

Para citar este artigo (ABNT):

BARROS, José D. A. Paul Cézanne: considerações sobre sua contribuição para a arte moderna. In: *Cultura Visual*, n. 15, maio/2011, Salvador: EDUFBA, p. 11-29.

## Paul Cézanne: considerações sobre sua contribuição para a arte moderna

### *Considerations on Paul Cézanne's contribution to Modern Art*

José D'Assunção Barros

#### Resumo

Este artigo busca desenvolver algumas considerações sobre a obra de Paul Cézanne, dirigindo um olhar para as suas contribuições para a Arte Moderna e para as fases de produção artística de Cézanne. Em um primeiro momento, buscamos uma visão cronológica de seus trabalhos em fases que vão da contribuição romântica a uma fase especificamente moderna, na qual Cézanne experimenta um novo tratamento da Cor e da Forma, abrindo caminhos para serem seguidos pelos movimentos artísticos modernistas.

#### Palavras-chave

Paul Cézanne; Arte Moderna; Pintura.

#### Abstract

*This article aims to develop some considerations on the work of Paul Cézanne, directing a view to his contributions to the Modern Art and to the understanding of his phases of artistic production. In the first moment, we intent to present a chronologic view of his works in phases that came from a romantic contribution to a phase specifically modern, where Cézanne experiences a new treatment of the Color and the Form, opening ways to be followed by the modernist artistic movements.*

#### Keywords

*Paul Cézanne; Modern Art; Painting.*

### 1. Introdução

Poucos artistas, como Paul Cézanne, terão sido tão importantes para a Arte Moderna. A historiografia da Arte costuma situá-lo no próprio núcleo de formação da Arte Moderna, na companhia de Vincent Van Gogh e Paul Gauguin – cada um destes artistas contribuindo com uma faceta particularmente importante para o conjunto dos inúmeros movimentos artísticos que marcariam as seis primeiras décadas do século XX. Eis aqui três gênios criadores que, sem terem por si mesmos fundado escolas, impulsionaram direta ou indiretamente um grande número de movimentos da Arte Moderna.

Vincent Van Gogh foi o anunciador dos caminhos que se pautariam fundamentalmente na intensidade expressiva, na coragem de se entregar a uma exploração inédita de cores fortes e puras que pudessem de fato revelar o que havia de mais vivo e intenso no interior dos seres humanos. Todos os

Submetido em: 25/01/2011  
Aprovado em: 21/03/2011

movimentos expressionistas rendem-lhe, de um modo ou de outro, um tributo pelos caminhos que logo estariam aptos a percorrerem no interior de cada alma humana a ser decifrada, através de um angustiado e corajoso mergulho na subjetividade.

Já Paul Gauguin é o arauto de um retorno ao mundo primitivo, ao universo instintivo que tinha sido negligenciado por uma civilização que deixara pesar excessivamente sobre si a sua racionalidade por vezes tão desinteressante e descolorida. Sua coragem de ressaltar a superioridade do mundo primitivo em detrimento dos até então intocáveis valores da civilização, e de preencher de significados as relações do homem com a natureza, inspiraram diretamente os movimentos nabis e simbolistas; e seu gesto libertário de se declarar selvagem tornou-se uma bandeira que logo seria agitada pelos fauvistas.

Estes dois gênios da arte ocidental souberam desenvolver uma ou duas idéias com tanta força, que a luz emanada de seus gestos fundadores pôde se estender por uma grande constelação de artistas. Paul Cézanne, contudo, oferece tantas contribuições ao desenvolvimento das sucessivas gerações de pintores que não seria possível sintetizá-las em uma ou duas frases. Não é a toa que o grande historiador da arte Meyer Schapiro, em um de seus ensaios sobre Paul Cézanne, impressiona-se particularmente com o caráter abrangente da obra do mestre francês, e ressalta que com alguma frequência coube a artistas posteriores desenvolver concentradamente um único aspecto particular de seu estilo. Para evocar as palavras de Schapiro, “a cor, o desenho, a modelagem, a estrutura, o toque, a expressão – se é possível isolar um destes dos outros – são levados em sua obra a novas alturas” (SHAPIRO, 1996, p. 79).

