

CÉZANNE NO ACERVO DO MASP

(em inglês, p. 200)

María de Fátima Morethy Conto

Em seus últimos anos de vida, Paul Cézanne (1839-1906) vê seu isolamento e sua rotina serem “ameaçados” pela visita de vários admiradores de sua obra. Pela primeira vez em sua carreira, encontra um número significativo de jovens artistas interessados em conhecer suas idéias e seu método de trabalho. Aveso a receitas de ateliê, reluta porém em formular teorias artísticas. Aos que lhe assediavam em busca de orientação, repete incansavelmente que “especulações intangíveis” podem levar o artista a desviar-se de seu verdadeiro caminho: “o estudo concreto da natureza”. “Sem teorias! Obras... As teorias fazem os homens se perder”, afirma a Joachim Gasquet.¹ Conhecedor dos mestres do passado e freqüentador assíduo do Louvre em sua juventude, Cézanne reconhecia a importância da “arte dos museus”, mas temia o perigo de uma pintura congestionada de lembranças. Estudar os grandes mestres como se estuda a natureza, indiferente à ilusão da existência de respostas universais, deveria ser, segundo ele, o procedimento de todo artista que não se contentasse em desempenhar indefinidamente o papel de discípulo.

Se, apenas após sua experiência de trabalho ao lado do impressionista Camille Pissarro, Cézanne descobriu no estudo da natureza o caminho a seguir para conceber uma obra singular, seu descrédito em uma pintura construída a partir de regras preestabelecidas ou baseada na simples imitação da obra de antecessores já era evidente em sua produção de juventude. Contrário às convenções da arte acadêmica francesa de seu tempo, Cézanne preocupava-se em encontrar um estilo próprio, autêntico e original, e via suas obras serem rejeitadas pelos júris dos Salões Oficiais e servirem de motivo de troça nos jornais. Todavia, a incompreensão do público e de grande parte do “mundo da arte” não o desencorajava, pois não se sentia só em seu desprezo por uma arte tutelada pela academia. Anos antes, Delacroix demonstrara que a genialidade de um pintor não resultava de sua submissão a fórmulas consagradas. Courbet, por sua vez, insurgira-se contra o ensino das belas-artes, chegando a afirmar que “cada artista devia ser seu próprio professor... Acredito que a arte seja algo absolutamente individual, que só pode ser encontrada pelo artista em seu próprio talento, o que, por

sua vez, tem origem em sua inspiração pessoal e em seu estudo particular da tradição”.²

A “perfeição banal” e as formas vazias da arte acadêmica também eram duramente criticadas pelo escritor Émile Zola, amigo de infância de Cézanne. Para Zola, uma obra de arte só seria verdadeira se fosse “um fragmento da criação visto através de um temperamento forte”. Em seus escritos dos anos 1860, Zola defende corajosamente o trabalho de Édouard Manet, considerando-o um pintor “filho de seu próprio tempo”, que se havia rebelado contra a arte dos museus e contra a tradição da arte francesa no intuito de criar uma obra absolutamente original. Em um de seus artigos sobre o Salão de 1866, publicado no jornal *L'Événement*, Zola ressalta o quanto as telas de Manet se destacavam em meio à mediocridade geral:

Elas simplesmente arrebatam a parede. Em torno delas, por toda a parte, são exibidas as guloseimas dos confeitários artísticos da moda, árvores de açúcar-cândi, casas de patê, homens de pão-de-mel, mulherezinhas feitas de creme de baunilha. A *boutique* de bombons torna-se mais rosa e mais doce, e as telas vivas do artista parecem adquirir uma certa amargura em meio a esse rio de leite. Daí as caretas das grandes crianças que passam pela sala. Vocês não conseguirão nunca fazê-las engolir dois tostões de verdadeira carne que possua a realidade da vida; mas se empanturram como infelizes com os doces enjoativos que lhes são servidos.³

Enquanto Zola considerava Manet o melhor pintor daquele momento, os futuros impressionistas reuniam-se nos ateliês e cafês de Paris para discutir novos métodos de trabalho e estratégias possíveis de promoção de sua obra. Apesar de conhecer alguns membros do grupo, Cézanne, a princípio, manteve-se alheio às investigações de seus colegas sobre a pintura ao ar livre.

Suas primeiras composições, realizadas no final dos anos 1850, são, em sua maioria, cópias de ilustrações de revistas ou de quadros pertencentes ao Museu de Aix-en-Provence, sua cidade natal. Em 1857, Paul Cézanne começou a freqüentar um dos cursos da Escola Municipal de Desenho de Aix. Dois anos mais tarde, sem renunciar às aulas de desenho, submete-se à vontade paterna e inscreve-

se na Faculdade de Direito de sua cidade. Louis-Auguste Cézanne, um comerciante de chapéus que se tornara proprietário de um dos bancos de Aix-en-Provence, desejava para o filho uma carreira tão sólida e bem-sucedida quanto a sua e relutava em consentir que Paul se dedicasse inteiramente à arte. Todavia, em março de 1860, Cézanne escreve para seu amigo Zola (que se encontrava em Paris desde 1858) informando-lhe que partiria em breve para a capital. Tal viagem, porém, só ocorre em abril de 1861. Não conseguindo adaptar-se à vida parisiense, Cézanne retorna a Aix em setembro de 1861. Desencorajado, aceita trabalhar no banco do pai, mas em novembro desse mesmo ano retoma o curso de desenho na escola municipal. Pouco antes de sua segunda viagem a Paris, pinta o primeiro *Retrato de Louis-Auguste Cézanne*, obra que ocupava o lugar de honra do salão do Jas de Bouffan, propriedade comprada pela família em 1859 e situada nos arredores de Aix.⁴ Sua execução representa, talvez, o “pagamento simbólico” pelo consentimento final de Louis-Auguste, que, ao final de 1862, aceita que o filho siga a carreira de pintor e comprometa-se a custear todas as suas despesas na capital.

As obras de Cézanne dos anos 1860, mesmo quando descrevem cenas ao ar livre, recriam ambientes escuros, fechados, por vezes opressivos, no qual figuras e objetos integram-se com dificuldade. As pinceladas são aplicadas com vigor. A luminosidade deriva da utilização da cor branca e/ou do estabelecimento de fortes contrastes cromáticos; tons claros e escuros se opõem sem qualquer transição cromática, de maneira absolutamente divergente das composições do final de sua carreira, quando o contraste entre luz e sombra é estabelecido por meio de uma ampla gama de tons. Cézanne utiliza grandes quantidades de tinta, aplicadas ora com pinceladas enérgicas, ora com a espátula. Em alguns de seus quadros, associa o uso da espátula ao emprego de pinceladas movimentadas. Esse procedimento resulta em uma “pintura de relevo”, na qual as formas são modeladas “escultoricamente”, em uma concepção plástica próxima da arte de Daumier, outro grande artista da época.⁵

A série de retratos do tio Dominique, concebida em apenas alguns meses de 1866, é um dos exemplos mais eloqüentes da chamada fase de juventude de Cézanne. Antoine Valabrègue, amigo de Cézanne e de Zola, comenta em carta ao escritor a atração do jovem Cézanne por uma interpretação enérgica e expressiva de seus modelos: “Felizmente eu tive que posar apenas um dia, mas seu tio lhe serve de modelo com freqüência. Cada tarde um outro retrato dele [tio] aparece, o que provoca piadas atrozadas da parte de Guillemet”.⁶ Como poderíamos prever as inúme-

ras e torturantes sessões de pose que Cézanne infligiria a seus futuros modelos? Dezoito meses, por exemplo, foram necessários para que o pintor terminasse *Veduta com ruínas*, e o *marbom* Ambroise Vollard se submeteria a cem sessões de pose para seu retrato.

