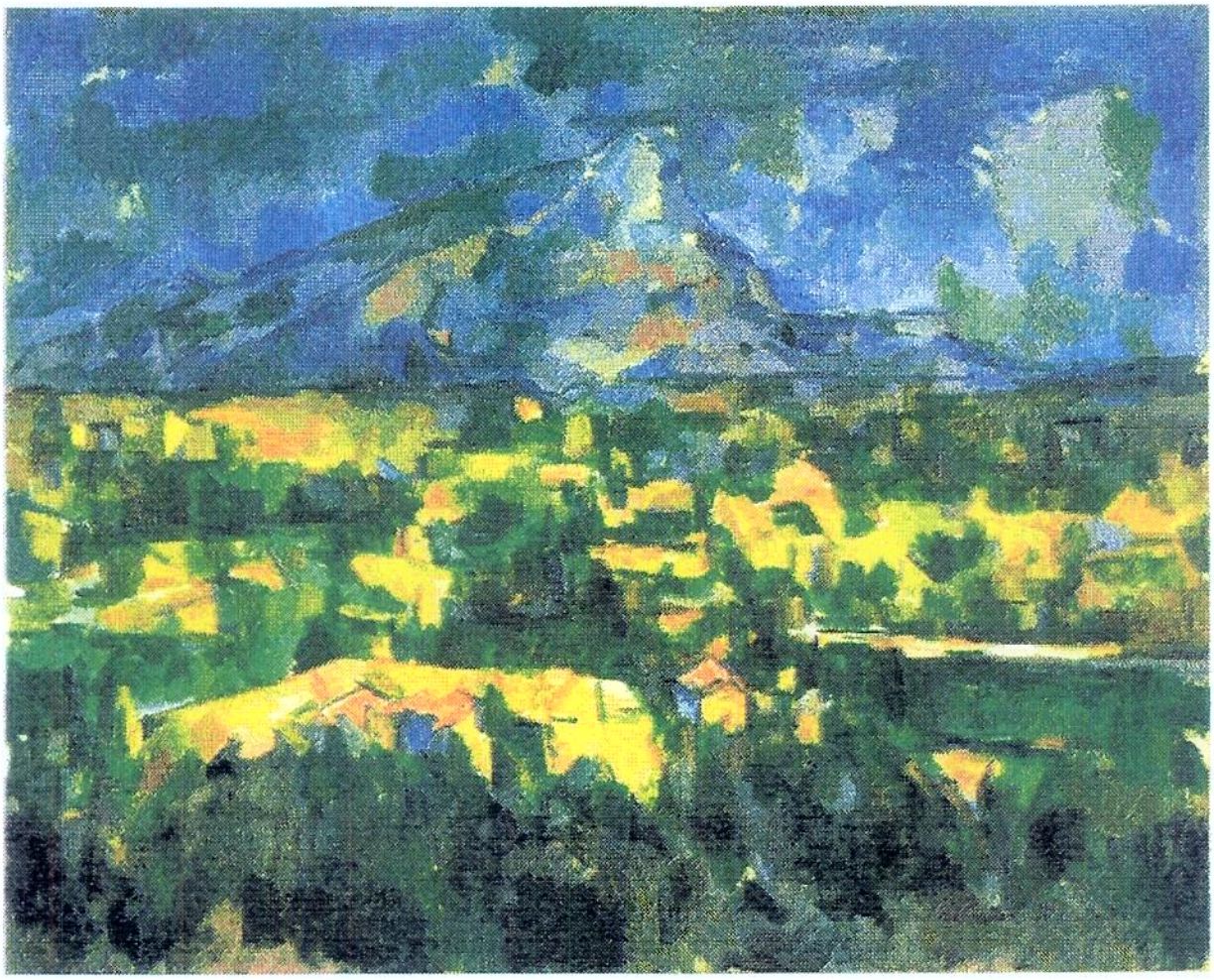
IL. 137 - Tetos vermelhos: ângulo de vilarejo, efeito de inverno, 1877, Pissarro



IL. 138 - Esquema das cores de Ogden Rood, 1881



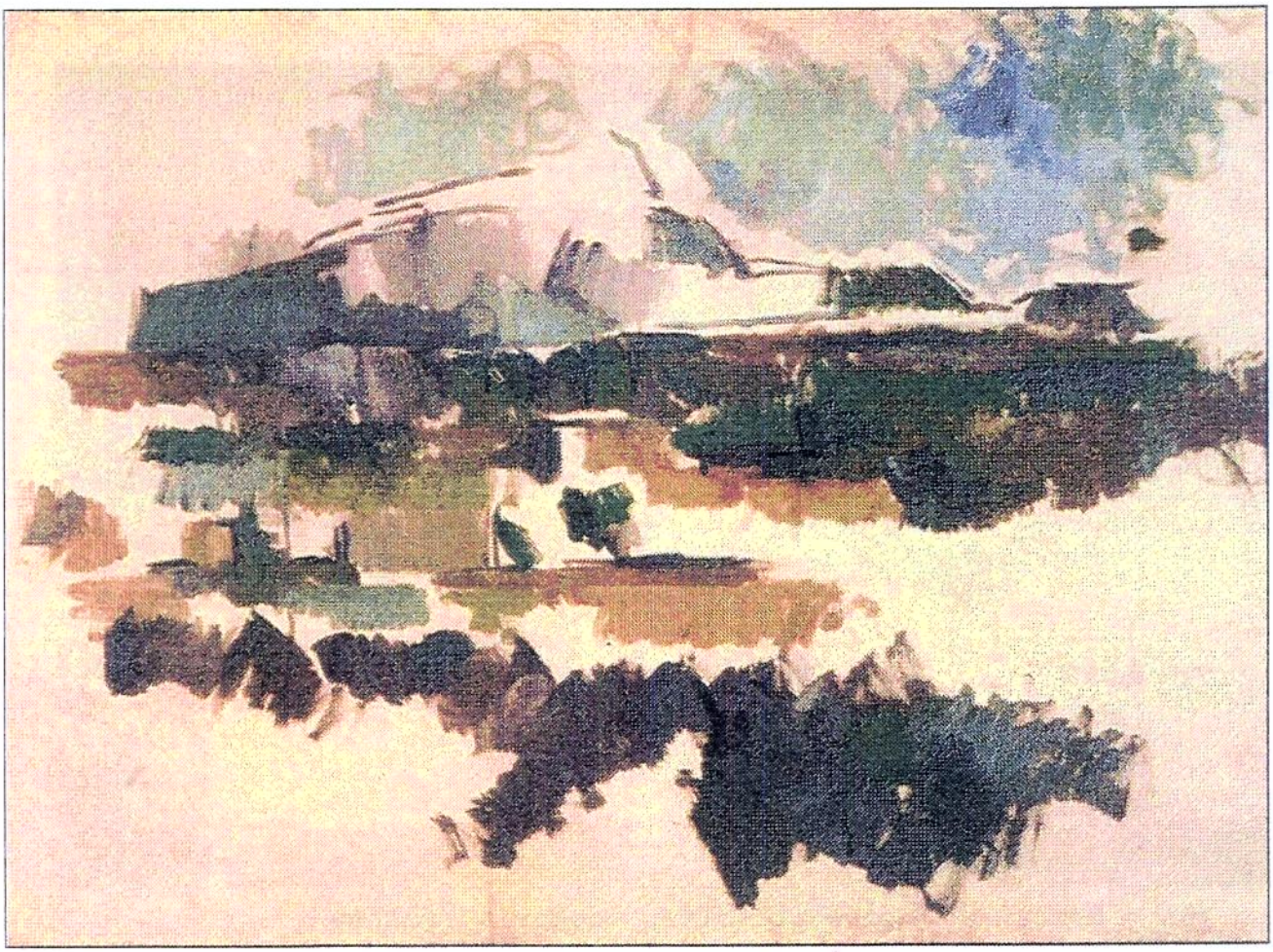
IL. 139 - Montanha Sainte-Victoire, aquarela, Cézanne



