

QUANDO O FAMILIAR SE FAZ ESTRANHO: OS RETRATOS DA SRA. CÉZANNE

Maria de Fátima Morethy Couto - UNICAMP

RESUMO

Minha comunicação tem por objetivo analisar alguns dos retratos realizados pelo pintor Paul Cézanne, discutindo seu caráter singular para o contexto da época e o grau de estranhamento que eles provocam. Analisarei mais detalhadamente alguns dos retratos em que Cézanne se serviu de sua esposa, Hortense Fiquet, como modelo.

palavras-chave: retrato, impressionismo, Paul Cézanne

ABSTRACT

My paper will analyze some of the pictures made by the painter Paul Cézanne and will discuss their uniqueness, as well as their degree of strangeness. I'll examine in more detail some of the portraits in which Cézanne used his wife, Hortense Fiquet, as a model.

key-words: portrait, Impressionism, Paul Cézanne

Introdução

Na França da segunda metade do século XIX, muitas das convenções pictóricas que regiam o gênero do retrato foram colocadas em questão por artistas que atuavam em um campo tensionado pelo advento da fotografia e pela emergência de movimentos que celebravam a espontaneidade, a modernidade e a fragmentação. Outro aspecto que contribuiu para o questionamento das tradições relativas à retratística foi o gradativo aumento da clientela, com a expansão da classe burguesa. Estes novos clientes almejavam tomar para si – e usar a seu favor - muitos dos valores da aristocracia e da nobreza (títulos, posses, erudição, etc) sem de fato possuí-los. Parte dessa clientela verá na fotografia um meio de representação moderno, franco e objetivo, que corresponderá plenamente a seus anseios; outra parcela, porém, continuará a considerar o retrato pintado como uma

forma de representação privilegiada, mais apta a exaltar sua personalidade ou a celebrar suas conquistas no terreno político e social.

Os retratos “convencionais” procuravam conferir dignidade ao retratado e destacar seu status por meio de recursos formais, virtuosismos de representação, como a exploração das texturas de tecidos, peles, metais, cabelos etc., e da utilização de elementos enobecedores, tais como vestimentas e acessórios, posturas e gestos. Um exemplo surpreendentemente econômico em seus meios de representação, mas que atesta a potência do retrato como dispositivo de construção ficcional, é o *Retrato do Sr. Bertin*, realizado por Ingres em 1832. Nele vemos um representante da classe burguesa consciente de seu poder e de sua posição econômica privilegiada. Sentado obliquamente em uma cadeira confortável, com as mãos sobre os joelhos, a figura do Sr. Bertin ganha volume e presença em função de sua pose, ao mesmo tempo em que se destaca do fundo em função de um forte contraste de cores e de uma iluminação controlada. Seu olhar confronta o espectador, que se sabe diante de alguém influente.

Podemos compará-lo ao *Retrato de Émile Zola*, de 1868, pintado por Manet em homenagem ao escritor naturalista, um dos primeiros defensores de seu trabalho. Manet apresenta-nos Zola de perfil, com as pernas cruzadas, um livro nas mãos e o olhar focado em um ponto distante. Suas pinceladas são comedidas, controladas, e auxiliam a criar uma composição quase em frisa. Diferentemente de Ingres, Manet se serve de vários objetos para indicar o valor do personagem retratado, para situá-lo perante seus contemporâneos e registrar seus gostos para a posteridade. Zola está sentado diante de sua mesa de trabalho, sobre a qual se encontram dispostos uma pena, um tinteiro e vários livros e brochuras, entre as quais o folheto que ele escrevera sobre o pintor. Na parede acima da mesa, vemos uma gravura japonesa e duas reproduções de obras de arte bastante significativas para o contexto em questão: *O triunfo de Baco*, de Velázquez, pintor admirado por Manet, e a já célebre *Olympia*, de autoria deste último. Vê-se ainda ao fundo um biombo

japonês, como a reafirmar que o escritor também se deixou afetar pela voga japonista.