Noves retratos do tio Dominique sobreviveram aos constantes acessos de fúria do jovem pintor em relação a suas composições. Em seis deles, de dimensões reduzidas, Cézanne retrata apenas o rosto de seu tio, como é o caso de *Tio Dominique de turbante* [Fig. 1]. Liliane Brion-Guerry, em seu livro *Cézanne et l'expression de l'espace*, analisou os retratos executados por Cézanne nos anos 1860 e sua interpretação pode ser aplicada à pintura em questão:

Para fazer com que o personagem se destaque do fundo, Cézanne empasta impetuosamente. Os rostos terminam por serem quase modelados na massa, como baixos-relevos. O nariz, as maçãs do rosto, o queixo tornam-se verdadeiros montículos de cor. E as pinceladas espessas escorrem, serpenteiam, giram, se desfazem, se torcem, se estiram, como se fossem dotadas de uma vida autônoma e de uma agitação sem fim.⁷

No retrato citado, o emprego de cores frias e contrastantes, aliado ao uso enérgico da espátula, dá vida à composição. O preto é tratado como cor autônoma, sem o propósito de indicar regiões de sombra ou modelar a figura. A súbita passagem do negro aos tons mais claros da pele, tendo como intermediário apenas o branco do colarinho, realça o rosto do personagem, já fortemente acentuado pela espátula. Os efeitos espacializantes do contraste claro-escuro são visíveis. O ponto branco no nariz do modelo, por exemplo, transforma-se em um centro luminoso que evidencia a parte mais saliente do rosto e cria a sensação de espaço.

Outro exemplo claro do tratamento fofoal vigoroso da pintura do jovem Cézanne é *Negro Sijóio*, primeira das cinco obras do acervo do MASP a serem aqui analisadas [Fig. 2].⁸ Parte-se da comparação com outras duas pinturas de estilo bastante semelhante, *O negro*, da coleção de Zola, datada de 1867, e *A dor*, realizada também em 1867 com o propósito de dar continuidade à decoração do Jas de Bouffan, para estabelecer uma possível datação da obra do MASP (1866-1868). Monet referia-se a esse quadro, que por muito tempo pertenceu à sua coleção, como “un morceau de première force”.⁹ O personagem retratado era um dos numerosos modelos da Académie Suisse, uma escola livre de desenho e pintura que levava o nome de seu dono (Suisse) e na qual os artistas podiam trabalhar livremente, sem qualquer tipo de supervisão. Cézanne freqüentou essa escola, a conselho de Zola, desde

sua primeira estada em Paris, em 1861, até cerca de 1869. Ali conheceu Guillaumin, Pissarro, e outros futuros impressionistas, como Renoir e Bazille, que iam trabalhar ocasionalmente na escola.

Em *Negro Scipião* os tons escuros continuam a prevalecer e o contraste cromático é largamente utilizado uma vez mais. O corpo do modelo é construído por meio de pinceladas enérgicas, de tonalidades diversas. Marrom e cinza predominam e interagem com os pequenos toques de vermelho que percorrem e aquecem o torso nu. Ao amarelo da cadeira, que se destaca fortemente, sobrepõe-se o azul da calça. As pequenas pinceladas brancas presentes no braço atuam de modo semelhante ao ponto luminoso do nariz de *Tio Dominique de turbante*: dão relevo à forma e fazem o cotovelo avançar na direção do espectador. A massa branca indefinida que se encontra à direita da composição integra-se ao restante da obra por conter os mesmos tons de azul e amarelo da roupa do personagem e da cadeira.

O contorno ondulante acompanha o dinamismo das pinceladas e auxilia na vibração do conjunto. Cézanne alia o ritmo frenético do pincel, claramente visível na calça, a uma fatura consistente, porém não excessiva. O fundo é o único lugar do quadro onde a fatura é lisa. A postura de Scipião, sustentada apenas pela mão que segura a cadeira, é tensa. A torção do rosto e das costas gera um movimento espiralado, responsável pela afirmação da figura. O braço que cai empreende o movimento oposto e orienta nosso olhar para a formação de um todo.

A similaridade de *Negro Scipião* com *A dor*, realizada em 1867 para decorar o Jas de Bouffan, é flagrante [Fig. 3].¹⁹ Cézanne parece aqui querer reaproveitar uma idéia bem-sucedida. A postura do modelo, assim como a paleta, praticamente se repetem nesta obra, que porém não possui o mesmo vigor e qualidade da tela do MASP. Os contrastes são atenuados pela invasão do negro em todas as cores e a tonalidade geral é esmaecida. Se em *Negro Scipião* a postura curva, o braço que pende e o ritmo das pinceladas fortalecem a figura, aqui, ao contrário, ela parece sucumbir a seu próprio peso, sem forças para romper com uma imobilidade opressiva. As pequenas pinceladas de vermelho no rosto não são suficientes para revigorá-la.

Ao se confrontar *Negro Scipião* com *Paul Alexis lendo a Zola*, obra na qual Cézanne toma para si a tarefa de retratar um de seus estimados companheiros de Aix-en-Provence, Paul Alexis, ao lado de seu melhor amigo, Émile Zola, percebe-se de imediato uma transformação significativa no estilo do artista [Fig. 4]. Embora inacabada, esta tela do MASP é, juntamente com *O relógio*

negro, um dos grandes exemplos do breve período da carreira de Cézanne no qual ele se aproximou da concepção plástica de Manet, pintor, como vimos, alçado à condição de sucessor dos grandes mestres e modelo para os jovens artistas na opinião de Zola. Cézanne recorre aqui, talvez pela primeira vez, a uma pincelada lisa e serena, que não modela e nem estabelece com clareza o volume das formas.

O estilo severo e contido de *Paul Alexis lendo a Zola* rompe com a expressividade característica das primeiras obras de Cézanne mas não possui a luminosidade e a vibração cromática das pinturas executadas após sua adesão aos princípios impressionistas. A tela foi encontrada no sótão da residência de Zola em Médan em 1927, 25 anos após a morte do escritor. A atribuição a Cézanne e a proposta de datação, 1869/70, de Lionello Venturi, autor do primeiro catálogo *raisonné* das pinturas e aquarelas de Cézanne, são hoje admitidas sem contestação. Segundo o crítico, o início e a subsequente interrupção da execução deste quadro teriam ocorrido entre a chegada de Paul Alexis a Paris e a ida de Cézanne para o sul da França, visando escapar à convocação para a guerra franco-prussiana, conflito no qual Frédéric Bazille, um dos mais promissores artistas da geração impressionista, encontraria a morte.

A admiração do pintor por Zola e sua certeza quanto ao futuro brilhante do amigo transparecem na pose budista, segura e impassível, em que é representado o então jovem escritor. Em nenhuma outra ocasião Cézanne voltaria a servir-se de Zola como modelo, embora continuassem grandes amigos até o final da década de 1880. A única exceção neste sentido deu-se antes de 1870: um pequeno retrato a óleo de 1861/62.

A contraposição entre grandes áreas de preto, branco e verde, assim como a predominância de ritmos horizontais e verticais, remetem a *O balcão* de Manet, obra que havia participado do Salão de 1869. Cézanne, porém, suaviza o tom de verde e não explora o branco em sua máxima potencialidade, atenuando assim o contraste entre essas cores e o preto, tão importante para a gênese do espaço em *O balcão*. Além disso, enquanto Manet, influenciado pelas estampas japonesas, afirma a bidimensionalidade do suporte pictórico, Cézanne insere seus personagens em um espaço mais amplo, estruturado para abrigá-los.

A figura de Alexis impõe-se de maneira monumental, e assemelha-se fortemente à figura de Zola no retrato do escritor realizado por Manet em 1867. Os tons utilizados são praticamente os mesmos, e repete-se ainda

o contraste entre as cores escuras da roupa do personagem e o amarelo da poltrona (uma cadeira, no caso da obra de Cézanne). Também aqui o negro desempenha um papel unificador, integrando-se às cores que o circundam. O tratamento do paletó, elaborado com pinceladas que não deixam vestígios, é igualmente um reflexo da pintura de Manet.