As maiores contribuições de Cézanne apontam, talvez, para as novas possibilidades de invenção formal que logo começariam a eclodir no decurso do século XX. Se alguns dos movimentos mais marcantes da Arte Modernista apontam para diversificadas possibilidades de aprofundamento da Abstração, não há como negar que todos eles são herdeiros de uma forma ou de outra das pesquisas pictóricas empreendidas por Cézanne nas últimas décadas do século XIX e nos seis primeiros anos do século XX. Diversos movimentos modernistas foram gerados precisamente por releituras particulares das propostas pictóricas de Cézanne, e outros o tomaram pelo menos como uma influência significativa e importante. É por isto que, do princípio do século XX aos dias de hoje, não cessam de surgir estudos sobre a obra deste mestre que revolucionou a arte de seu tempo e outros tempos. Cézanne é um destes artistas que está permanentemente a ser redescoberto. À parte Pablo Picasso – que de resto também banhou seu gênio criador nas fontes oriundas da arte de Cézanne – ele é um dos pintores sobre quem mais escreveram os estudiosos.

## **2. Tateamentos em busca de uma cronologia**

É relativamente difícil dividir a obra de Cézanne em fases bem definidas. De modo geral pode-se considerar uma primeira fase de sua produção até 1870,

onde o estilo de Cézanne aparece bastante mesclado de influências diversas que vão da pintura romântica ao Realismo. A partir de 1870, inicia-se um diálogo mais intenso com o Impressionismo, e é precisamente neste momento que aumentam as dificuldades de continuar a dividir a obra de Cézanne em fases definidas.

Tão logo se beneficia de um diálogo pictórico importante com o Impressionismo, Cézanne já parece almejar superar a abordagem impressionista que lhe havia apresentado um novo tipo de arte, e isso começa a ficar cada vez mais claro a partir de 1875, de modo que vemos gradualmente se consolidar um estilo mais singular que é habitualmente classificado como Pós-Impressionista. A partir de 1890, e até a sua morte em 1906, Cézanne desenvolve uma pesquisa pictórica ainda mais radical em direção à abstração e ao uso da Cor em termos cada vez mais modernos.

Essa periodização é apenas uma referência inicial para nos situarmos, e não será preciso insistir nela senão para evocar a temporalidade sobre a qual Cézanne produz a sua obra. De saída, a primeira fase produtiva de Cézanne – que aqui situaremos entre os primeiros anos em que assume definitivamente o seu projeto de se tornar pintor e o ano de 1870 – é bastante complexa e de difícil caracterização. Ao mesmo tempo em que o pintor luta frontalmente contra a tradição acadêmica, ele também luta para encontrar o seu estilo. Nesta busca inicial de um estilo, aparecem entre os anos de 1867 e 1868 temas intensos e de caráter por vezes violento, como os quadros *O Rapto* (1867) e *O Homicídio* (1867-1868). O filósofo Merleau-Ponty chama aos quadros pintados por Cézanne nesta fase de “sonhos pintados” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 304), e tem motivos bem justificados para utilizar tal expressão. De fato, o que habitualmente motiva e move os pincéis de Cézanne nesta época é a possibilidade de imprimir na tela os seus sentimentos, de criar expressivamente em torno de referências literárias bem definidas, de narrar situações através da pintura.



Figura 1. Paul Cézanne. *O Rapto*, 1867.  
Óleo sobre tela

Neste mesmo período, também são freqüentes as incursões de Cézanne em um Realismo inspirado nos princípios naturalistas do escritor Émile Zola, um interlocutor bastante freqüente nesta primeira fase. Pode ser dado como outro bom exemplo de sua produção neste período a tela *Menina ao Piano* (1869-1870). Ainda não adivinhamos nesta obra os caminhos singulares que breve fariam de

Cézanne um Cézanne, mas ela já revela uma busca sistemática de equilíbrio através dos recursos que tinha à sua disposição às vésperas de uma radical transformação de sua arte a partir do diálogo com os impressionistas. O espaço ainda se resolve através de uma oposição equilibrada entre as duas metades do quadro. As duas figuras humanas equilibram-se em relação ao centro;

de cada lado da cena opõem-se o piano e uma poltrona, entrevista de modo que os dois objetos acabam por se tornar o comentário um do outro. A profundidade ainda é buscada pelos artifícios da perspectiva tradicional.