Uma nova abordagem do gênero do retrato começa a se dar na pintura impressionista. De modo geral, os retratos impressionistas rejeitam os comportamentos artificiais, as poses elaboradas, e abolem os atributos ou signos de poder. Valorizam a espontaneidade, a informalidade da pose; ressaltam a descontração do personagem. Em alguns casos, porém, elementos decorativos, objetos, acessórios ou detalhes da vestimenta continuam a ser utilizados com a intenção de indicar a classe social do indivíduo retratado. Se Degas é uma exceção a esta “regra”, a obra de Renoir pode ser tomada como exemplo de uma nova atitude do pintor diante do modelo. De todos os impressionistas, será ele o artista de maior destaque junto à classe burguesa interessada em se fazer retratar de forma menos convencional. Suas pinceladas soltas, aparentes, percorrem toda a tela, integrando figura e fundo; as cores são vivas, e o resultado final é harmonioso. As poses são relaxadas, o modelo parece ter sido surpreendido pelo pintor em meio a outros afazeres, quando realizava outras tarefas. Não há confronto entre este e o espectador.

Interessa-me discutir aqui alguns dos retratos realizados por Paul Cézanne, artista cujo conhecimento dos princípios do movimento impressionista foi determinante para que ele encontrasse uma forma de expressão pessoal e inteiramente singular. Será sua experiência de trabalho ao lado de Camille Pissarro, em 1872, que o levará a descobrir no estudo da natureza o caminho a seguir. Entretanto, diferentemente de muitos dos integrantes deste movimento, Cézanne não se interessará em realizar composições fluidas, ambíguas, e atribuirá um inusitado valor construtivo às pinceladas pequenas e fragmentadas dos impressionistas. Beneficiando-se de suas descobertas com a pintura ao ar livre, fará uso de cores e pinceladas para criar formas sólidas e tangíveis.

Cézanne dedica-se à pintura de paisagem, diante do *motivo*, durante toda a sua carreira, com uma regularidade e intensidade pouco igualadas. Enquanto os impressionistas restringiam sua paleta às sete cores do prisma, Cézanne,

segundo o depoimento de Émile Bernard, empregava dezoito cores distintas em suas pinturas: seis vermelhos, três azuis, cinco amarelos e três verdes, além do preto. Contudo, poucos meses antes de morrer confidenciava a seu filho que não conseguia chegar à intensidade que se desdobra ante seus sentidos pois “não tinha a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza”.¹

Cézanne, todavia, não abandonará outros gêneros artísticos, como a natureza-morta e o retrato, e realizará diversas telas dedicadas ao tema clássico das Banhistas. Seus modelos, em sua grande maioria, serão seus familiares, alguns de seus poucos amigos e vários de seus empregados, além de pessoas simples da cidade de Aix-en-Provence, onde residiu durante quase toda a sua vida. Vale lembrar que Cézanne obteve reconhecimento para seu trabalho apenas no final do século XIX; passou boa parte de sua carreira sem expor e vendeu poucos quadros. Os retratos que realizou por encomenda, tais como os de Victor Choquet e de Gustave Geffroy, são em número bastante reduzido.

Diferentemente de Renoir, Cézanne, como veremos, nada nos revela sobre a personalidade ou o caráter de seus modelos, assim como não nos permite ter acesso aos sentimentos dos personagens retratados à medida que expressões momentâneas estão completamente ausentes de sua pintura. Dificultando ainda mais qualquer possibilidade de contato, o olhar constantemente vago e perdido dos modelos esquia-se ao diálogo com o espectador. Este porém será tomado pela riqueza cromática das obras de Cézanne, por um uso refinado da cor, pela liberdade na representação da figura humana e dos objetos, pela sinceridade do conjunto. Os admiradores de Cézanne serão fieis e duradouros, se seu sucesso junto ao grande público tardará a ocorrer, o trabalho de Cézanne chamará a atenção de artistas de grande importância para o contexto renovador da cena artística européia do inicio do século XX.