IL. 140 - Montanha Sainte-Victoire, 1904-06, Cézanne

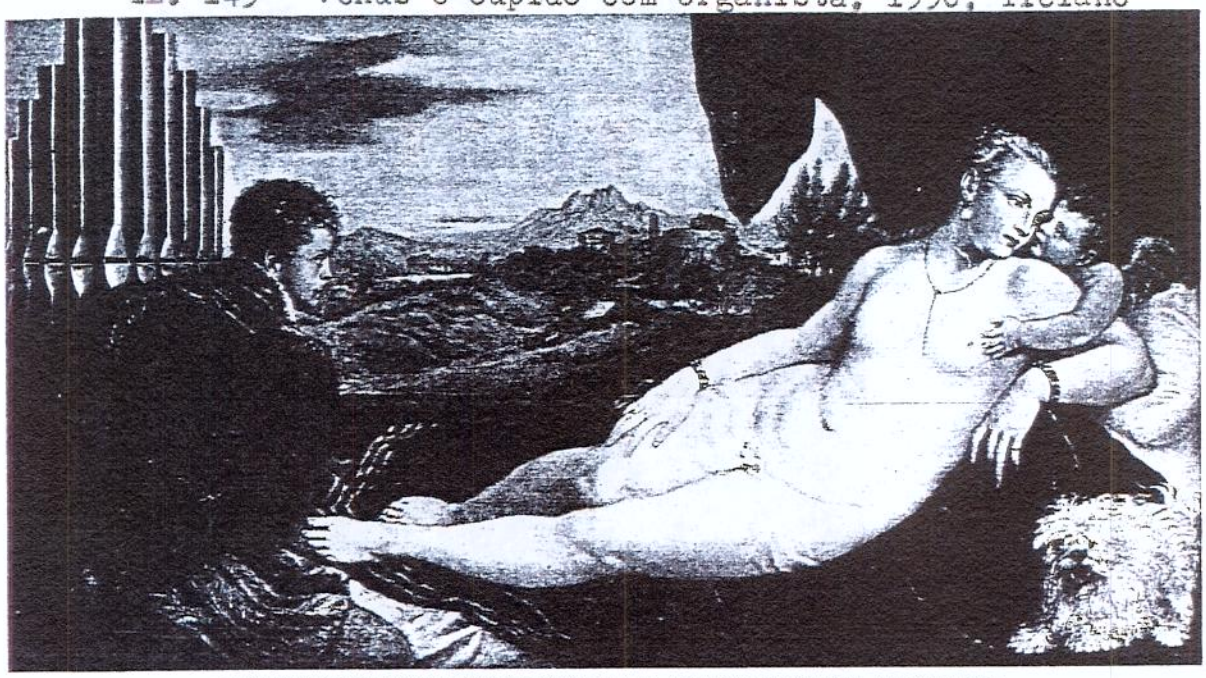


IL. 141 - Montanha Sainte-Victoire, aquarela Cézanne

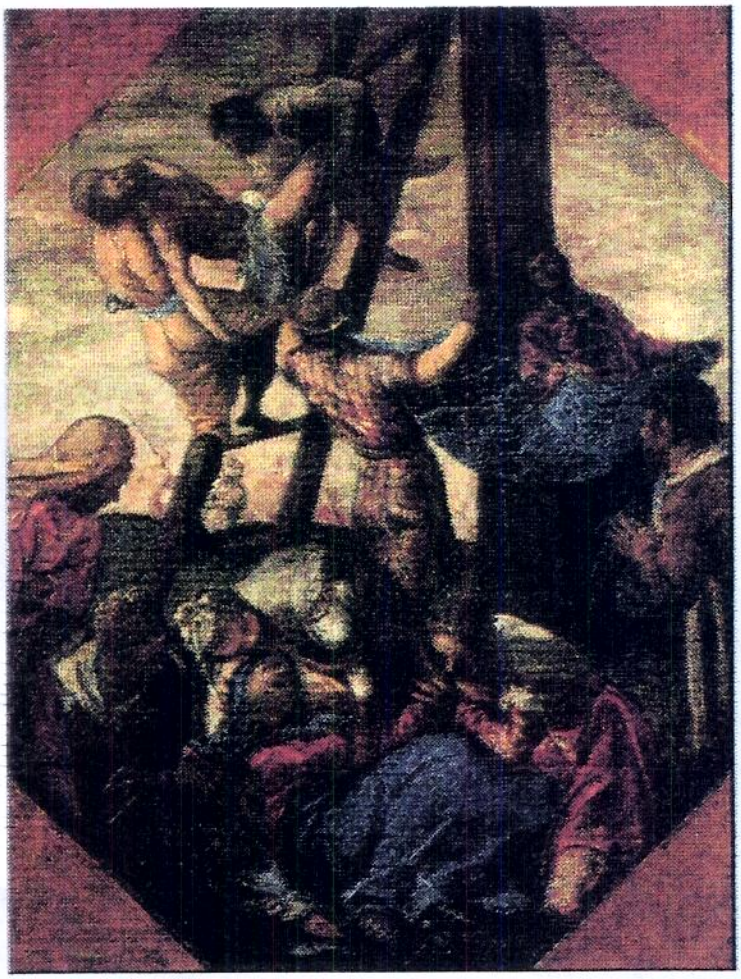


IL. 142 - Montanha Sainte-Victoire vista de Lauves, óleo s/ tela, Cézanne

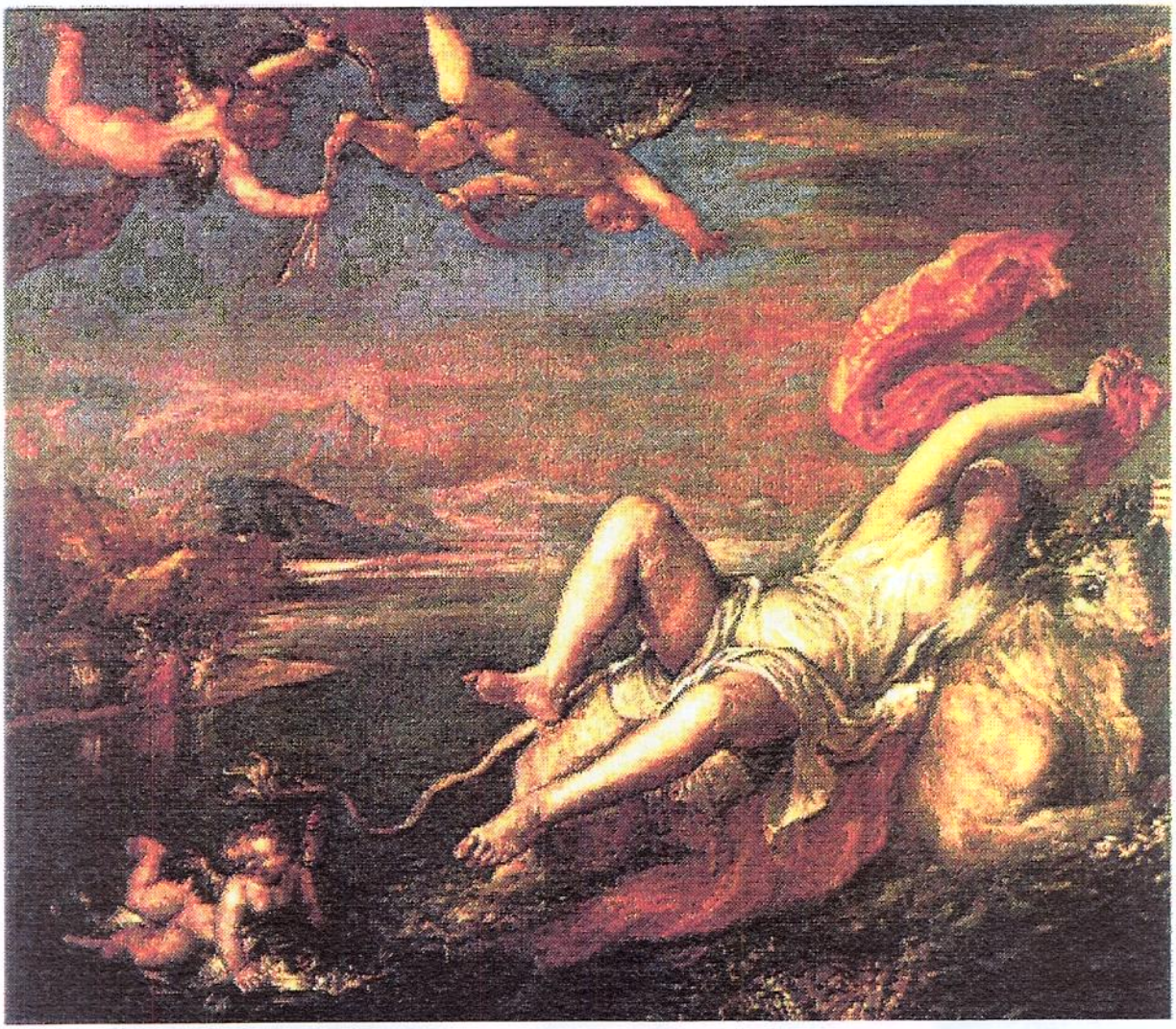
IL. 143 - Vênus e cupido com organista, 1550, Ticiano



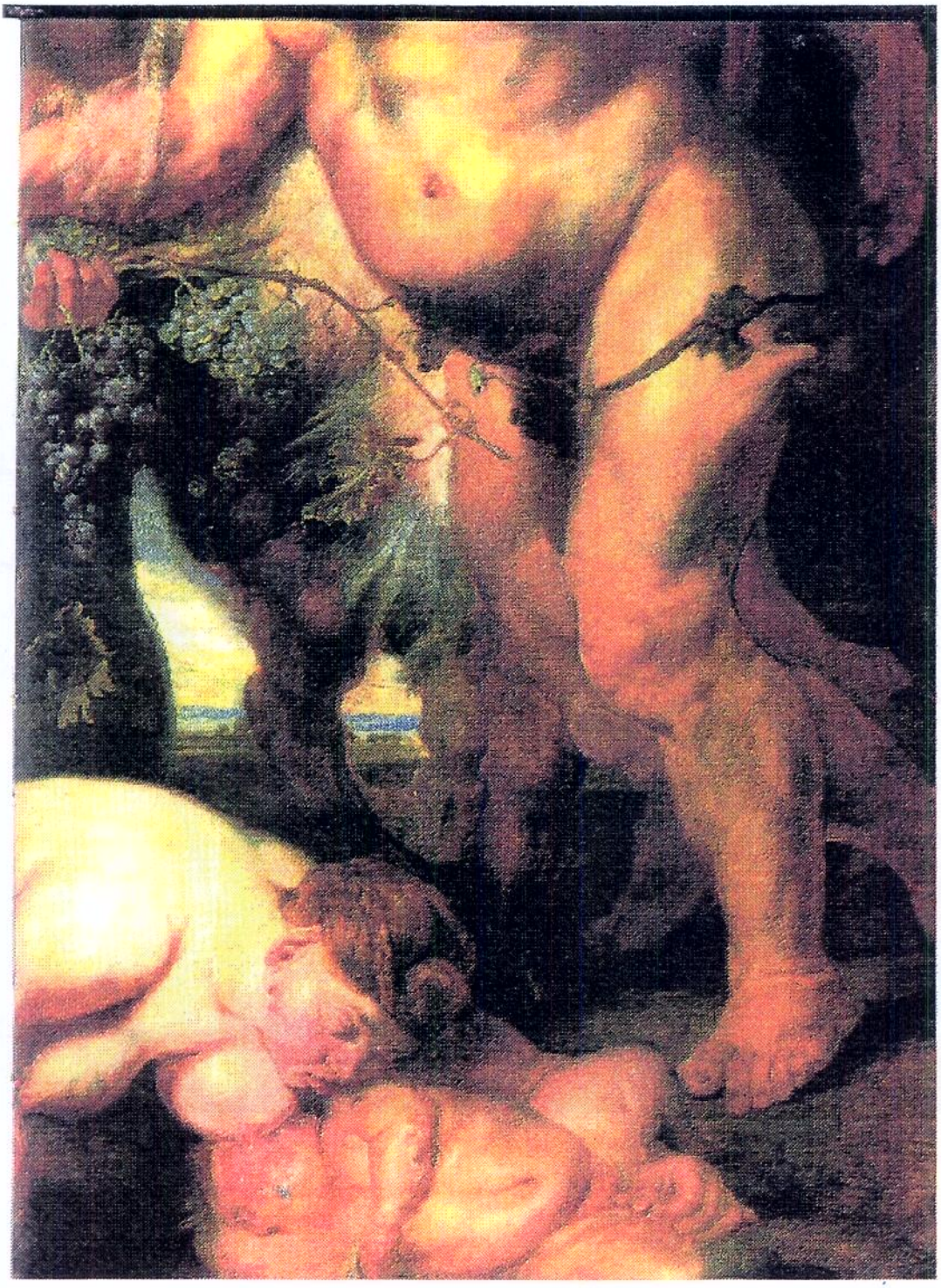
173. VENUS WITH CUPID AND THE ORGAN-PLAYER. About 1550. Berlin, Kaiser Friedrich Museum. (43 1/8 x 72 1/2 inches)