Cézanne tampouco hesitou em retomar de forma original temas caros a Manet. Desejoso de “conquistar Paris” com seu talento, procurou competir com o “artista mais original de seu tempo”. *Uma moderna Olympia*, a primeira de duas obras de Cézanne que reinterpretam a *Olympia* de Manet, é um exemplo claro de seu desejo de enfrentamento [Fig. 5]. Se em *Paul Alexis lendo a Zola* é inegável a analogia entre o estilo dos dois pintores, agora as diferenças são marcantes. Ao contrário do que ocorre na pintura de Manet, as linhas retas praticamente inexistem em *Uma moderna Olympia*; seres e objetos foram concebidos com pinceladas ágeis e circulares, o que resultou em uma profusão de curvas e linhas sinuosas. A composição em frisa tampouco foi “respeitada”: ao estabelecer um eixo diagonal que vai do cliente à servente que abana Olympia, Cézanne concebe um espaço com profundidade. Além disso, de forma sagaz, insere em sua composição o cliente invisível da *Olympia* de Manet. A relação, antes apenas implícita, entre a cortês e o espectador que a admira (e que assim se transforma em um de seus prováveis clientes) torna-se aqui evidente devido à inclusão da figura masculina no primeiro plano.¹¹ Para muitos estudiosos, a semelhança entre este personagem e o próprio pintor é indiscutível. Entretanto, o caráter provocativo da pintura de Manet encontra-se diluído na composição de Cézanne: a exposição “agressiva” do corpo nu de Olympia, os adereços que fazem dela uma mulher moderna, seu olhar firme e direto que confronta o público, não se repetem. Cézanne recria o tema em uma atmosfera teatral, oferecendo-nos uma cena com personagens pouco definidos, quase irrealis, como é o caso da servente.

Em duas outras telas realizadas entre 1870 e 1871, Cézanne oferece novas leituras do célebre e polêmico *Almoço na relva*, de Manet, seguramente o quadro de maior destaque do Salão dos Recusados de 1863. São elas *O ídolo* e *Almoço na relva*. Nelas observamos um momento de encontro e divertimento de personagens contemporâneos. A mesma temática também se fazia presente na obra de Monet e Renoir, em quadros como *Bambos em La Grenouillère* ou *Mulheres no jardim*. As figuras de Cézanne, porém, ainda se movem em um ambiente avesso aos reflexos luminosos, no qual predominam os tons escuros; suas formas, de

contornos acentuadamente sinuosos, são bizarras, assemelhando-se a criaturas de um mundo fantasmático.

Cézanne inicia-se nos preceitos impressionistas quando, em 1872, instala-se em Pontoise, a convite de Pissarro, juntamente com Hortense Fiquet e seu filho recém-nascido. O casal reside nessa região até 1874, período durante o qual Cézanne trabalha ininterruptamente ao lado do amigo. Os dois artistas haviam se conhecido em 1861 na Académie Suisse, mas nada indica que o jovem Cézanne houvesse demonstrado um interesse especial pela arte do colega nove anos mais velho. Sua estada junto a Pissarro nesse início da década de 1870, no entanto, foi determinante para o desenvolvimento posterior de sua obra. A segurança e experiência do “humilde e colossal” Pissarro¹² em muito auxiliaram o inquieto Cézanne, que o consideraria seu único e verdadeiro mestre. Pissarro, porém, não lhe ensinou regras a serem seguidas, preocupando-se – ao contrário – em demonstrar-lhe a importância de “formular suas próprias sensações diante da natureza”.

Cézanne, compreendendo que o fato de conceber suas composições a partir da observação e análise minuciosas da natureza em nada diminuiria a força ou a originalidade de sua pintura, começa a realizar suas obras na presença do motivo e a interessar-se em analisar a relação entre luz, cor e forma. Os efeitos desse novo procedimento logo se fazem evidentes em seu trabalho. A utilização do branco e do negro como forças que se opõem é abandonada pelo pintor, que não mais modela suas formas por meio de violentos contrastes cromáticos. O contraste claro-escuro passa a ser considerado uma relação entre diferentes tons e mesmo as regiões de sombra passam a ser concebidas sem o recurso à cor preta. Com o clareamento de paleta, suas composições perdem a ambientação sombria e fantasmagórica que as dominavam. Trinta anos mais tarde, reflexo de sua certeza sobre a validade do trajeto percorrido desde então, Cézanne declararia: “Principalmente na arte, tudo é teoria desenvolvida e aplicada em contato com a natureza”.¹³

Ao privilegiar o contato direto do pintor com o motivo, o impressionismo contestou severamente as convenções acadêmicas e apresentou um novo método de trabalho aos jovens artistas: a pintura ao ar livre. Se para Delacroix, Courbet e Manet a modernização das artes plásticas na França encontrava-se vinculada a uma renovação ou atualização temática, para os impressionistas ela resultaria de uma nova atitude do pintor em relação à natureza. Na proposta do grupo, com a qual Cézanne concorda, a natureza não mais se presta a interpretações dramáticas, deixando de ser considerada como “matéria

para reflexão” para transformar-se em “fonte imediata de sensações puras”. Entretanto, empenhados em restituir ao espectador suas impressões óticas imediatas, Monet e seus companheiros utilizaram-se amplamente de cores complementares para reproduzir os contrastes simultâneos que percebiam ao ar livre e não hesitaram em decompor o tom local dos objetos. Suas formas, com isso, diluem-se em meio à vibração geral do conjunto. “Aos olhos dos impressionistas”, afirma Malévitch, “todos os objetos ou formas situados no espaço terrestre são acidentais, tornando-se necessários apenas quando auxiliam o pintor a melhor traduzir as vibrações luminosas que sente”.¹⁴ Já Cézanne permaneceu contrário a uma interpretação puramente analítica do motivo, preocupando-se em estruturar solidamente suas composições. Beneficiando-se de suas descobertas com a pintura ao ar livre, faz uso de cores e pinceladas para criar formas sólidas e tangíveis.

Se em sua produção de juventude retratos e composições temáticas predominaram, Cézanne dedica agora grande parte de seu tempo à pintura de paisagem. Em sua nova fase, talvez devido à proximidade com Pissarro, Cézanne encontra nas vistas das casas da região um de seus motivos favoritos. Entretanto, ao contrário de seu “mestre”, exclui a movimentação de figuras humanas em meio à natureza e considera casas e árvores como peças fundamentais para a estruturação espacial de suas obras. Com isso, impede uma relação de intimidade entre o espectador e a paisagem que ele admira, não lhe fornecendo pontos de referências precisos. Já Pissarro constrói composições facilmente abordáveis, criando trajetos a serem percorridos pelo olhar do espectador, juntamente com as figuras incluídas na tela. Pissarro preocupa-se ainda em salientar o caráter rústico das casas e dos vilarejos que representa e em revelar sinais de vida humana, tais como fumaças saindo de chaminés e áreas de cultivo no campo. Cézanne, por sua vez, elimina de sua pintura qualquer referência temporal ou distração anedótica, rompendo por completo com uma abordagem pitoresca do motivo. Como observa Kurt Badt, “Pissarro nos dá uma visão charmosa de uma paisagem apreendida de passagem e animada por pessoas, enquanto Cézanne nos oferece um monumento isolado, uma composição construída como uma peça arquitetônica, cujas partes são firmemente encaixadas umas nas outras com a maior habilidade possível”.¹⁵

A casa do enforcado [Fig. 6], um dos três quadros de Cézanne que participaram da primeira exposição impressionista, realizada em abril e maio de 1874, é uma das obras mais conhecidas de sua “fase impressionista” e a primeira a ter sido vendida a um colecionador (conde

Doria, proprietário de terras e amante das artes). Em oposição às paisagens anteriores, de concepção puramente intelectual, o abandono das tonalidades sombrias reflete o recente interesse de Cézanne pela análise dos reflexos luminosos. A elaboração compositiva, contudo, ainda se impõe sobre o trabalho com a cor. Cézanne cria uma obra solidamente estruturada, ao confrontar vigorosamente dois volumes distintos (a casa e a rocha) em um primeiro plano bem próximo ao espectador. O contraste que estabelece entre estes volumes e as pequenas casas ao fundo reforça a monumentalidade de suas formas. Cézanne ainda hesita entre o uso de pinceladas pequenas e descontínuas – utilizadas, por exemplo, para representar a vegetação – e uma fatura densa e uniforme, mais familiar a seu estilo, chegando até mesmo a empregar a espátula em algumas partes da composição.