Os primeiros retratos

Paul Cézanne é considerado um dos maiores artistas de todos os tempos. Iniciou-se na pintura no final da década de 1850 e, como muitos de sua geração, tentou, sem sucesso, entrar na Escola Nacional de Belas-Artes e participar dos Salões Oficiais. Conhece alguns dos impressionistas durante sua primeira estada em Paris, vindo de Aix-en-Provence, no início dos anos 1860, mas “converte-se” ao Impressionismo apenas após sua estada em Pontoise e Auvers-sur-Oise, ao lado de Pissarro, em 1872. É amigo íntimo de Émile Zola, embora este jamais tenha saído publicamente em sua defesa. Em 1888 rompe com o amigo por se ver retratado na pele do pintor fracassado Claude, no romance *A obra*, de autoria de Zola.

As primeiras telas de Cézanne são construídas por meio de pinceladas empastadas, aplicadas com vigor, ou pela utilização da espátula. Este procedimento resulta em uma "pintura de relevo", na qual as formas parecem modeladas "escultoricamente", em uma concepção plástica próxima da arte de Daumier, outro grande pintor e gravurista da época. A paleta é dominada por cores escuras e por tonalidades contrastantes. O espaço compositivo se estrutura através de fortes contrastes de cores ou de uma aplicação excessiva de tinta. Neste momento de sua carreira, Cézanne parece crer que a realização de uma obra original estava necessariamente vinculada a uma execução vigorosa, divergente da "perfeição banal" das composições dos pintores acadêmicos.

Suas figuras parecem "feitas de massa", como descreve Liliane Brion-Guerry a respeito de seus retratos do período:

Para fazer o personagem se destacar do fundo, Cézanne empasta furiosamente. Os rostos parecem modelados na massa, como semi-relevos. O nariz, as bochechas, o queixo se tornam verdadeiros montículos de cor. E as pinceladas espessas escorrem, serpenteiam, circulam, se revelam, se torcem, se estiram, como se fosse dotadas de uma vida autônoma e de uma agitação sem fim.²

A série de retratos do tio Dominique, realizada em apenas alguns meses de 1866 é um exemplo de seu trabalho neste período. Uma carta de seu amigo Valabrègue a Émile Zola revela a atração do jovem Cézanne por uma execução enérgica e ágil e seu desinteresse em dedicar-se a uma análise

mais elaborada do modelo: "Felizmente eu tive que posar apenas um dia, mas seu tio lhe serve de modelo com freqüência. Cada tarde um outro retrato dele [tio] aparece, o que provoca piadas atrozes da parte de Guillemet".³

Nove retratos do 'tio Dominique' sobreviveram aos constantes acessos de fúria do pintor em relação a seus primeiros quadros. Em seis deles, de dimensões reduzidas, Cézanne retrata apenas o rosto de seu tio, como é o caso de Tio Dominique de turbante. Nesta tela, o emprego de cores frias e contrastantes, aliado ao uso enérgico da espátula, vitaliza a composição. O preto é tratado como cor autônoma, sem o propósito de indicar regiões de sombra ou modelar a forma. A súbita passagem do negro ao tons mais claros da pele, tendo como intermediário apenas o branco do colarinho, realça ainda mais o rosto do personagem, já fortemente acentuado pela espátula. O branco é encontrado em toda a composição, a exceção da veste e da barba de Dominique, inteiramente negras. Os efeitos espacializantes do contraste claro/escuro são visíveis. 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.

Neste mesmo ano de 1866, Cézanne retrata seu pai em uma atmosfera intimista, concentrado na leitura do jornal *L'Événement*, no qual haviam sido recém-publicadas as famosas críticas de seu amigo Emile Zola ao Salão daquele ano. A comparação desta obra com o *Retrato de Achille Emperaire* é inevitável, pois ambos encontram-se sentados na mesma poltrona. Por ter sido submetido ao júri do Salão de 1870, admite-se geralmente que este último quadro tenha sido realizado entre 1868 e 1870, ou seja, ao menos dois anos após do retrato do pai do artista. A monumentalidade do modelo é ainda mais acentuada do que na obra precedente. A simplificação construtiva, contudo, é também maior. Cézanne não mais recorre a complexos "malabarismos" para definir a espacialidade da composição. Sem empregar a espátula, volta a contrapor figura e fundo, valendo-se do enquadramento oferecido pela poltrona para destacar o personagem. Pequenas oscilações formais vencem o perigo de uma pintura extremamente estática; a leve torção do rosto de Achille sugere a tridimensionalidade compositiva. Uma inscrição

na margem superior do quadro revela ao espectador a identidade e profissão do retratado: Achille Emperaire - pintor. Emperaire era conterrâneo de Cézanne, embora ambos só viessem a se conhecer em Paris.