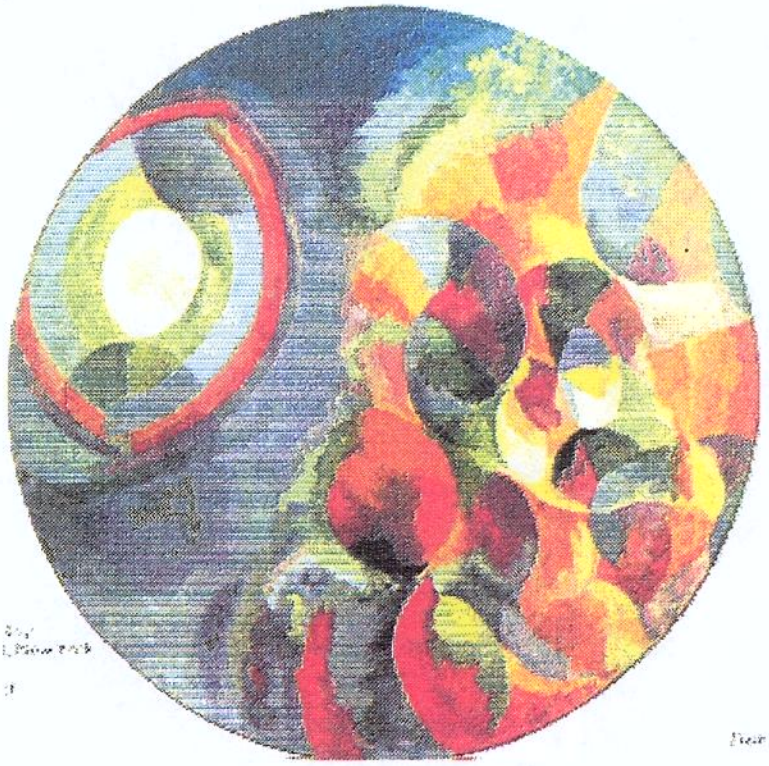
IL. 144 - Descida da cruz, Tintoretto



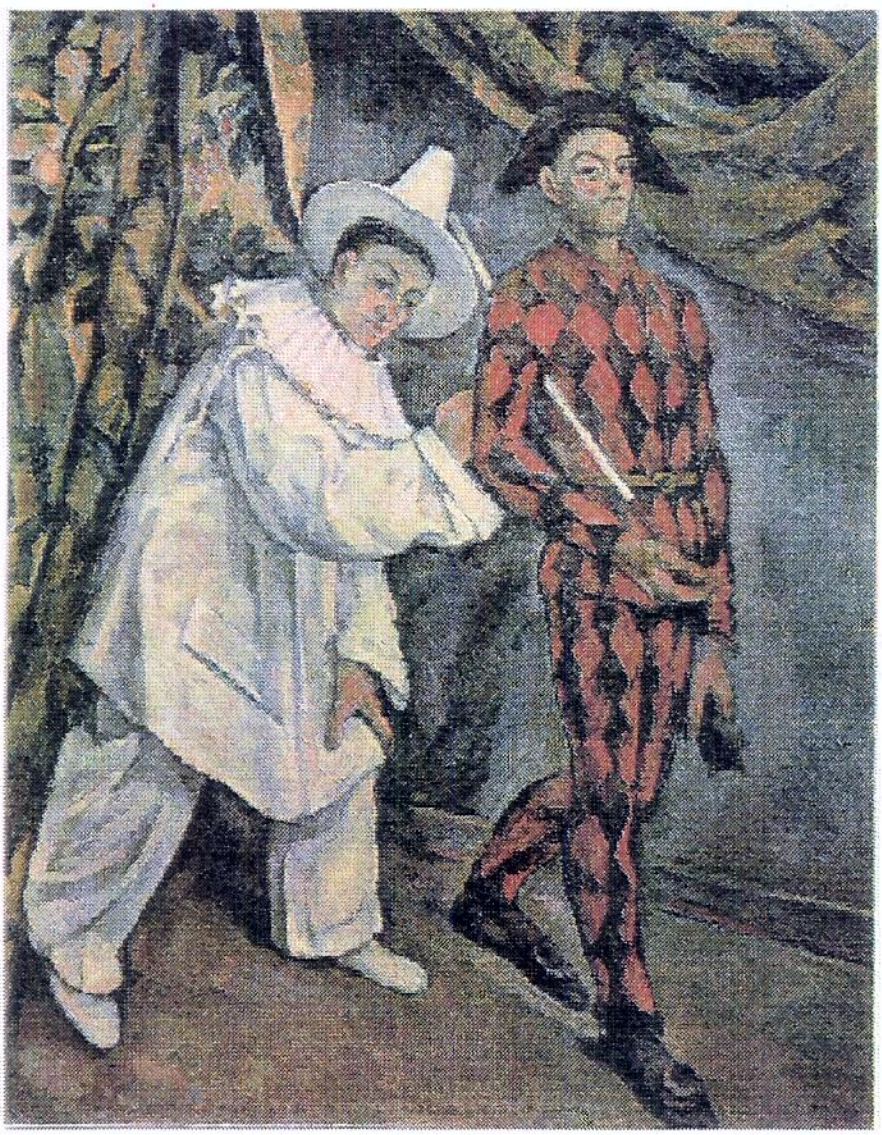
IL. 145 - Rapto de Europa, 1528, Ticiano



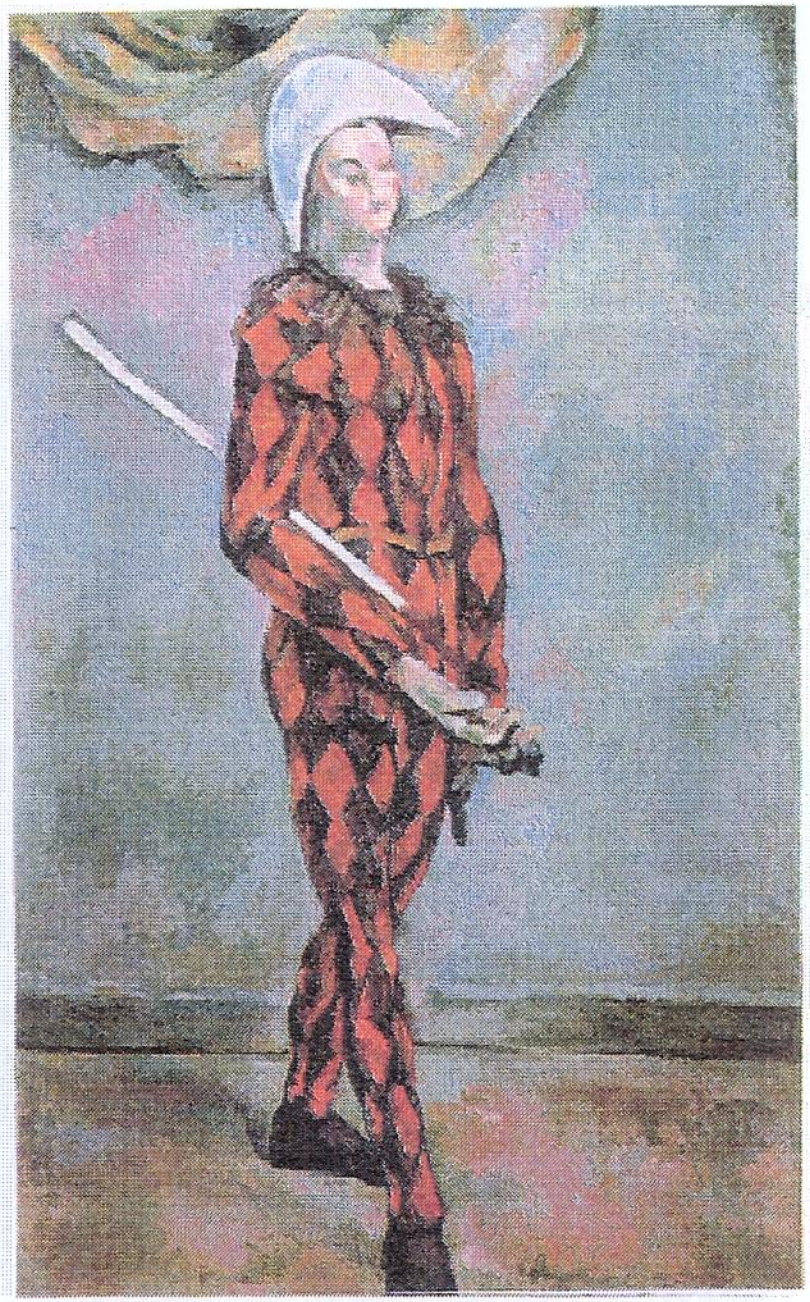
IL. 146 - Silenus bêbado, Rubens, detalhe