É também desta época a atitude de “refusé” assumida ocasionalmente por Cézanne – no que estava bem sintonizado com uma nova postura surgida entre alguns dos mais modernos pintores desde 1865, quando estes passaram a enfrentar a possibilidade de serem recusados pelos tradicionais Salões nos quais era possível inscrever anualmente as suas obras. Cézanne teve telas recusadas várias vezes nestes salões, e terminou por assimilar neste período uma postura de ‘artista inconformado’ com relação àquela tradição acadêmica que ainda era tão forte nos Salões parisienses.

A Figura 3 ilustra esta postura do *refusé* que enfrenta audaciosamente o convencionalismo acadêmico o quadro *Uma Olympia Moderna*, que foi elaborado entre 1869 e 1870 a partir de uma reinterpretação da *Olympia* de Manet (1863), e a cujo tema Paul Cézanne retornaria mais uma vez em 1873. Esta segunda versão, aliás, já transcendendo o período que consideramos como uma primeira fase na produção pictórica de Cézanne, confirma as dificuldades de ajustar-lhe a em fases bem definidas.

A fase de Cézanne que alterna realismo e imaginação romântica, por outro lado, está longe de representar a sua produção mais significativa. Ela representa mesmo uma fase em que o pintor ainda buscava um estilo pessoal que o singularizasse na constelação de pintores parisienses. Trata-se, poder-se-ia dizer, de uma fase de aprendizado paciente e autodidata, que logo iria lhe render novos frutos. Pode ser apontado como um marco decisivo para uma nova fase na produção pictórica de Cézanne o ano de 1870, em virtude de fatos que incluem uma retirada de Cézanne para sua região natal – Aix-em-Provence –



Figura 2. Paul Cézanne. *Menina ao Piano*, 1869-1870. Óleo sobre tela, 57 x 92 cm. Museu do Ermitage, São Petersburgo.

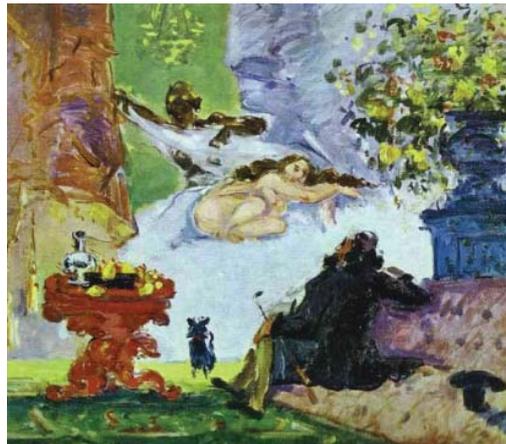


Figura 3. *Uma Olympia Moderna*, c. 1873. Óleo sobre Tela. 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris.

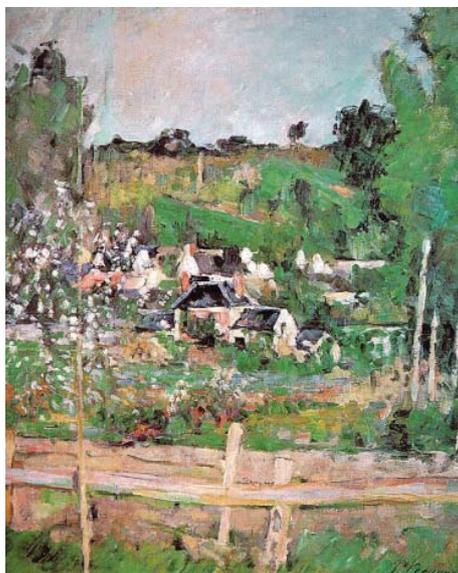


Figura 4. *View of Auvers-sur-Oise (The Fence)*, 1873. Oleo sobre tela, coleção privada.

e um relativo recolhimento que o coloca em constante contato com a natureza e frente à sua descoberta pessoal do gênero Paisagem. A partir daí, tornar-se-iam recorrentes os contatos com os impressionistas, que até então representavam o que havia de mais moderno na sua época.