Das oito exposições organizadas pelos impressionistas, Cézanne participou de apenas duas: a primeira, em 1874, e a terceira, em 1877. Em 1878, o pintor escreveu de Aix-en-Provence a Zola, solicitando ao amigo que cedesse uma de suas naturezas-mortas (*O relógio negro*) para a exposição daquele ano, a qual acabaria não sendo organizada. Em 1879, tanto Cézanne como Renoir e Sisley decidem não tomar parte da quarta exposição impressionista para tentar o sucesso por meio do Salão Oficial. Cézanne, porém, tem sua obra uma vez mais rejeitada. Na realidade, somente em uma única ocasião, no ano de 1882, Cézanne seria admitido no Salão Oficial, ainda assim na condição de aluno de seu amigo Guillemet. O público parisiense, portanto, pouco acompanharia o desenvolvimento de seu trabalho, já que apenas algumas de suas obras podiam ser apreciadas na loja de Tanguy, comerciante de tintas que aceitava quadros como forma de pagamento e cujo nome encontra-se intimamente associado aos artistas de vanguarda da época. O depoimento de Roger Fry, um dos primeiros críticos a se interessar vivamente pela obra de Cézanne, evoca as consequências desse “exílio voluntário”: “Cézanne desapareceu tão completamente do cenário artístico de sua época que o presente escritor, quando era um estudante de artes em Paris nos anos 1890, jamais ouviu o nome do recluso de Aix”.¹⁶

O afastamento e silêncio de Cézanne após sua participação na terceira exposição impressionista marcam, segundo a maioria dos críticos, o início da terceira fase de sua carreira: o chamado período construtivo. Preocupado em encontrar um modo de permitir que a luz penetrasse em suas telas sem que a definição de suas formas se perdesse, Cézanne, nos anos 1880, acentua gradualmente o caráter construtivo das pinceladas pequenas e fragmentadas dos

impressionistas. Tal procedimento impede que suas composições tenham a leveza e a imaterialidade características das pinturas de seus amigos, já que não lhe permite registrar as mutações luminosas por meio de rápidas notações cromáticas. Suas pinceladas são agora aplicadas paralelamente umas às outras e com sentidos variáveis, de acordo com a configuração e o volume da forma a ser concebida. Cada uma dessas pinceladas parece corresponder a uma sensação visual distinta, mas é apenas em razão da trama estabelecida pela combinação de todas elas que a obra se organiza. Essa nova “armadura formal” facilita a integração entre figura e fundo, sólidos e atmosfera passam a se relacionar mais intimamente. Maurice Denis foi um dos primeiros pintores a analisar a integração promovida pela relação entre cores e pinceladas na obra de Cézanne, ao definir uma pintura de sua autoria como “uma tapeçaria na qual cada cor se destaca separadamente, ao mesmo tempo em que confunde sua sonoridade no todo”.¹⁷

Analisemos, como exemplo dessa nova “fase”, a tela *Castelo de Mélan* [Fig. 7]. O castelo ao qual o título faz referência foi comprado por Zola em 1878 com os direitos da venda de seu romance *A taverna (L'assommoir)*. Cézanne visitou o amigo em diversas ocasiões, tendo pintado a obra citada, provavelmente, durante a primavera e o verão de 1880, passados em companhia de Zola. A paleta empregada resume-se agora basicamente ao verde, azul, amarelo e ocre. O poder espacializante das pinceladas é evidente – são suas direções divergentes que demarcam o espaço compositivo. A horizontalidade das pinceladas na água contrapõe-se à verticalidade das casas e da vegetação e transforma o rio Sena em uma espécie de fundação que dá estabilidade ao restante da composição. As cores da terra (ocre) e da vegetação (verde) refletem-se na superfície aquática, mas de forma tão consistente que esta adquire uma materialidade jamais vista nas obras de Monet ou Sisley. Para os dois pintores impressionistas os motivos aquáticos eram apreciados pelo fato de criarem um “caleidoscópio luminoso”, no qual água e atmosfera se confundiam em uma transparência comum, ao passo que na pintura de Cézanne a água é tão densa quanto a vegetação ou as construções que pontuam a tela. A solidez compositiva propicia uma impressão de serenidade que nenhuma ação humana seria capaz de modificar. As diferenças entre o trabalho de Cézanne e o de Monet, o “mais impressionista dos impressionistas”, ficam evidentes ao se comparar tais obras. Cézanne tinha consciência dessas diferenças, mas jamais deixou de expressar sua admiração pelo amigo, afirmando a Ambroise Vollard, nos últimos anos de sua vida: “Monet é apenas um olho. Mas, meu Deus, que olho!”¹⁸

Castelo de Mélan pertenceu a coleção de Paul Gauguin, que chegou a possuir pelo menos seis quadros do “mestre de Aix”. Cézanne conhece Gauguin em 1881, quando volta a residir em Pontoise por cinco meses. Dividido entre seu emprego na Bolsa de Paris e sua paixão pela pintura, Gauguin buscava conselho e orientação junto a Pissarro, de quem já havia comprado vários quadros. O encontro entre Gauguin e Cézanne representa o início do reconhecimento de Cézanne como um grande mestre por uma geração mais jovem. Gauguin logo se transforma em um de seus maiores admiradores, e é por seu intermédio que Émile Bernard e Maurice Denis, participantes do grupo de Pont-Aven, entram em contato com a obra do pintor de Aix. O interesse de Gauguin pela arte de Cézanne reflete-se rapidamente em seu trabalho. Suas pinturas da década de 1880, anteriores à forte influência da estética *cloisonnista* de Bernard em seu trabalho, possuem a mesma fatura construtiva, de pequenas pinceladas justapostas, discutida acima. Cézanne jamais perdoaria Gauguin por tal apropriação e não hesitaria em criticá-lo. “Ah! esse Gauguin!”, declara em uma ocasião. “Eu possuía uma pequena sensação e ele a roubou de mim. Ele a levou para a Bretanha, para a Martinica, para o Taiti, sim, em todos os navios. Esse Gauguin!”¹⁹

Entre 1882 e 1885 Cézanne divide seu tempo entre Aix, Paris e Estaque e é durante esse período que realiza *Rochedos em Estaque*, terceira obra de sua autoria pertencente ao acervo do Museu de Arte de São Paulo [Fig. 8]. Em maio de 1883, o pintor escreve a Zola: “Retornarei a Paris somente no próximo ano; aluguei uma casinha com jardim em Estaque, logo acima da estação e ao pé da colina onde os rochedos começam atrás de mim juntamente com os pinheiros. Ocupo-me sempre da pintura. Tenho aqui belos pontos de vista, mas isso não constitui exatamente um motivo. Entretanto, ao pôr-do-sol, subindo-se as colinas, tem-se o belo panorama do fundo de Marselha e as ilhas, tudo cercado, ao entardecer, por um efeito muito decorativo”.²⁰

Esse “belo panorama” ao qual Cézanne se refere é por ele registrado em uma série de quadros da vista da baía de Marselha, a partir das colinas de Estaque. Quinze composições sobre esse mesmo motivo, com pequenas variações, foram concebidas pelo artista somente na década de 1880, nas quais se vêem, a partir um ponto de vista elevado, um grupo de casas no primeiro plano, o golfo de Marselha no plano intermediário e as montanhas ao fundo. *O golfo de Marselha* é um exemplo desta “série” [Fig. 9]. Ao contrário do que ocorre em *Castelo de Mélan*, as pinceladas são aplicadas com menor controle; toda a obra

é construída com uma fatura mais fluida e suave. Assim como rejeita as leis da perspectiva geométrica, Cézanne também desconstrói os efeitos da perspectiva atmosférica. Tanto as casas no primeiro plano como as montanhas ao fundo são definidas com igual nitidez. Não há contraste entre as visões de longe e de perto; a paisagem, embora divida-se em três regiões distintas – terra, mar e montanha – apresenta-se como uma massa plástica única. Cézanne articula os diferentes planos por meio de refinados arranjos cromáticos. Laranja e verde contrastam entre si no primeiro plano; o azul do mar forma com o laranja da terra um par de complementares, ao mesmo tempo em que modula para violeta na montanha ao fundo. Tais contrastes não isolam os elementos compositivos, já que Cézanne recorre a diversos deslocamentos cromáticos para integrá-los. No mar podem ser encontrados tons de verde quanto de violeta, assim como na montanha refletem-se tons de laranja. No azul-esverdeado do céu o violeta também se faz presente. O resultado é uma composição de grande coesão.