IL. 147 - Contrastes simultâneos, sol e lua, 1913, Delaunay



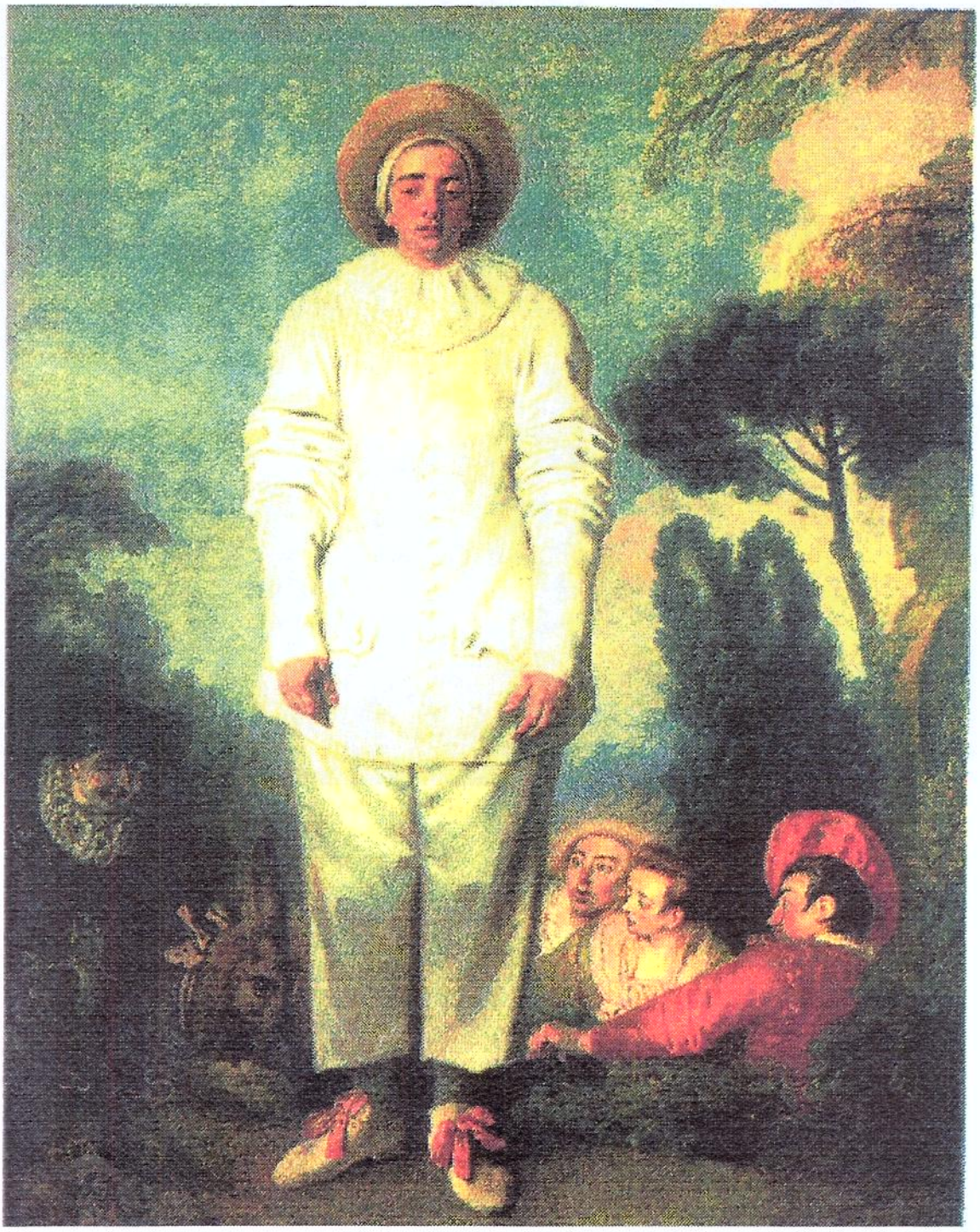
IL. 148 - Terça de carnaval, 1888, Cézanne



IL. 149,- Arlequim, 1888-90, Cézanne

IL. 150 - Alegoria da fé, Vermeer





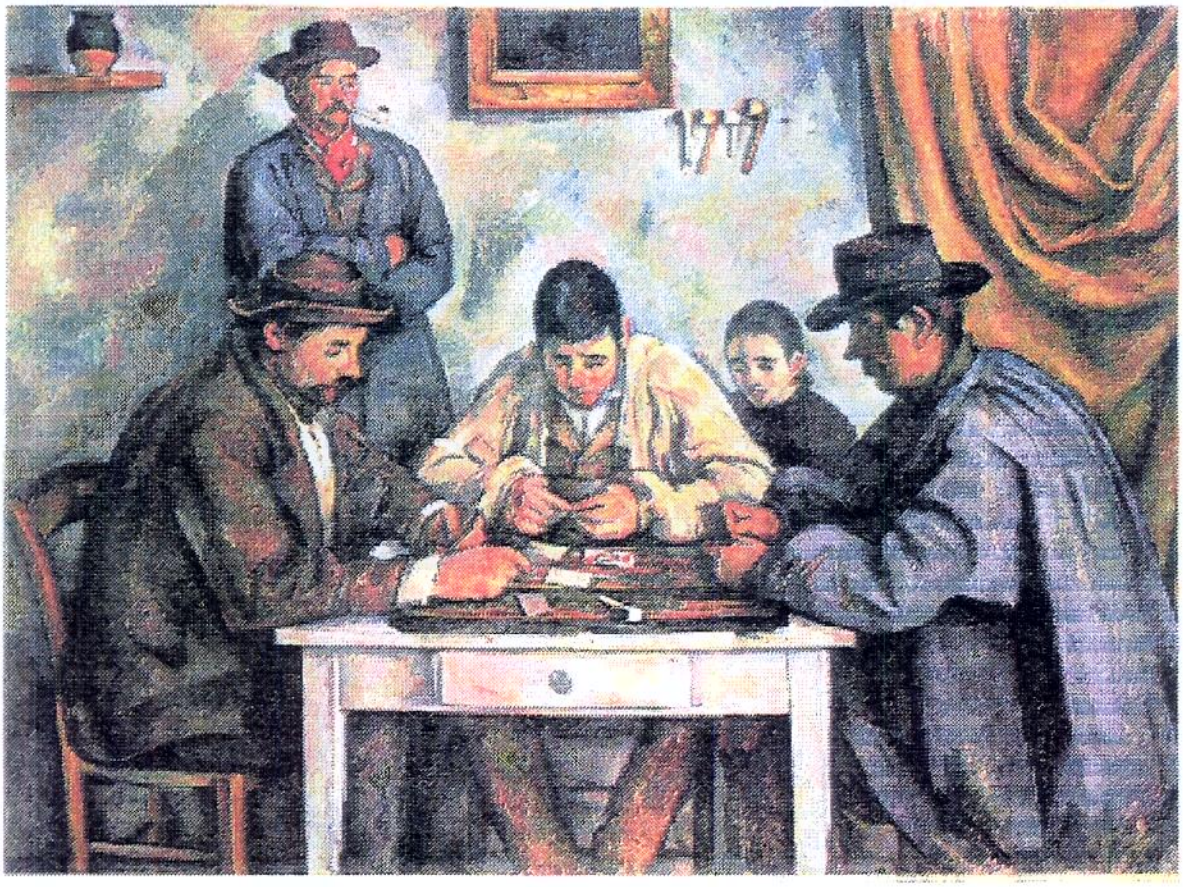
IL. 151 - Gilles, Pierrot, 1718-19, Watteau



IL. 152 - O Ladrão com o ás, De la Tour



IL. 153 - Jogadores de carta, Les Nain



IL. 154 - Jogadores de cartas, Cézanne



Il. 155 - Jogadores de cartas, 1890-92, Cézanne



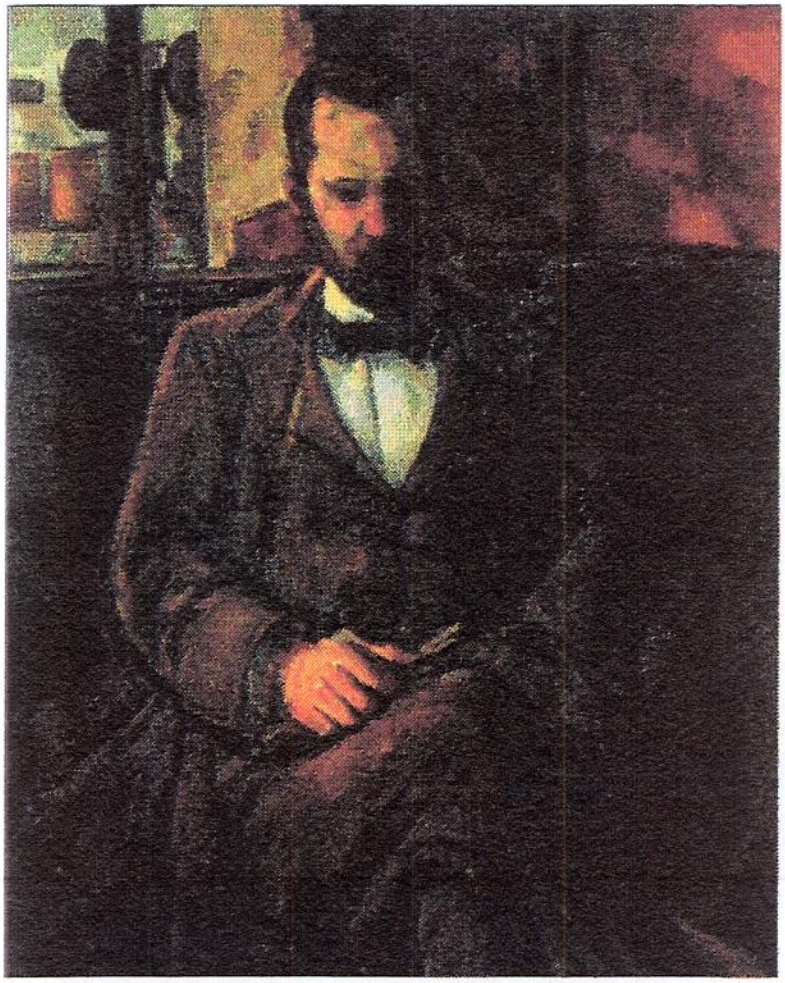
IL. 156 - Jogadores de cartas, 1890-96, Cézanne



IL. 157 - Jogadores de cartas, 1890-96, Cézanne



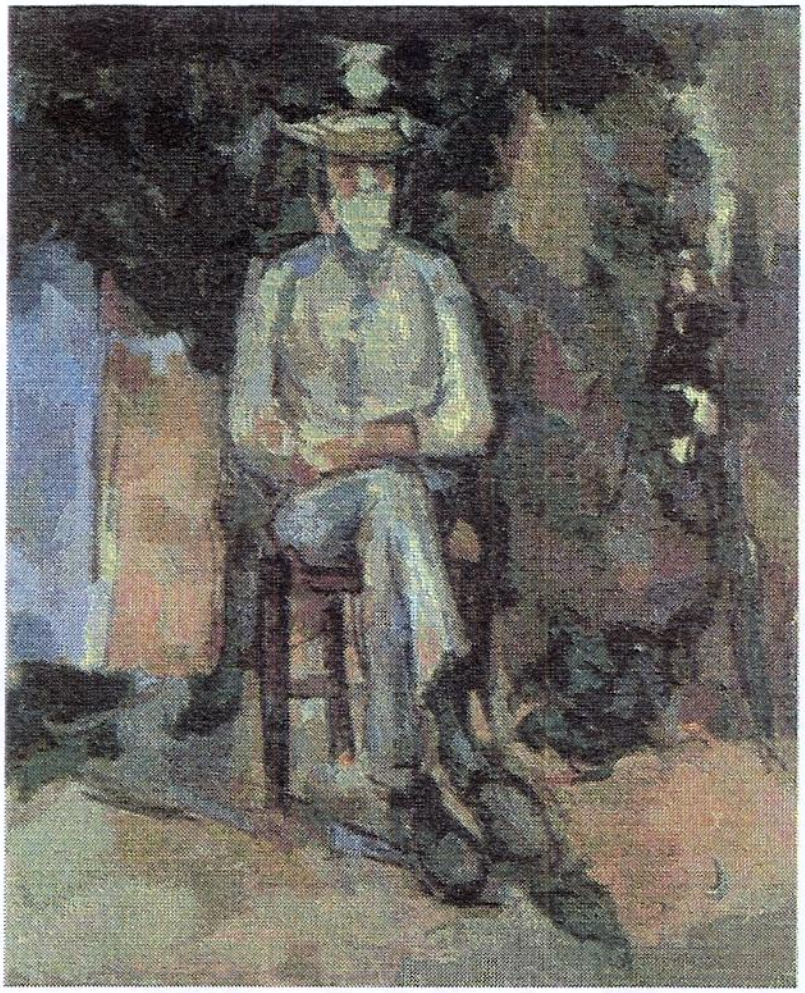
IL. 158.- Retrato de Gustave Geffroy, 1895, Cézanne