Esta tela, rejeitada pelo júri do Salão, será objeto de uma caricatura publicada no *Album Stock*, que reproduzirá trechos de uma entrevista com o artista, na qual ele afirmará:

Sim, meu caro senhor, eu pinto como eu vejo, como eu me sinto - e tenho sensações muito fortes. Os outros, também, sentem e veem como eu, mas eles não se atrevem. Eu tenho a coragem das minhas opiniões - e ri por último quem ri melhor.⁴

Cézanne e Hortense Fiquet

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,⁵ 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 frequentemente de Hortense como modelo. Ela será seu modelo mais constante. Os primeiros quadros em que ela é retratada datam dos anos 1870. Dentre esses, destaca-se *Senhora Cézanne na poltrona vermelha*. Realizada em 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. 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.

O poeta Rainer Maria Rilke notou *Senhora Cézanne na poltrona vermelha* em meio a outras 50 obras de Cézanne, na retrospectiva promovida pelo *Salão de Outono* de 1907, um ano após a morte do pintor. Em carta à sua esposa, Rilke assim descreve suas impressões sobre esta tela:

É como se cada ponto da composição estivesse ciente de todos os outros - todos participam igualmente, o mesmo grau de adaptação ou rejeição está acontecendo em cada um; é assim que cada pincelada desempenha seu papel na manutenção do equilíbrio compositivo e em sua produção, é assim, finalmente, que a pintura como um todo preserva a realidade em equilíbrio. (...) Tudo transformou-se em um acordo estabelecido entre as próprias cores: uma cor, em presença da outra, se afirma ou se concentra. (...) Nesta inda e vinda de mútuas e múltiplas influências, o interior da pintura vibra, ascende e descende, não possuindo uma só parte que não se mova.⁶

Quase dez anos separam a tela acima de *Senhora Cézanne com cabelos soltos*, do Museu da Filadélfia. A tela é agora menos pontuada por pequenas pinceladas frementes e luminosas. As pinceladas, porém, integram-se harmoniosa e suavemente; tons do fundo participam da criação do rosto de Hortense. Figura e espaço, concebidos enquanto expressões distintas da mesma matéria, unificam-se harmoniosamente; formas regulares combinam-se a detalhes rítmicos, que amenizam a austeridade geométrica. Embora Cézanne evite uma interpretação psicológica da figura humana, o olhar de sua companheira trai seu estado de ânimo, sua tristeza. Predomina sobre o espectador a impressão de reserva e recolhimento da modelo. Meyer Schapiro compara esta pintura de Cézanne, em razão do "uso expressivo da postura, da roupa e do fundo", às imagens de santos penitentes da arte medieval.⁷

Na primeira metade dos anos 1890, Cézanne realiza quatro retratos bastante similares de sua esposa, sendo um deles uma obra pertencente ao acervo do 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 com vestido vermelho*, do acervo do Metropolitan Museum de Nova York, 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.

Também em suas naturezas-mortas, os objetos se associam em arranjos bastante ousados, os quais desafiam as leis da perspectiva e da gravidade. São conhecidas as deformações as quais Cézanne submete seus objetos: aberturas de jarras 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 subverte igualmente as proporções ideais do corpo humano ou dos objetos com a finalidade de criar efeitos plásticos consistentes. No retrato em análise, 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 lambril 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 realizada no mesmo período, mas com maior estruturação geométrica. Nesta última tela, *Mulher com a cafeteira*, até mesmo os vincos do vestido perdem suas características naturais, convertendo-se em losangos. Vem então a 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".⁸

Em duas obra 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. Enquanto na pintura anterior a poltrona pouco se afirmava em meio aos outros objetos, 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, uma leve torção do rosto desvia o olhar da modelo do contato com o espectador.⁹ A face de Hortense Fiquet transforma-se em uma efígie indecifrável.