A organização compositiva de *Rochedos em Estaque* diverge profundamente da visão “panorâmica” das pinturas da baía de Marselha. No quadro do acervo do MASP, o mar ocupa apenas uma porção restrita da tela, enquanto as rochas tornam-se monumentais e passam a dominar toda a composição. Cézanne revela ao espectador uma paisagem inóspita, soberana em relação ao homem. A dimensão extremamente reduzida da casa que vislumbramos à beira do mar revela a impotência do homem diante da natureza. Nesta árida paisagem tampouco há lugar para as formas vivas das árvores. Em contraposição à solidez dos rochedos, tem-se apenas uma vegetação rasteira.

Toda a composição, à exceção do mar e montanhas ao fundo, foi construída por meio de pinceladas cuidadosamente direcionadas. A relação entre verticais e oblíquas define a espacialidade da obra. A verticalidade absoluta dos dois rochedos à direita da tela, concebidos enquanto meras superfícies e não enquanto massas, impõe ordem e limite à composição. A partir deles tem início uma sucessão de planos, criados por pinceladas diagonais, nos quais rochedos e vegetação se justapõem. As montanhas ao fundo, assim como nas vistas do golfo de Marselha, surpreendem por sua nitidez. Se em razão da tonalidade comum elas integram-se ao mar, devido à sua concretude relacionam-se diretamente às formas maciças dos rochedos no primeiro plano. A modulação cromática é intensa em toda a obra, auxiliando as pinceladas na criação do espaço. O azul ao fundo, contrastando com o predomínio do laranja no primeiro plano, contribui para a sensação

de distanciamento. Na tonalidade cinzenta dos rochedos entremeiam-se tons de laranja, verde e azul. A vegetação, por sua vez, é concebida por meio de várias cores, dentre as quais destacam-se os tons de verde, laranja e cinza.

Poucos foram os quadros de autoria de Cézanne nos quais os rochedos dos arredores de Estaque transformaram-se em motivo.²¹ Existem apenas duas outras pinturas semelhantes, executadas neste mesmo período (1882-1885). Em janeiro de 1882, voltando de uma viagem à Itália, Renoir decide visitar seu amigo em Aix. Ambos passam boa parte do tempo trabalhando no vilarejo de Estaque e, nessa ocasião, antes de contrair uma pneumonia que o deixaria acamado por algumas semanas, Renoir pinta *Rochedos em Estaque*, do acervo do Museu de Belas-Artes de Boston. Embora não se possa estabelecer um paralelo imediato entre esta pintura e a tela do MASP, ela demonstra o interesse de Cézanne, ainda no início da década de 1880, de explorar esse aspecto da paisagem da região.²²

Ao compararmos *Rochedos em Estaque* a *O grande pinheiro*, quarta tela de Cézanne pertencente ao acervo do MASP, percebemos várias transformações em seu estilo [Fig. 10]. Um intervalo de dez anos separa a execução das duas obras. Durante o período em questão, Cézanne havia começado a dedicar-se mais intensamente à aquarela, e seu progressivo envolvimento com esta técnica modificaria significativamente sua concepção plástica. O rigor quase obsessivo no controle da fatura, predominante no decorrer da primeira metade dos anos 1880, atenua-se significativamente. Cézanne não mais se preocupa em preencher toda a tela com pinceladas ordenadas; com isso suas obras tornam-se mais leves e vibrantes. Suas pinturas a óleo da década de 1890 em diante, embora concebidas com uma fatura mais fluida e com menor indicação figurativa, atingem, segundo Henri Maldiney, “uma acuidade sem precedentes em toda a história da arte”.²³

Ambroise Vollard cita a pintura do MASP como uma das 150 obras que participaram da primeira exposição individual de Cézanne, organizada em 1895 em sua galeria. “Eu pude enfim anunciar, por meio de alguns jornais amigos”, descreve Vollard em seu livro sobre o artista, “que uma exposição de obras de Cézanne se abriria no número 39 da rue Laffitte. Podia-se ver, notadamente, *Leda e o cisne*, de 1868; *O festim*, de 1868; *Auto-retrato*, de 1880 ... *O grande pinheiro*, de 1887 ...”²⁴ O fato de existir uma ilustração da tela à qual Vollard se refere sob o título de *O grande pinheiro* não deixa dúvidas de que se trata do quadro do MASP. Sua proposta de datação, entretanto, não condiz com a de Lionello Venturi. Para o autor do primeiro catálogo *raisonné* das pinturas e aquarelas de Cézanne, *O grande pinheiro* foi

realizada entre 1892 e 1896. Lawrence Gowing, por sua vez, baseando-se na informação de Vollard e estabelecendo uma comparação entre a tela do MASP e outros trabalhos que também revelam “uma explosão de força romântica” na arte de Cézanne, propõe o ano de 1889 como data provável para a execução desta obra.²⁵ As características formais de *O grande pinheiro* apontam, porém, para a validade da proposta de Venturi. Entretanto, como sua participação na exposição de Vollard parece indiscutível, 1895 deve ser considerado o ano-limite de sua execução.

A referência de Gowing à eclosão do romantismo no estilo tardio de Cézanne tem uma origem clara. Em 1952, dois anos antes da exposição organizada por Gowing nos museus de Edimburgo e Londres, em cujo catálogo encontra-se a discussão acima mencionada, Meyer Schapiro publica um livro sobre Cézanne no qual analisa a pintura do MASP. Em sua opinião,

o mundo interno de solidão, desespero e exaltação [de Cézanne] também penetrou em algumas de suas paisagens dessa época [anos 1890]. Uma delas, *O grande pinheiro*, obra de sentimentos tumultuados, de forma sinuosa e com grande coroa de folhas que se destaca em relação ao céu de azul profundo, revive o sentimento dos versos sobre uma árvore que Cézanne compôs enquanto garoto, trinta anos antes, sob o encantamento dos poetas românticos.²⁶

Procurando demonstrar que a expressividade e a dramaticidade da primeira fase da pintura de Cézanne ressurgiu em seus últimos anos de vida, Schapiro compara *O grande pinheiro* às paisagens românticas de Huet e Dupré, ressaltando, no entanto, que na composição de Cézanne “o drama está contido na árvore em si, com suas formas contorcidas e conflituosas reagindo ao vento”.²⁷

A análise de Schapiro de *O grande pinheiro*, assim como sua hipótese sobre as raízes românticas da última fase da arte de Cézanne, foram reproduzidas com bastante frequência. Uma das razões mais evidentes para essa constante alusão às características românticas de *O grande pinheiro* é a vitalidade das pinceladas. Diferentemente da maioria das paisagens de Cézanne, tem-se aqui a impressão de movimento, de ação das forças da natureza. O deslocamento da árvore e a expansão de sua folhagem imprimem um ritmo dinâmico à composição, ritmo este enfatizado pela sinuosidade dos galhos, que se destacam contra o fundo azul, conforme observou Schapiro. Ressalte-se ainda que Cézanne precisou acrescentar faixas suplementares de tela para dar maior amplitude à folhagem do pinheiro, o que revela o quanto o gesto foi determinante para a composi-

ção.²⁸ No entanto, uma análise acurada revela que Cézanne procurou equilibrar sua paisagem por meio de complexas compensações e articulações. O descentramento do pinheiro, por exemplo, é contrabalançado pela sutil ascensão da estrada à direita. As diferentes inclinações dos troncos dos arbustos, por sua vez, sustentam a monumentalidade da árvore que dá título ao quadro.