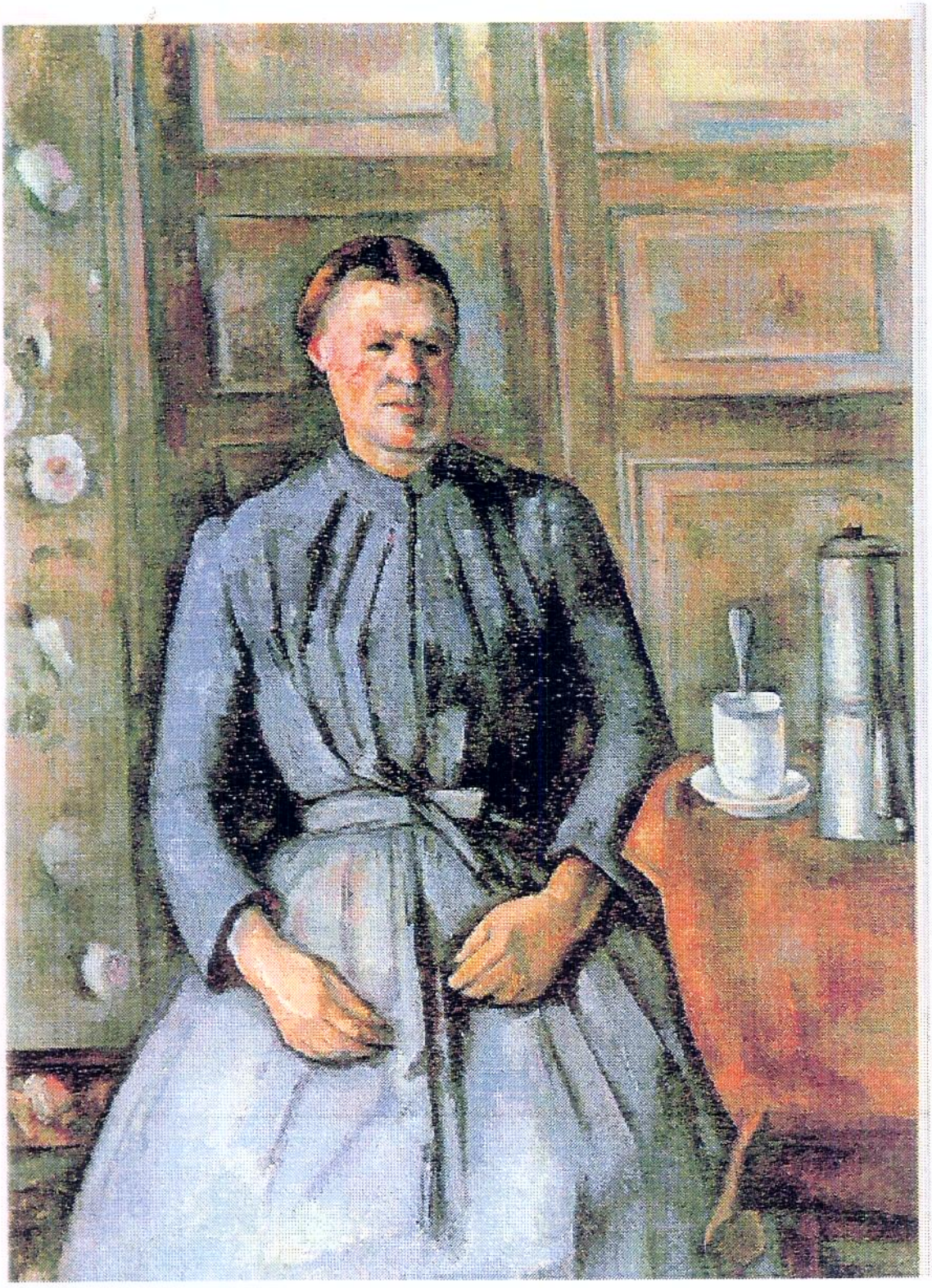
IL. 159 - Retrato de Ambroise Vollard, 1899, Cézanne



Il. 160 - Retrato de Joachim Gasquet, 1896, Cézanne



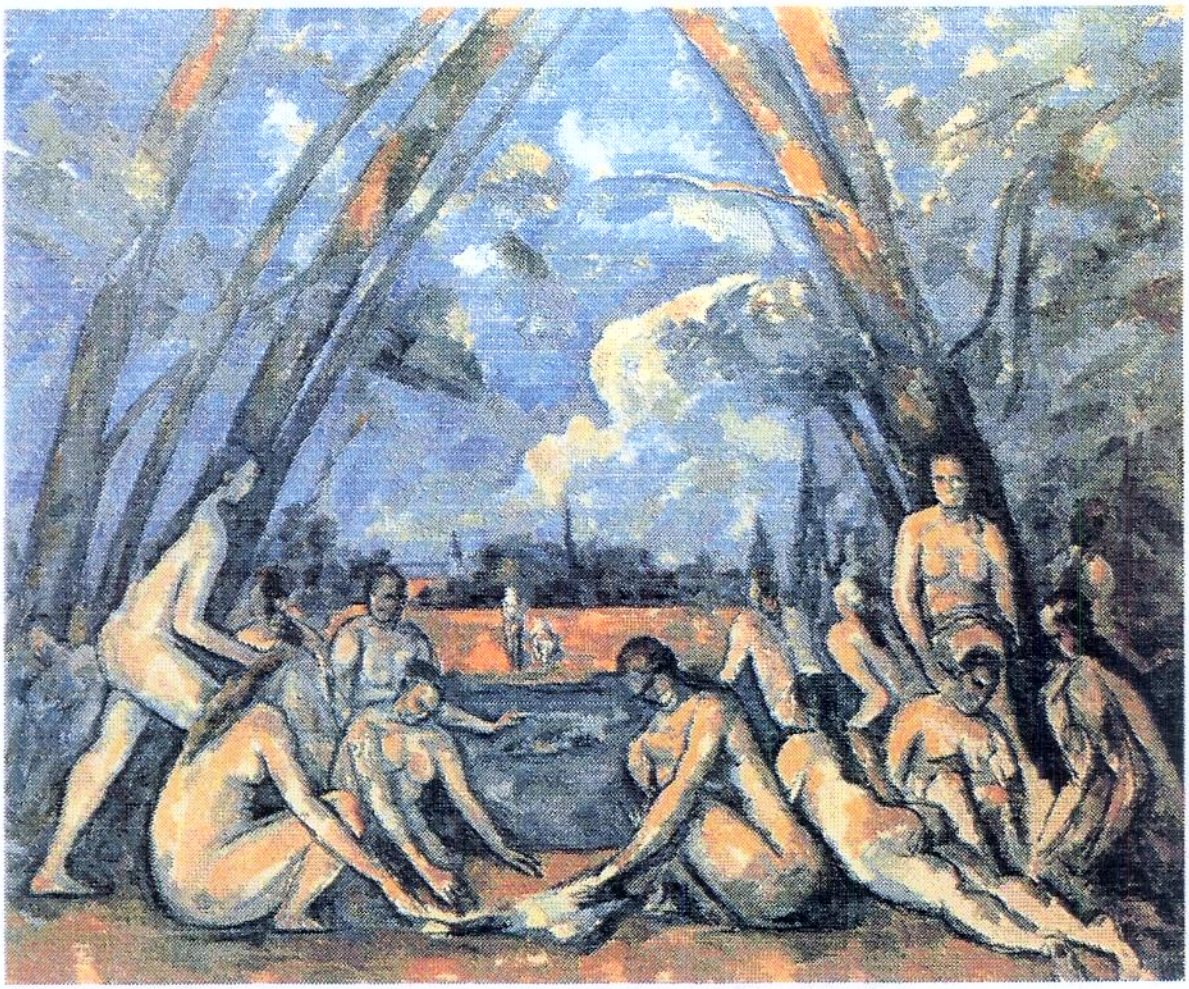
IL. 161 - Jardineiro Vallier, 1904, Cézanne



Il. 162 - Mulher com cafeteira, 1895, Cézanne



IL. 163 - Chatêau-Noir, 1902-1906, Cézanne



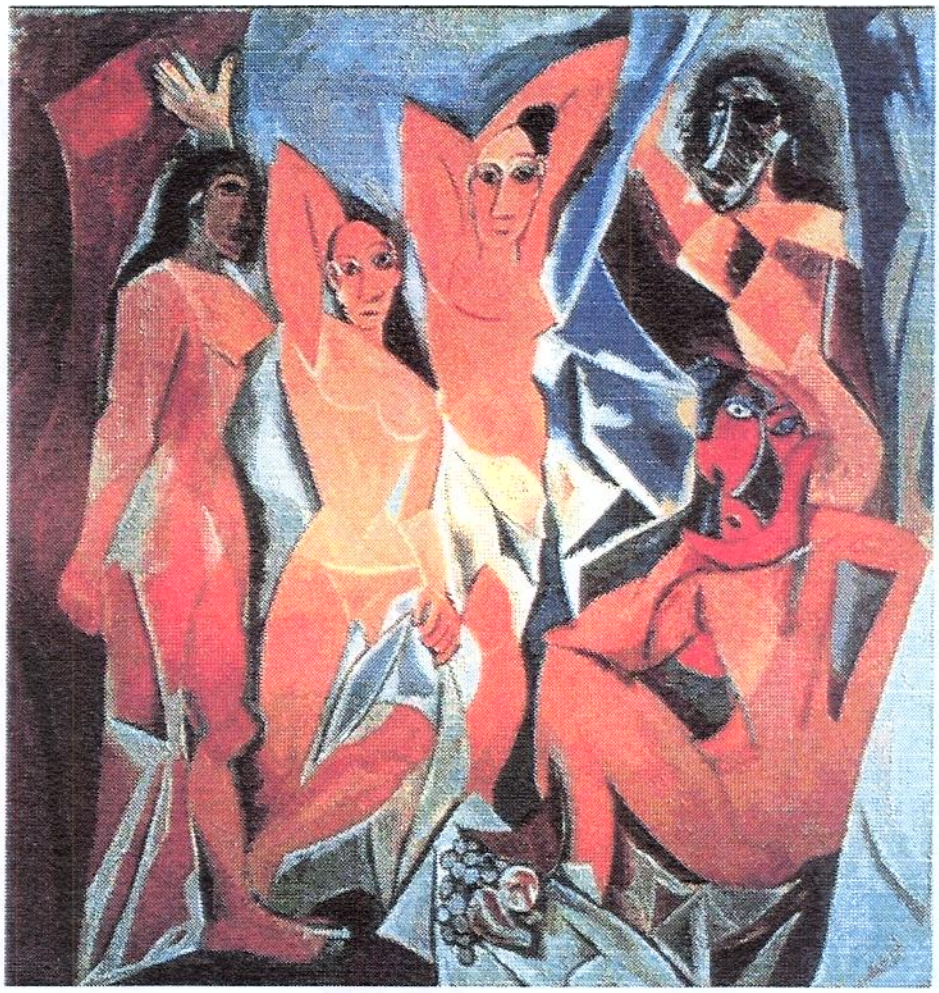
IL. 164 - Grandes Banhistas, 1906, Cézanne