O retrato de Hortense Fiquet do acervo do MASP 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 Musem.¹⁰ Já na opinião de Ronald Pickvance, a tela do MASP é um estudo preliminar dessa mesma obra, mais claramente estruturada.¹¹ Em comparação aos três outros retratos de Hortense com vestido vermelho, em *Senhora Cézanne em vermelho* 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, integrava-se com dificuldade ao fundo, aqui, “o fundo adquire importante valor, tendendo a colocar-se no mesmo plano que a figura e a possuir a mesma densidade”.¹²

Os contornos, delicados e indefinidos, tampouco cerceiam 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 perdeu 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.

Outro retrato passível de comparação com Senhora Cézanne em vermelho é *Retrato de Hortense Fiquet*, da coleção Paul Guillaume, hoje no Museu de l'Orangerie em Paris, e datado por Lionello Venturi de 1885-90. Cézanne adota aqui o partido da simetria e da frontalidade absolutas. Nenhum dado inesperado, porém, intervém para atenuar a imobilidade da personagem. A dissimetria entre o corpo da modelo e a cadeira, a leve rotação de seu rosto, denunciada pela assimetria das orelhas, assim como o pequeno alongamento de seu braço esquerdo, pouco dinamizam a composição.

Contemporaneamente à realização do quadro do MASP, Cézanne também inicia a execução de Senhora Cézanne na estufa, do Metropolitan Museum of Art. A paleta é mais alegre e contrastante do que a da série de retratos de Hortense com o vestido vermelho. Devido às cores empregadas e a maior circulação de ar entre a personagem e os objetos, esta tela transforma-se em um dos retratos menos austeros de Hortense. Lionello Venturi chega até mesmo a afirmar que se trata de "uma das expressões de graça mais profundas que Cézanne alcançou em um retrato de mulher".¹³ O tratamento mais livre das flores ao redor da modelo, associado à suavidade das pinceladas, fazem com que a relação entre figura humana e natureza seja harmoniosa. A obliquidade do pequeno muro ao fundo, por sua vez, também auxilia no rompimento com a fixidez da imagem. O estado

"inacabado" desta obra, assim como do retrato analisado acima, possibilitam perceber que a principal preocupação de Cézanne nesta fase de sua carreira refere-se, na verdade, ao estabelecimento de acordes cromáticos consonantes, capazes de promover integração compositiva, e não à representação de formas distintas e definidas. O resultado final deriva da conexão entre estes diversos acordes, concebidos simultaneamente.

A partir dos anos 1890, Cézanne utiliza freqüentemente 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*, de *Velha com o Rosário*, dos retratos do jardineiro Vallier... Assim como Hortense Fiquet, também eles parecem absortos em seus próprios pensamentos, indiferentes à passagem do tempo.

Em *Garoto com colete vermelho*, da coleção Bührle, de Zurique, a postura do modelo é mais sinuosa e menos geometricamente organizada, se comparada aos quadros discutidos anteriormente. Também aqui, porém, as proporções ideais do corpo humano foram alteradas com a finalidade de se criar um efeito plástico. São diversos os exemplos deste procedimento aqui: o lambril ao fundo, para dar maior estabilidade à figura, eleva-se à altura de sua face. A orelha do personagem, cuja conformação parece reproduzir a estruturação da manga do colete, tem dimensões incompatíveis com restante do rosto. Do modo semelhante, o braço, na tentativa de acompanhar a curva do corpo, alonga-se excessivamente.