Em diversas ocasiões, Cézanne contrapôs as formas de um conjunto de árvores alinhadas à estrutura mais definida de uma ou mais casas ou à linearidade da montanha Santa-Vitória, buscando estabelecer uma oposição entre figura e fundo capaz de criar uma sensação de distância e espaçamento. Em outros momentos, interessou-se em representar um agrupamento de árvores em pomares ou florestas, enfatizando a sugestão espacial ali contida. Entretanto, a utilização de uma árvore isolada como motivo é atípica em sua obra. Como observa Françoise Cachin em verbete dedicado à obra do MASP na última grande retrospectiva dedicada ao pintor, organizada em 1995,

os pinheiros, até então, eram simplesmente um elemento da paisagem, situados em geral no primeiro plano, de um lado ou de outro da tela, ou ainda no alto da composição, servindo, como no teatro, de portante e de moldura para destacar o essencial ... Nisso, Cézanne seguia um procedimento tradicional da paisagem clássica ... Ora, em seus quadros mais tardios, a visão é outra ... De um uso tradicional da paisagem histórica do século XVII, Cézanne passa [agora] a um ponto de vista muito diferente, que se concentra sobre a árvore solitária central, que encontramos na pintura romântica e realista da primeira metade do século XIX.²⁹

Os exemplos mais próximos da pintura em análise são duas telas de título idêntico (*O grande pinheiro*), realizadas entre o final dos anos 1880 e início dos anos 1890 e alguns estudos de árvores em aquarela. Neles, porém, não há qualquer intenção de sugerir a movimentação das formas pela aplicação de pinceladas enérgicas. A fatura é contida e os acordes cromáticos, equilibrados e refinados. Na tela pertencente ao Museu do Hermitage [Fig. 11], o pinheiro domina completamente a paisagem; seus galhos expandem-se à direita e à esquerda da tela, e encontram-se com os arbustos que enquadram a composição. Vêem-se ao fundo algumas casas diminutas e uma ampla faixa de céu azul. Ao contrário do que ocorre na tela do MASP, o primeiro plano integra-se ao fundo pela utilização dos mesmos tons de ocre, azul e verde. As pinceladas, aplicadas suavemente e de forma construtiva, se fundem harmoniosamente, tal como ocorre nas aquarelas do período.

Senhora Cézanne em vermelho [Fig. 12] é um exemplo ainda mais convincente da íntima relação entre a técnica da aquarela e a pintura a óleo na arte de Cézanne em seus últimos quinze anos de vida. Realizada no mesmo período que *O grande pintor, Senhora Cézanne em vermelho* confirma plenamente a máxima de seu autor: “Quando a cor atinge seu esplendor, a forma encontra sua plenitude”.³⁰

Cézanne conheceu Hortense Fiquet em Paris, por volta de 1869. Três anos mais tarde, nascia o primeiro e único filho do casal. Embora Cézanne e Hortense tenham mantido uma relação estável nos anos seguintes, residindo vários anos juntos às escondidas do pai do pintor,³¹ somente em 1886, poucos meses antes da morte de Louis-Auguste Cézanne, o artista oficializaria sua união com a companheira. Ao longo de sua carreira, Cézanne utilizou-se freqüentemente de Hortense como modelo. Os primeiros quadros em que ela é retratada datam dos anos 1870. Dentre esses, destaca-se *Senhora Cézanne na poltrona vermelha* [Fig. 13]. Data da de 1877, esta tela demonstra a preocupação de Cézanne, em plena fase impressionista, de conjugar ordem e clareza formais a uma minuciosa análise cromática.

Nela, Cézanne procura recriar os efeitos dos reflexos luminosos sobre a figura humana e sobre os objetos que a cercam. Dois pares de complementares – vermelho/verde, azul/laranja – predominam na composição. Sua interação torna-se responsável pela harmonia do conjunto. Na blusa de Hortense, por exemplo, tons de azul e laranja contrastam com grande suavidade. Este mesmo contraste repete-se, em quantidade inversa, em seu rosto. Cézanne também estabelece oposições entre cores quentes e frias, contrapondo o vermelho da poltrona ao azul do laço da roupa da modelo. Apesar do rico intercâmbio entre as cores locais e a atmosfera, as formas, ancoradas por uma sólida construção compositiva, não se tornam indefinidas. A posição dos braços de Hortense, por exemplo, serve de base para o triângulo formado pela parte superior de seu corpo, enquanto as riscas verticais de sua saia parecem compensar a dilatação excessiva da poltrona na qual ela se encontra sentada.

Rainer Maria Rilke notou *Senhora Cézanne na poltrona vermelha* em meio a outras cinquenta obras de Cézanne, na retrospectiva promovida pelo *Salão de Outono* de 1907, um ano após a morte do pintor. Em carta à sua esposa, Rilke assim descreve suas impressões sobre esta tela:

É como se cada ponto da composição estivesse ciente de todos os outros – todos participam igualmente, o mesmo grau de adaptação ou rejeição acontece em cada um; é

assim que cada pincelada desempenha seu papel na manutenção do equilíbrio compositivo e em sua produção, é assim, finalmente, que a pintura como um todo preserva a realidade em equilíbrio... Tudo transformou-se em um acordo estabelecido entre as próprias cores: uma cor, em presença da outra, se afirma ou se concentra... Nesta ida e vinda de mútuas e múltiplas influências, o interior da pintura vibra, ascende e desce, não possuindo uma só parte que não se mova.³²

Esta intensa vibração ressaltada por Rilke pode ser observada na maioria das obras de Cézanne da última fase de sua carreira. Por vezes, Cézanne prefere deixar regiões em branco a preenchê-las com pinceladas coloridas aplicadas sem rigor. Essa exploração do vazio enquanto elemento ativo da composição era consciente. Ao ser perguntado por Ambroise Vollard sobre os pontos deixados em branco no retrato para o qual ele acabara de posar, o pintor responde ao *marchant*: “Compreenda, Sr. Vollard, se eu colocasse qualquer coisa lá ao acaso, eu seria forçado a retomar todo o meu quadro partindo desse ponto!”³³

Na primeira metade dos anos 1890, Cézanne realiza quatro retratos bastante similares de sua esposa, sendo um deles a obra pertencente ao MASP. Em todos, Hortense veste o mesmo vestido vermelho. A organização compositiva e a leitura da figura humana são variadas, o que torna a comparação entre tais quadros ainda mais interessante. Em *Senhora Cézanne em vestido vermelho*, do acervo do Metropolitan Museum de Nova York [Fig. 14], a completa desestabilização dos eixos horizontais e verticais remete às experimentações contemporâneas de Edgar Degas, um dos artistas do grupo impressionista que mais se deixou influenciar pela concepção espacial das gravuras japonesas e que elaborava suas composições a partir de enquadramentos surpreendentes e cortes inesperados. Ao contrário do colega, porém, Cézanne pouco se interessou em dar forma a expressões momentâneas ou em sintetizar ações fugazes, embora se empenhasse em evitar o risco de uma obra demasiadamente rígida e estática. Para tanto, recorre a elaboradas contraposições formais, buscando um equilíbrio dinâmico que auxilie na integração do todo.

Em suas naturezas-mortas do período, os objetos se associam em arranjos bastante ousados, os quais desafiam as leis da perspectiva e da gravidade. São conhecidas as deformações às quais Cézanne submete seus objetos: aberturas de jaras que se transformam em elipses, pratos repletos de frutas que se inclinam em demasia, garrafas completamente assimétricas, toalhas cujas dobras se sustentam no ar... As complexas articulações entre os elementos compositivos e o uso cada vez mais refinado da cor

resultam na criação de efeitos plásticos de grande impacto, que dão maior ritmo e grandiosidade às composições. Diante dessas obras, embora cada elemento desempenhe uma função específica para a sustentação do conjunto, não mais se tem a impressão de uma elaboração arquitetônica rigorosa, como se dava em sua fase construtiva.

Em seus retratos, Cézanne também subverte as proporções ideais do corpo humano ou dos objetos com a finalidade de criar efeitos plásticos consistentes. No retrato citado, Hortense é vista de frente, sentada em uma poltrona de volume reduzido, que não lhe dá sustentação. O corpo pendente para a esquerda acompanha o acentuado declive do lambrial ao fundo. Este, porém, é compensado pela cortina à direita e pela chaminé à esquerda da figura humana. O espaço é extremamente reduzido, com pouca profundidade. A pose de Hortense lembra a de *Mulher com a cafeteira*, obra do mesmo período, mas de maior estruturação geométrica. Neste último retrato, até mesmo os vincos do vestido perdem suas características naturais, convertendo-se em losangos. Vem então à mente o célebre conselho de Cézanne a Émile Bernard, extremamente difundido após a consolidação do movimento cubista: "Trate a natureza pelo cilindro, pela esfera, pelo cone".