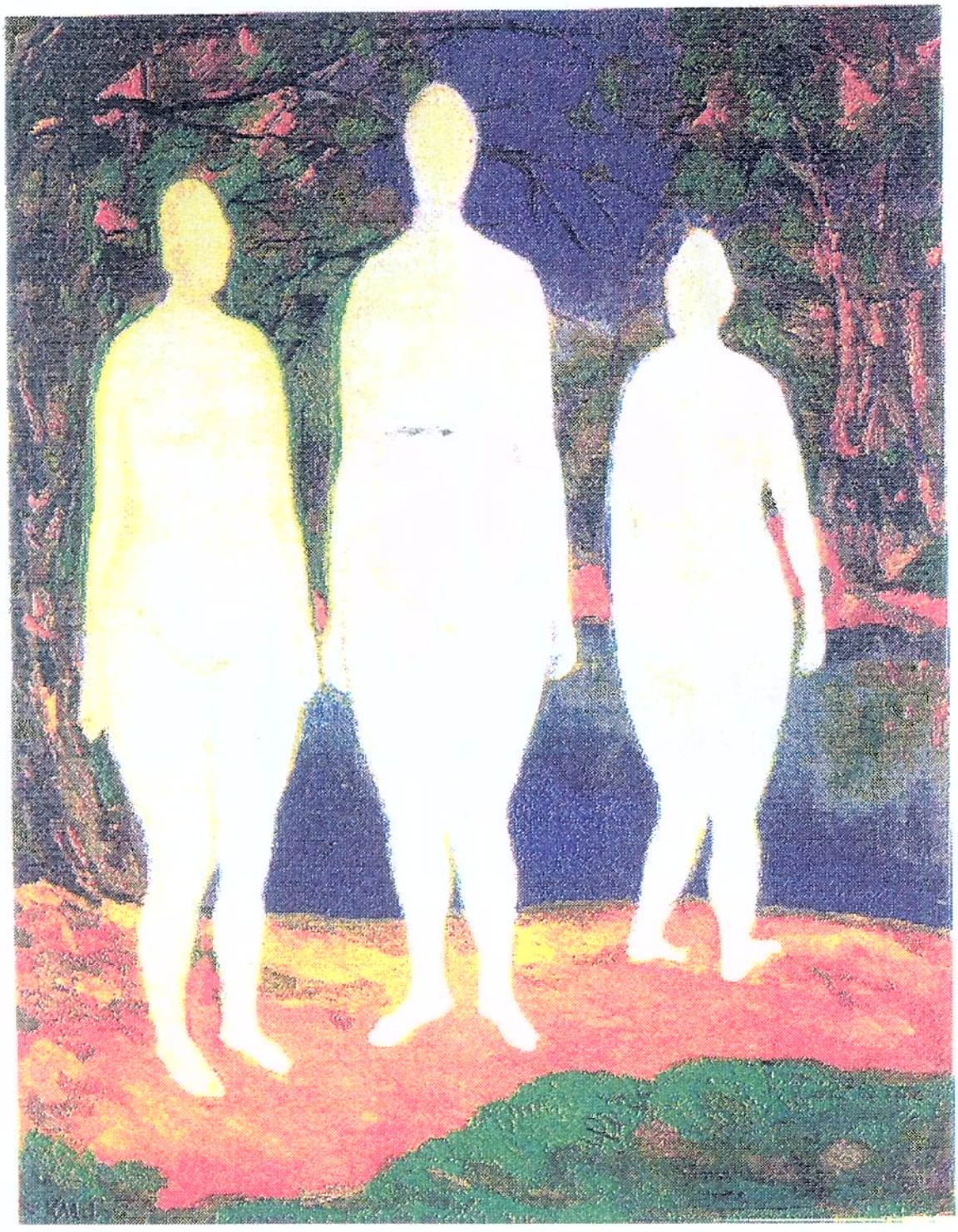
IL. 165 - Sobre a montanha na primavera, 1190-1225, Ma yüan.



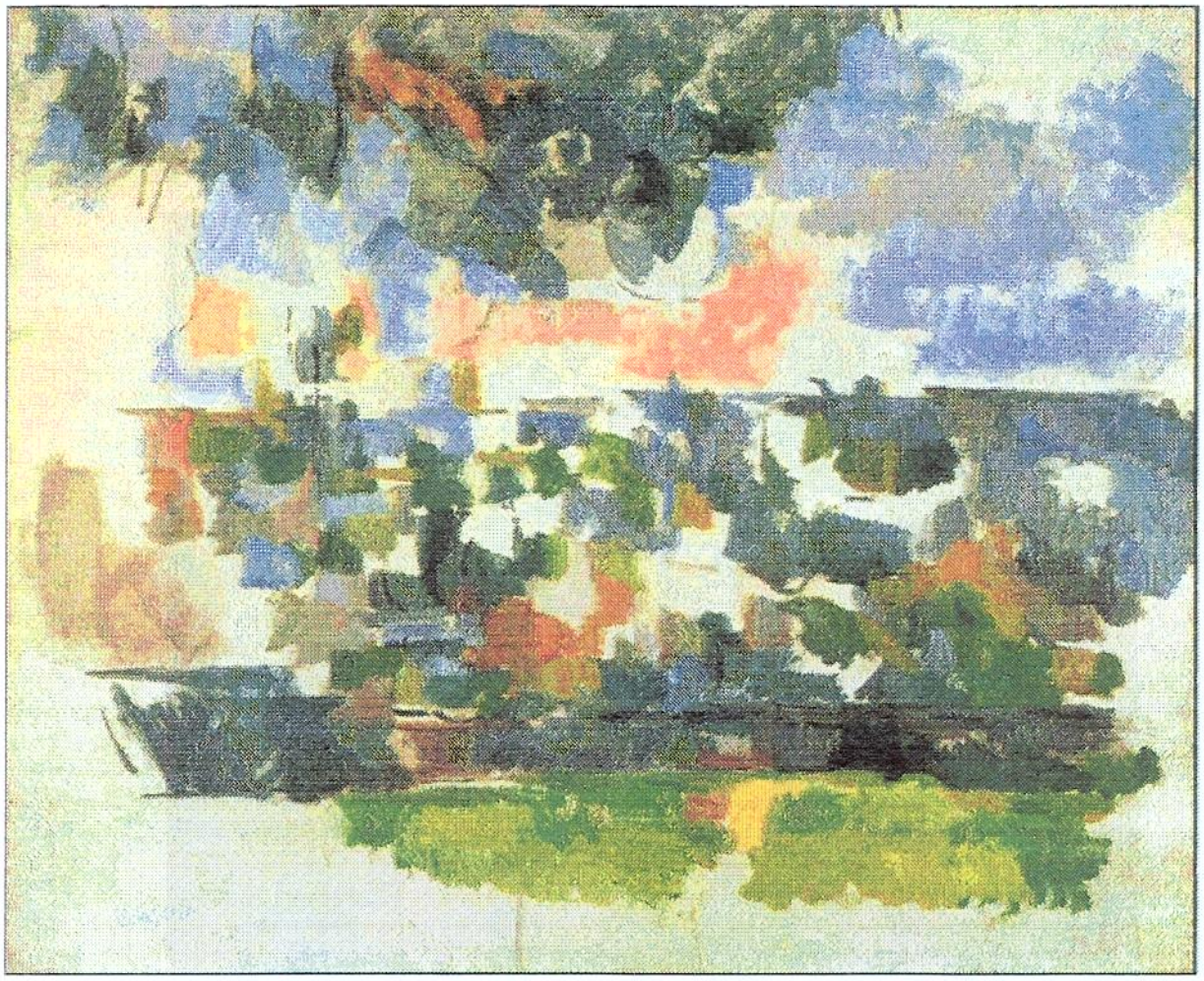
IL. 166 - Luxo, calma e volúpia, 1904, Matisse