O tratamento cromático mais uma vez prevalece sobre o desenho. A maestria de Cézanne no uso da cor revela-se na harmonização das tonalidades intensas e contrastantes, assim como no cromatismo do branco da camisa, formado por uma multiplicidade de tons. No rosto e na mão do modelo existem regiões que, deliberadamente, não foram preenchidas por pinceladas coloridas. Esta 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 que acabara de posar, o pintor

responde ao marchand: “Compreenda, Sr. Vollard, se eu colocasse qualquer coisa lá ao acaso, eu seria obrigado a retomar todo o meu quadro partindo desse ponto!”¹⁴

Esta exploração se torna ainda mais radical e evidente em *Homem com cachimbo*, do Courtauld Institute. Toda a tela vibra devido à descontinuidade da fatura e à simultaneidade rítmica das pinceladas. Construído com uma paleta reduzida, mas extraordinariamente rica em variações tonais, este retrato revela claramente a importância da modulação cromática na arte de Cézanne. Através dela, o artista consegue expressar a mobilidade e a pulsação inerentes à uma forma viva, mesmo quando em repouso absoluto. A cor traduz o volume da forma, ao mesmo tempo que concebe o espaço pictórico. O branco do cachimbo e do colarinho adquirem a função de centros luminosos, suficientes para contrabalançar a predominância dos tons mais escuros. O personagem retratado é um dos camponeses que serviria de modelo ao pintor em três de suas magníficas composições de Jogadores de cartas. Sua presença inabalável na tela valida a afirmação de Venturi que “um camponês de Cézanne é individualizado como um retrato e universal como uma idéia, como um monumento, firme como uma consciência moral”.¹⁵

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 cabelo em ovo”, em Gauguin, que porém tem bom olho, em Signac, que também possuía algo, 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. (...) O que há de interessante, 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,¹⁶ tão rudes e tão admiráveis. Nada da Academia Julian!...

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, um mês antes de morrer, Cézanne ainda se perguntava se alcançaria "o objetivo desejado e por tanto tempo perseguido"...

¹ Carta de 8 de setembro de 1906. In: CEZANNE, Paul. *Correspondance*. Paris: Ed. Grasset, 1978, p. 324. Edição brasileira pela Martins Fontes, 1992, p. 264-265.

² BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris: Éd. Albin Michel, 1966, pp. 39-40.

³ Carta datada de novembro de 1866. In: ORIENTI, Sandra. *The Complete Paintings of Cézanne*. Londres: Penguin Books, 1985, p. 88.

⁴ GOWING, Lawrence. "The Early Work of Paul Cézanne". In: STEVENS, Mary Anne (ed.). *Cézanne: The Early Years*. Londres: Royal Academy of Arts, 1988, p. 15.

⁵ 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 freqüência aos amigos, em especial a Zola, para garantir a subsistência de sua família.

⁶ RILKE, Rainer Maria. *Letters on Cézanne*. Londres: Jonathan Cape, 1988, p. 80. Carta de 22 de outubro de 1907.

⁷ SCHAPIRO, MEYER. *Cézanne*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1965, p. 70

⁸ CEZANNE, Paul. *Correspondance*. Op. Cit., p. 300.

⁹ A outra tela mencionada, *Sra. Cézanne na poltrona amarela*, encontra-se em uma coleção particular de Nova Iorque.

¹⁰ CAMESASCA, Ettore (org.). *The São Paulo Collection: From Manet to Matisse*. Amsterdã, 1989, pp. 112-116.

¹¹ 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.

¹² CAMESASCA, Ettore, op. cit., p. 116.

¹³ VENTURI, Lionello. *Cézanne, son art, son œuvre*. Paris: Rosenberg, 1936, p. 60.

¹⁴ Apud DORAN, P.M. (Ed). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Éd. Macula, 1978. p. 8.

¹⁵ VENTURI, Lionello. Op. Cit.

¹⁶ PISSARRO, Camille (REWALD, John ed.), *Lettres à son fils Lucien*, Paris, Éd. Albin Michel, 1950, pp. 388-390.

Maria de Fátima Morethy Couto

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora do Instituto de Artes da Unicamp e pesquisadora do CNPq. É presidente Comitê Brasileiro de História da Arte (2010-2013). Autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004) e co-autora do livro *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995).