Em duas telas intituladas *Senhora Cézanne na poltrona amarela*, de dimensões idênticas e bastante similares em termos compositivos, Cézanne suprime todos os "acessórios" da obra anterior, concentrando-se na representação da figura humana. A visão frontal e de corpo inteiro também é evitada. Hortense é representada de forma monumental, ocupando quase toda a extensão do quadro. Encontra-se sentada na mesma poltrona amarela e tem as mãos entrelaçadas. Na pintura anterior a poltrona pouco se afirmava em meio aos outros objetos, ao passo que agora ela assume papel preponderante, emoldurando a modelo. Em contraste com o tom mais quente do vestido e a tonalidade fria da parede, o amarelo da poltrona transforma-se em uma barreira que destaca a figura de Hortense. A diagonalidade da pose, juntamente com a leve distorção da faixa preta na parede, criam a ilusão de tridimensionalidade. As dobras regulares da gola da roupa, por sua vez, dão maior volume ao corpo de Hortense. Na obra pertencente ao Instituto de Arte de Chicago, aqui reproduzida [Fig. 15], uma leve torção do rosto desvia o olhar da modelo do contato com o espectador.³⁴ A face de Hortense Fiquet transforma-se em uma efígie indecifrável. Na realidade, com raras exceções, Cézanne nada nos revela sobre a personalidade ou o caráter de seus modelos, assim como não nos permite ter acesso a seus sentimentos, uma vez que expressões passageiras estão completamente ausentes de sua pintura.

O retrato de Hortense Fiquet do acervo do MASP [Fig. 12] relaciona-se diretamente às últimas obras analisadas. Ettore Camesasca, autor de um importante catálogo sobre a coleção do Museu de Arte de São Paulo, considera *Senhora Cézanne em vermelho* como uma segunda versão, mais sintética, da pintura do Metropolitan Museum.³⁵ Já na opinião de Ronald Pickvance, a tela do MASP é um estudo preliminar dessa mesma obra, mais claramente estruturada.³⁶ Em comparação aos três outros retratos de Hortense com vestido vermelho, *Senhora Cézanne em vermelho* é, a meu ver, a composição mais ousada e bem-sucedida. A simplificação formal atinge aqui seu ponto máximo, os detalhes são reduzidos e o tratamento cromático prevalece sobre o desenho. Se nos retratos citados anteriormente, a figura, limitada pelo enquadramento da poltrona, integra-se com dificuldade ao fundo, aqui esta unificação ocorre de modo pleno. A supressão do amarelo facilita a interação entre vermelho e verde, pares de complementares empregados com a mesma intensidade e brilho. O fundo, por sua vez, não mais se assemelha a uma parede sólida. Conforme observa Camesasca, "tendo se tornado completamente abstrato, o fundo adquire importante valor, tendendo a colocar-se no mesmo plano que a figura e a possuir a mesma densidade".³⁷

Os contornos, delicados e indefinidos, tampouco cercceiam drasticamente a forma; as pinceladas integram-se harmoniosa e suavemente. Por fim, a fluidez da fatura, a leveza das pinceladas e as pequenas regiões da tela deixadas em branco atuam significativamente para a vibração compositiva. A gola do vestido perde a rigidez dos retratos anteriores, ganhando, em sua queda, a movimentação sinuosa de uma espiral. Suas dobras são mais sutis, menos esquemáticas. As mãos e o rosto de Hortense, por sua vez, são momentos de grande riqueza cromática, nos quais tons de verde, que remetem ao fundo, podem ser encontrados ao lado de pequenos toques de vermelho. A assimetria do rosto foi concebida por meio de uma sutil contraposição de suas partes constitutivas, existindo uma perfeita correspondência entre a torção dos lábios e a inclinação dos olhos e do nariz. Também nas aquarelas de autoria de Cézanne a separação entre figura e fundo é abolida, a cor assume para si a tarefa de criar as formas e o branco do papel funciona como elemento de união para as pinceladas dispersas no suporte pictórico.

A partir dos anos 1890, Cézanne utiliza frequentemente empregados e camponeses da região de Aix como modelos. A estas figuras simples e modestas, Cézanne confere um cunho de grande dignidade transpondo a relação entre o mortal e o efêmero. É o caso, por exemplo, dos

personagens masculinos de sua série de jogadores de cartas, do *Garoto com colete vermelho*, da *Mulher com a cafeteira*, da *Velha com o rosário*, dos retratos do jardineiro Vallier... Assim como Hortense Fiquet, também eles parecem absorver em seus próprios pensamentos, indiferentes à passagem do tempo, o que levou Lionello Venturi a afirmar que "um camponês de Cézanne é individualizado como um retrato e universal como uma idéia, solene como um monumento, firme como uma consciência moral".³⁶

Cézanne tem 56 anos quando ocorre sua primeira exposição individual. Teria ainda mais 11 anos de vida. Em carta a seu filho Lucien, Pissarro descreve o impacto dessa exposição sobre alguns dos pintores da época:

Ao sair da galeria, fazia-me esta reflexão: como é raro encontrar pintores verdadeiros, que saibam harmonizar dois tons. Pensava em Hayet, que "procura pêlo em ovo", em Gauguin, que porém tem boa visão, em Signac, que também possuía algo de especial, todos mais ou menos paralizados por teorias. Pensava também na exposição de Cézanne, onde há coisas fantásticas, naturezas-mortas de um acabamento irrepreensível, outras muito trabalhadas, porém deixadas como esboço, mas ainda mais belas do que as outras, paisagens, nus, cabeças inacabadas e, contudo, verdadeiramente grandiosas e tão pintadas, tão delicadas. E por quê? A sensação ali se encontra... Enquanto eu estava admirando este lado curioso, desconcertante, de Cézanne que eu sinto há muitos anos, chega Renoir. Meu entusiasmo não é nada ao lado do de Renoir. Também Degas deixou-se seduzir

pelo charme dessa natureza de um selvagem refinado, Monet, todos... Estamos todos errados? Eu não creio. Os únicos que não se encantam são justamente artistas ou amadores que, por seus erros, mostram-nos que um sentido lhes falta. De resto, todos eles logicamente evocam defeitos que nós vemos, que saltam aos olhos, mas o charme... eles não vêem. Como Renoir me dizia muito justamente, há um não sei o quê de análogo às coisas de Pompéia, tão rudes e tão admiráveis. Nada da Academia Julian!...³⁷

O reconhecimento da genialidade de Cézanne não seria passageiro. Além dos impressionistas citados por Pissarro, diversos artistas mais jovens também começavam a apreciar o trabalho do mestre de Aix, dentre eles alguns dos nomes mais importantes do século XX, como Picasso, Braque e Matisse. Entretanto, apesar do crescente sucesso e receptividade de sua arte, Cézanne confienciava a alguns de seus interlocutores sua insatisfação em relação aos resultados obtidos. A seu filho, relatava: "não consigo chegar à intensidade que se desdobra ante meus sentidos, não tenho a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza".³⁸ Um mês antes de morrer, ainda se perguntava se alcançaria "o objetivo desejado e por tanto tempo perseguido"...

Maria de Fátima Morethy Couto.

Docente do Instituto de Artes da UNICAMP.

Docente pela Universidade de Paris I - Panthéon/Sorbonne.

¹ GASQUET, Joachim. *Cézanne*. Paris: Cynara, 1988, p. 132.

² Gustave Courbet, afirmação constante no programa de seu breve ateliê de pintura, datada de 25 de dezembro de 1861. Apud BADT, Kurt. *Cézanne and his art*. New York: Hacker Art Books, 1985, p. 324, nota 16.

³ ZOLA, Émile. "O Senhor Manet", in *A história do Impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, pp. 39 e 42. Artigo publicado originalmente em *L'Événement* de 20 de maio de 1866.

⁴ Em 1866, Cézanne realizaria um novo retrato de seu pai. Em clara homenagem a Zola, Louis-Auguste Cézanne é retratado lendo o jornal *L'Événement*, no qual o jovem escritor publicava suas críticas ao Salão Oficial e defendia Manet. O título do jornal é pintado em letras garrafais. Ao fundo, atrás do modelo, vê-se uma natureza-morta pintada por Cézanne pouco tempo antes.

⁵ Anos mais tarde, Cézanne afirmaria a necessidade de "substituir o modelar pelo modular".

⁶ Carta datada de novembro de 1866. Apud ORIENTI, Sandra. *The Complete Paintings of Paul Cézanne*. London: Penguin Books, 1985, p. 88.