IL. 167 - As damas de Avignon, 1907, Picasso



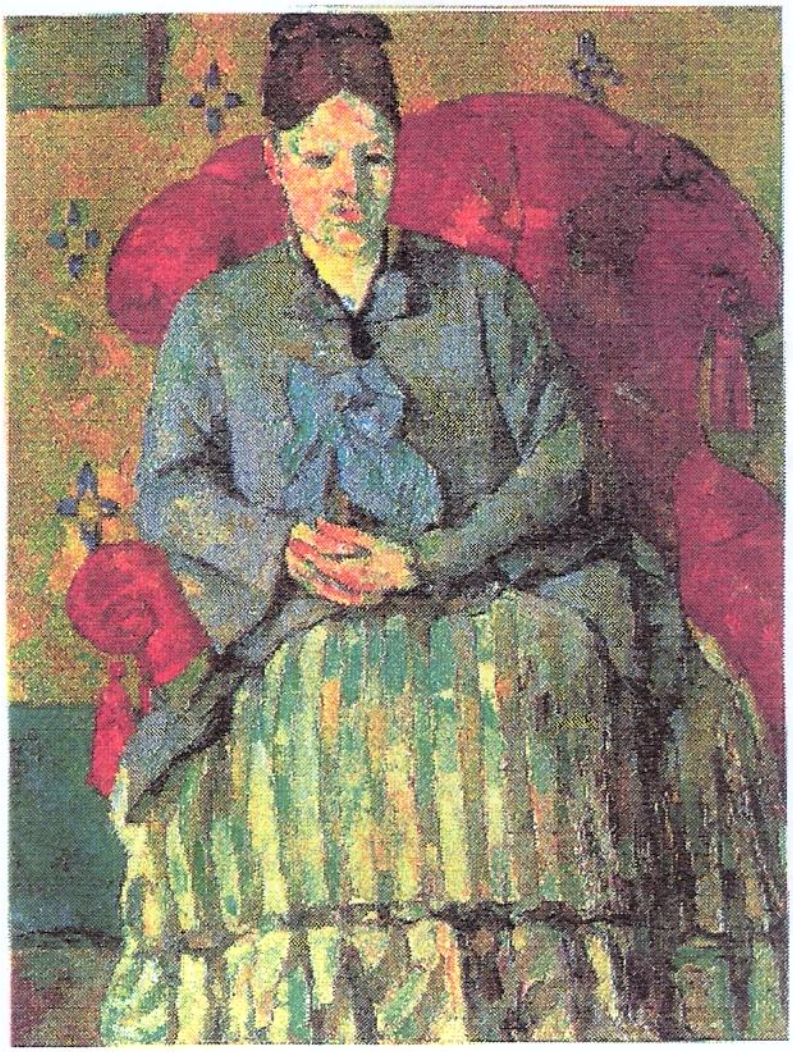
Il. 168 - Banhistas, 1908, Malevich



IL. 169 - Jardim de Lauves, 1906, Cézanne



Il. 170 - Sra. Cézanne em vermelho, 1888-90, Cézanne



IL. 171 - Sra. Cézanne com saia listrada, 1877, Cézanne



IL. 172 - Sra. Cézanne com os cabelos soltos, 1890-92
Cézanne



606. MADAME CÉZANNE À L'EVENTAIL. Begun: 1878; reworked: 1886-88. 92.5 x 73 cm.

IL. 173 - Sra. Cézanne com avental, 1886-88, Cézanne



607. PORTRAIT DE MADAME CÉZANNE. c. 1888. 90 x 77 cm.

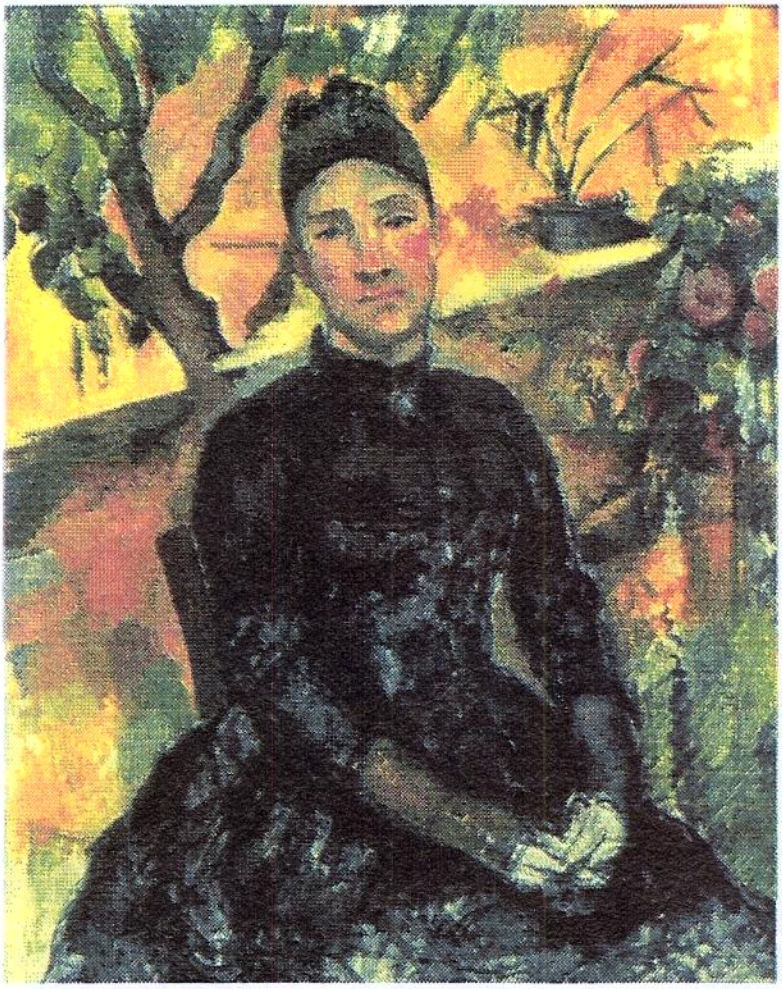
IL. 174 - Retrato de Srª. Cézanne, 1888, Cézanne



IL. 175 - Sra. Cézanne na poltrona amarela, 1888-91, Cézanne



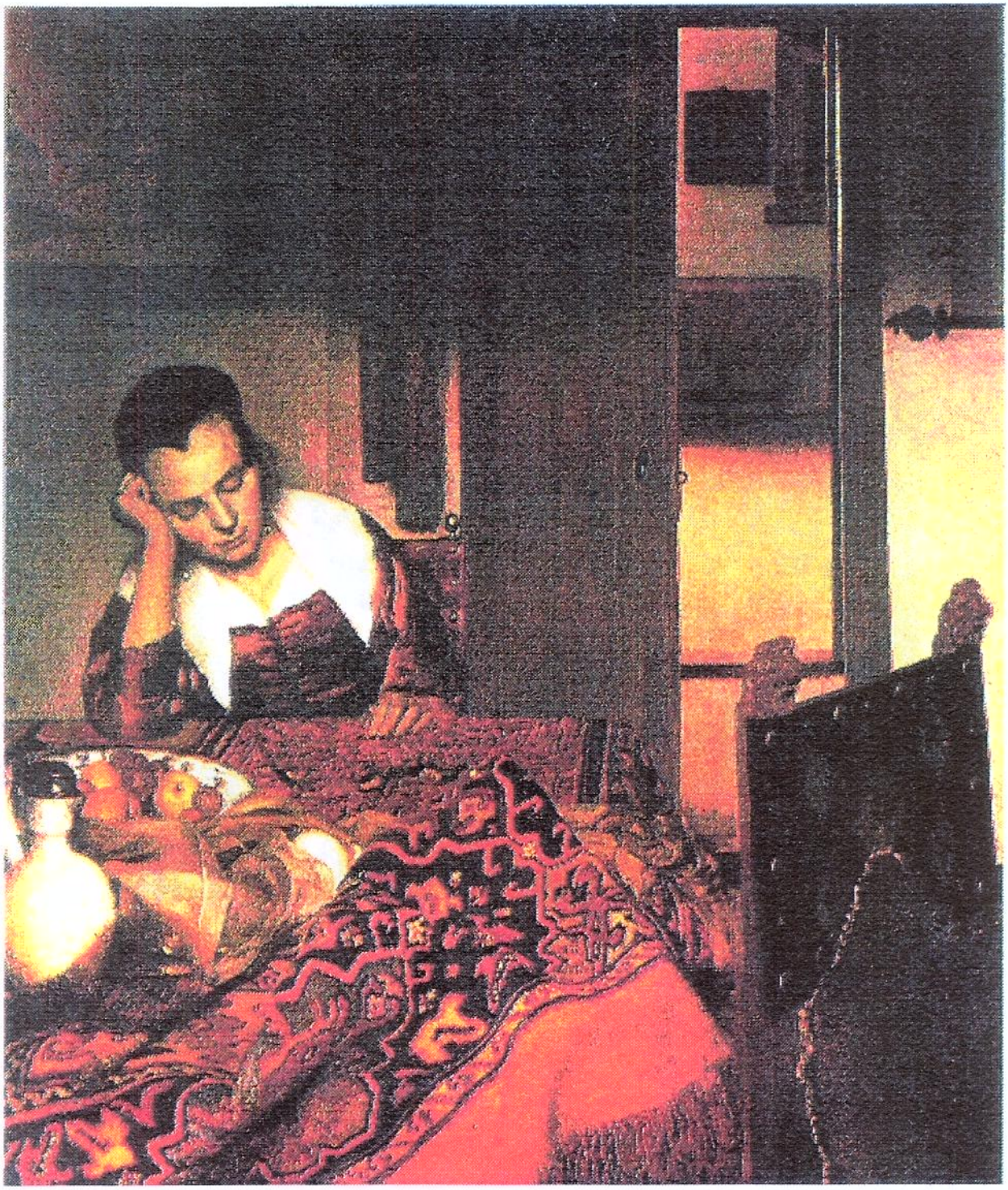
Il. 176 - Sra. Cézanne na poltrona amarela, 1890, Cézanne



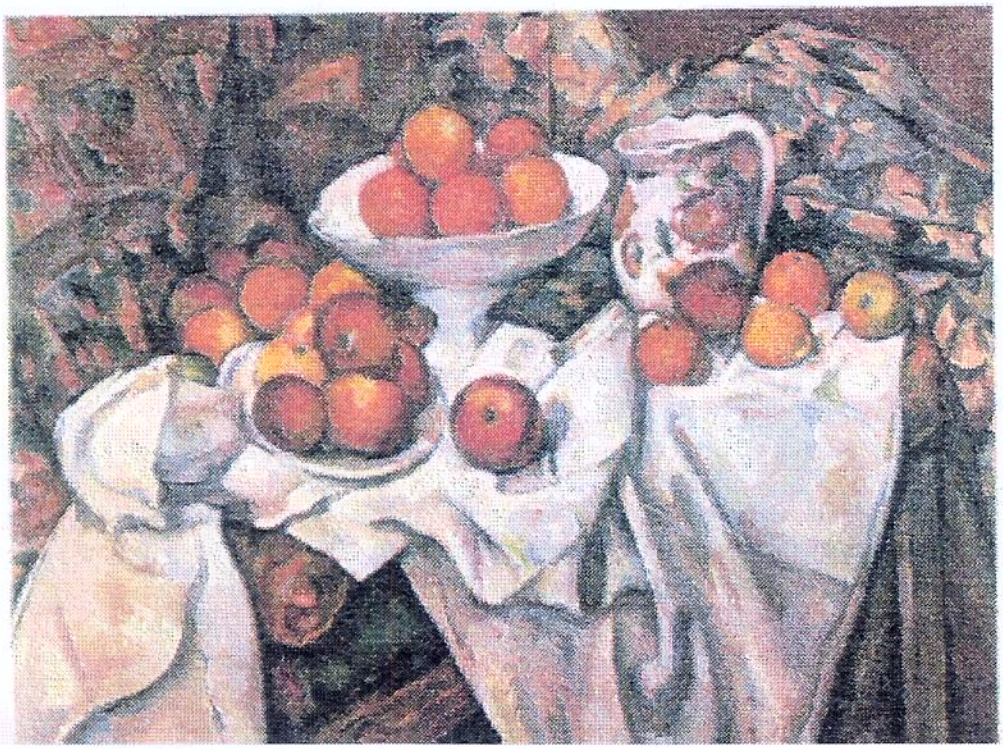
IL. 177 - Sra. Cézanne na estufa, 1892, Cézanne



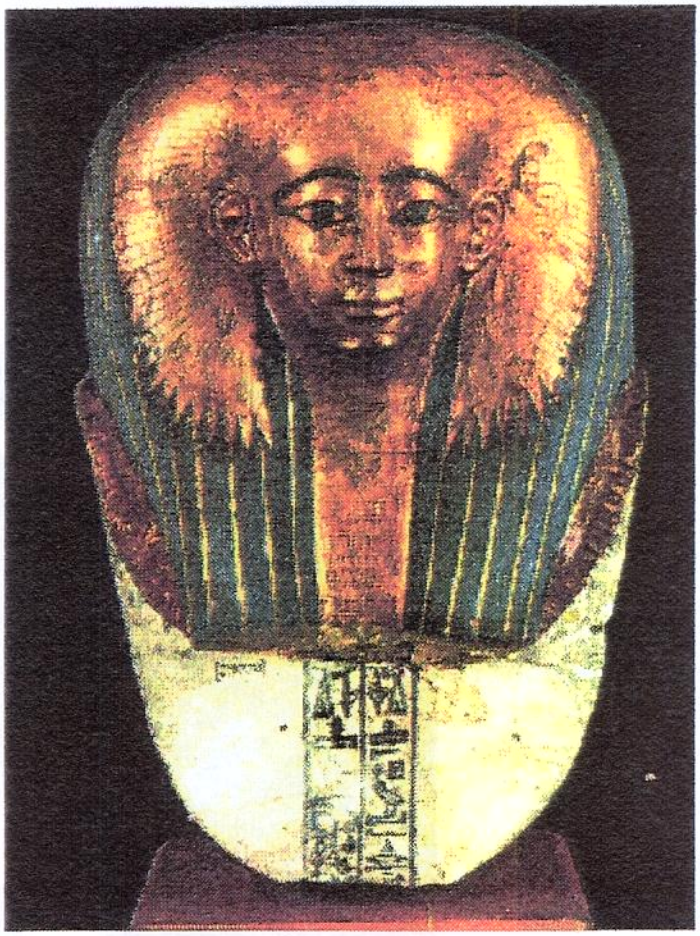
IL. 178 - Virgem com criança e oito anjos, 1481-83
Botticelli



IL. 179 - Jovem cochilando, 1657, Vermeer

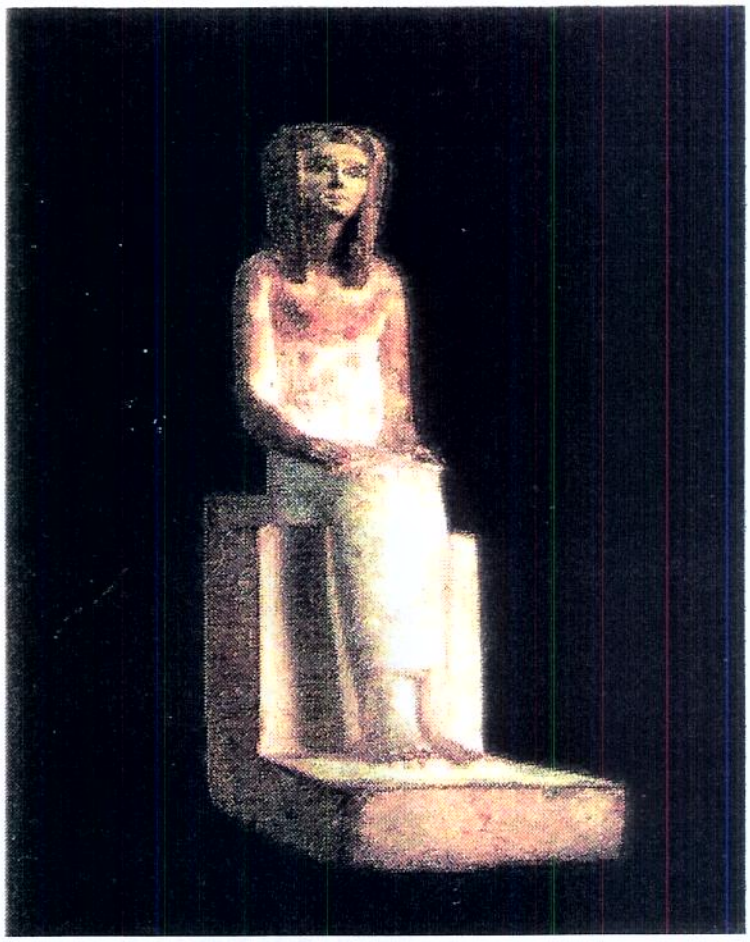


IL. 180 - Natureza morta com maçãs, 1899, Cézanne

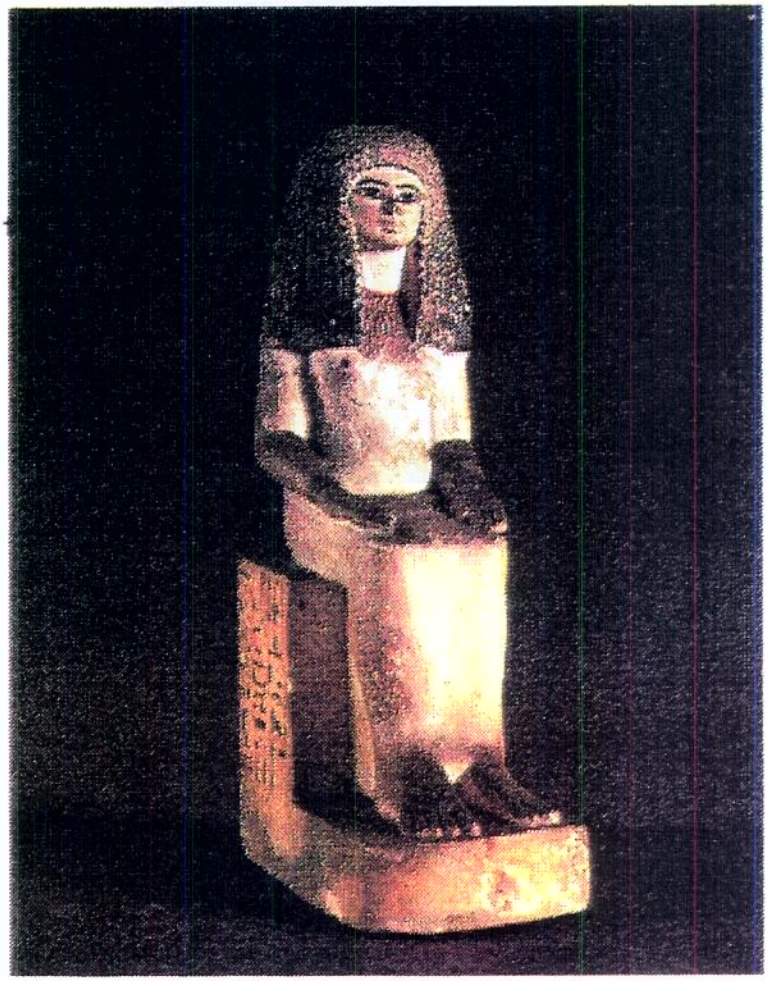


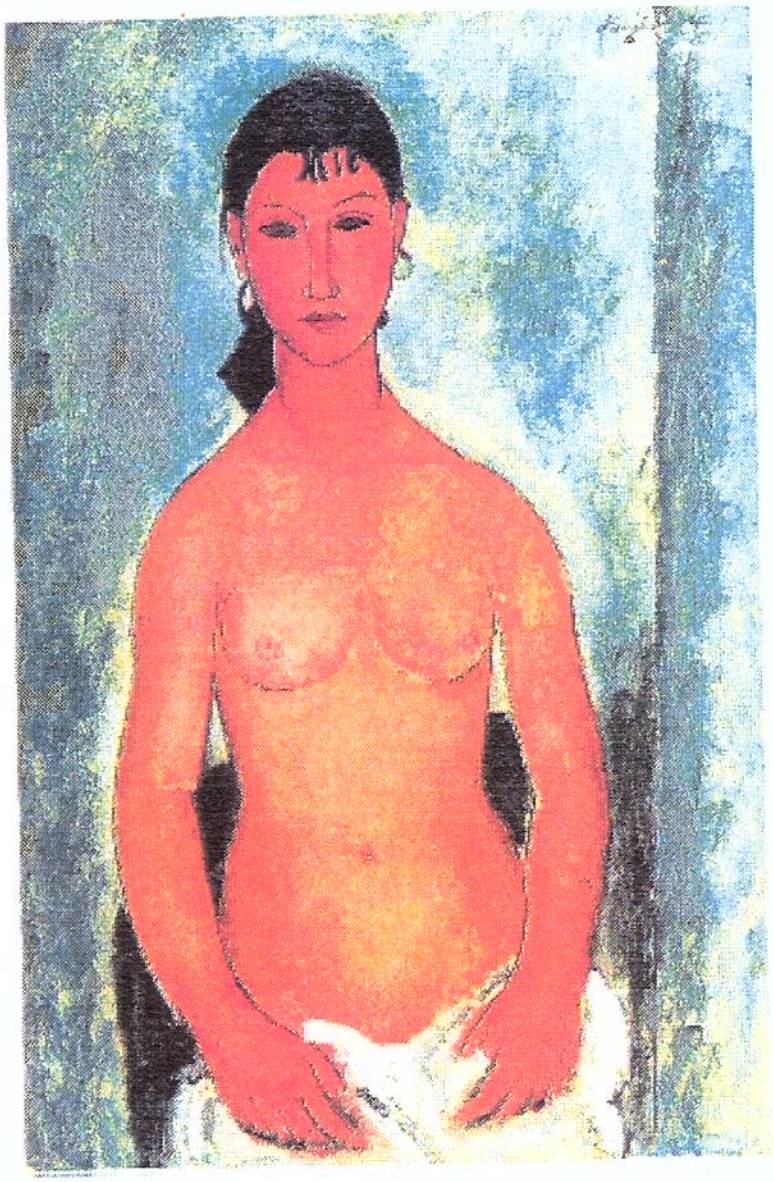
IL. 181 Máscara de múmia, 1900 A.C.

IL. 182 Rainha Tetisheri, 1565 a.C.



IL. 183 - A dama Tanofret (Tanofret), 1500 a.C.





IL. 184 - Nu (Elvira), 1918, Modigliani