⁷ BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris: Albin Michel, 1966, pp. 39-40.

⁸ O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand possui em seu acervo cinco pinturas a óleo de Paul Cézanne, realizadas em diferentes fases de sua carreira. São elas: *Negro sentado*, datada de 1866/68, *Paul Alcear lendo a Zola*, obra inacabada, iniciada, provavelmente, entre 1869 e 1870, *Residência em Estuvas*, paisagem da chamada fase construtiva de Cézanne, concluída no início dos anos 1880, *Senhora Cézanne em vermelho*, um dos inúmeros retratos de Hortense Fiquet, esposa do pintor, e *O grande piano*, composição que figurou na primeira exposição individual do pintor, organizada pelo marchand Ambroise Vollard no ano de 1895. O presente artigo analisará essas pinturas, discutindo sua especificidade e comparando-as com outros trabalhos de mesma temática do artista e de alguns dos impressionistas.

⁹ Apud GOWING, Lawrence (org.). *Cézanne. The early years*. London: Royal Academy of Arts, 1988, p. 130.

¹⁰ A tarefa de decorar o Jas de Bouffan foi retomada por Cézanne em 1867 com *Cristo no Limbo* e *A dor*. Tais pinturas formavam uma

só obra, concebida para o grande salão da propriedade familiar, e apenas no início do século XX foram divididas em duas partes distintas, vendidas separadamente. *Criado no Limbo* é uma cópia fiel de uma pintura de Sebastiano del Piombo pertencente ao Museu do Prado, à qual Cézanne teve acesso por meio de uma ilustração do livro de Charles Blanc, *Histoire de la peinture de toutes les écoles*. Blanc, entretanto, atribuiu erroneamente a autoria da obra reproduzida em seu livro a Navarrete, pintor espanhol.

¹¹ Cézanne repete esse mesmo esquema compositivo na segunda versão de *Uma moderna Olympia*, de 1872/1873. A paleta utilizada é, porém, muito mais clara, reflexo da assimilação das "lições impressionistas" de Pissarro. As pinceladas são ainda mais ágeis e a fatura mais fluida.

¹² Cézanne assim se refere a Pissarro em carta a Émile Bernard.

¹³ Carta de 22 de fevereiro de 1903 a Charles Camoin. In CÉZANNE, Paul (REWALD, John ed.). *Correspondance*. Paris: Grasset, 1978, p. 314. Edição brasileira pela Martins Fontes, 1992, p. 239.

¹⁴ MALÉVITCH, Kazimir. *De Cézanne au Suprematisme*. Lausanne: L'âge d'homme, 1974, p. 486.

¹⁵ BADT, Kurt. Op. cit., p. 264.

¹⁶ FRY, Roger. *Cézanne: a study of his development*. New York: Macmillan, 1927, p. 38.

¹⁷ DENIS, Maurice. "Cézanne". In *L'Ouvrier*, setembro de 1907. Apud DORAN, P. M. *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978, p. 178.

¹⁸ Apud VOLLARD, Ambroise. *Cézanne*. Paris: A. Vollard, 1914, p. 88.

¹⁹ DENIS, Maurice. *Journal*. Paris: La Colomet, 1957. Apud DORAN, P. M. Op. cit., p. 183, nota 10.

²⁰ Carta de 24 de maio de 1883. In CÉZANNE, Paul. Op. cit., p. 211. Edição brasileira pela Martins Fontes, 1992, p. 169.

²¹ Em seus últimos anos de vida, Cézanne começaria a fazer uso da pedreira de Bibémus, localizada na periferia de Aix-en-Provence, como motivo.

²² Ettore Camesasca, em seu catálogo sobre a coleção do MASP, baseia-se na informação errônea de que Cézanne, entre 1882 e 1885 – datação sugerida por Venturi para *Rochedos em Estaque* – esteve no vilarejo de Estaque apenas em 1884, para datar desse ano a obra do MASP. In CAMESASCA, Ettore. *The São Paulo Collection: from Manet to Matisse*. Amsterdã, Waanders Publishers, 1989, p. 108.

²³ MALDINEY, Henri. "Le monde en événement dans l'événement de l'œuvre". In *Art et existence*. Paris: Klincksieck, 1986, p. 24.

²⁴ VOLLARD, Ambroise. Op. cit., p. 58.

²⁵ GOWING, Lawrence. introd. Catálogo da exposição *An Exhibition of Paintings by Cézanne*, realizada em Edimburgo e Londres de agosto a outubro de 1954. Essa é também a datação proposta no catálogo da última grande retrospectiva dedicada a Cézanne, organizada em 1995.

²⁶ SCHAPIRO, Meyer. *Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, 1965, p. 28. Os versos aos quais Schapiro se refere pertencem a um poema escrito por Cézanne em 1863, em carta a Numa Coste: "Sur le bord du ruisseau les plantes sont flétries/ Et l'arbre, secoué par les vents en fureur,/ Agite dans les airs comme un cadavre immense/ Ses rameaux dépouillés que le mistral balance". In CÉZANNE, Paul. Op. cit., p. 109.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cézanne iniciou a execução da obra do MASP em uma tela de tamanho convencional, 73 x 92 cm, e acrescentou, por duas vezes, uma faixa suplementar de tela, a primeira de 8 cm e a segunda de 4,5 cm.

²⁹ CACHIN, Françoise & RISHEL, Joseph. *Cézanne*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1995, p. 371.

³⁰ Declaração de Cézanne a Émile Bernard. Apud DORAN, P. M. Op. cit., p. 30.

³¹ Louis-Auguste Cézanne descobre a existência da "nora" e do neto em 1878, ao interceptar uma carta do colecionador Victor Chocquet a seu filho. A princípio, ameaça cortar sua pensão, mas não o faz. Tampouco aumenta a quantia que envia regularmente ao filho. Cézanne é obrigado a recorrer com frequência aos amigos, em especial a Zola, para garantir a subsistência de sua família.

³² RILKE, Rainer Maria. *Letters to Cézanne*. London: Jonathan Cape, 1988, p. 80. Carta de 22 de outubro de 1907.

³³ Apud DORAN, P. M. Op. cit., p. 8.

³⁴ A outra tela mencionada, *Sra. Cézanne na poltrona amarela*, encontra-se em uma coleção particular de Nova York.

³⁵ CAMESASCA, Ettore (Org.) Op. cit., pp. 112-6.

³⁶ PICKVANCE, Ronald. *Cézanne*. Catálogo da exposição realizada de setembro a dezembro de 1986 em diversas cidades do Japão. A referência à tela do MASP encontra-se na p. 66.

³⁷ CAMESASCA, Ettore. Op. cit., p. 116.

³⁸ VENTURI, Lionello. *Cézanne, son art, son œuvre*. Paris: Rosenberg, 1936, p. 60.

³⁹ PISSARRO, Camille (REWALD, John ed.). *Letras à seu filho Lucien*. Paris: Albin Michel, 1950, pp. 388-90.

⁴⁰ Carta de 8 de setembro de 1906. In CÉZANNE, Paul. Op. cit., p. 324. Edição brasileira pela Martins Fontes, 1992, pp. 264-5.

Cézanne no MASP



1



2



3



4

1 *Tio Dominique de turbante*, 1866.

2 *Negro Sapião*, c. 1867.

3 *A Dor*, c. 1867.

4 *Paul Alexâr lendo a Zola*, 1869/70.



5

6



7



5 *Uma moderna Olympia*, 1869/70.

6 *A casa do enfiado*, 1872/73.

7 *Castelo de Midas*, c. 1880.



8



9

8 *Rochedas em Estaque*, c. 1882/85.

9 *O golfo de Marselha visto do Estaque*, 1886.

10 *O grande pinheiro*, 1892-95.

11 *O grande pinheiro com terras vermelhas*, c. 1890.

na página seguinte:

12 *Sra. Cézanne em vermelho*, 1890/94.

13 *Sra. Cézanne na poltrona vermelha ou Sra. Cézanne com a saia listrada*, 1877.

14 *Sra. Cézanne com vestido vermelho*, 1890/94.

15 *Sra. Cézanne na poltrona amarela*, 1890/94.

10

11



Maria de Fátima Morethy Couto



12



13



14



15