Desde logo, diante dos caminhos internos que se abriam na pintura Impressionista, Cézanne sempre tendeu a se alinhar à abordagem de pintores como Pissarro – para os quais tinha grande importância a correta construção de uma paisagem<sup>1</sup> – e em campo oposto ao de pintores como Monet e Renoir, que nesta mesma época já começavam a se interessar prioritariamente em capturar o transitório. Ao par disto, dentro de seu campo pessoal de interesses visuais, Cézanne passou a pintar com grande frequência ao ar livre,

e essencialmente visando à representação do mundo natural através de uma paisagem que pudesse ser pacientemente observada. Mais adiante, teremos uma oportunidade para discutir em maior profundidade os caminhos escolhidos por Cézanne dentro das alternativas abertas pelo Impressionismo. Por ora, cumpre perceber a importância de sua migração para este novo campo de diálogos dentro da pintura europeia de sua época.

De saída, tal como observou com bastante precisão o historiador da arte Meyer Schapiro, a década de 1870 promove uma mudança estilística significativa na obra de Paul Cézanne: ele passa “de uma pintura sombria, com tons carregados e contrastes frequentemente violentos, para a fatura impressionista, mais delicada, de uma cena luminosa e agradável” (SHAPIRO, 1996, p. 54). Este novo ambiente de luminosidade é perceptível não apenas nas paisagens, como também nas naturezas-mortas.

Para além desta mudança estilística perceptível no âmbito cromático, a passagem da fase anterior para esta nova fase implicou em um novo deslocamento na concepção de pintura assumida por Cézanne. Da ideia de uma pintura que seria como que a materialização de cenas imaginadas, ele passa agora à ideia de uma pintura que deveria se dedicar a um estudo preciso das aparências. Isto, naturalmente, implicou também em uma mudança no métier do pintor: o seu trabalho artístico vai se tornando menos um trabalho de atelier do que um trabalho na Natureza, e vem daí o papel fundamental que desempenhará na obra de Cézanne o trabalho ao ar livre. Colocar-se demorada e pacientemente diante de uma paisagem a ser retratada passa a fazer parte de

<sup>1</sup> Pissarro. Paris, 1981. Gallerie Nationale de Grand Palais.

sua metodologia de trabalho.

Por outro lado, o mesmo espírito acompanha o trabalho de Cézanne sobre o gênero das “naturezas mortas”, no qual sempre fará suas incursões até o final de sua vida. Meyer Schapiro, que examinou em detalhe o papel das naturezas-mortas na obra de Cézanne, atenta para o fato de que freqüentemente ele “isola algumas maçãs e pêras para um estudo paciente da cor definidora da forma” (SHAPIRO, 1996, p. 54). Desta maneira – paisagens, figuras humanas ou naturezas-mortas – os gêneros pictóricos não raramente se tornarão para Cézanne laboratórios de experimentação, caminhos para explorar os problemas que mais o preocupavam: a busca de solidez e profundidade sem abrir mão das conquistas impressionistas, a captação da forma imanente que reside em cada objeto, e a possibilidade de recriar cada cena e objeto como se estivessem se formando diante do observador.

O abandono de uma abordagem ancorada na imaginação em favor de uma abordagem apoiada na observação e experimentação pode ser percebido em algumas das declarações de Cézanne a Émile Bernard, que teve com ele contatos sistemáticos no final de sua vida. Analisando a passagem de sua juventude como pintor à maturidade artística, ou do primeiro estilo matizado pela influência realista à fase em que passa a dialogar com o Impressionismo, Cézanne registra uma passagem reveladora. Ele parte de um comentário sobre um trecho de Balzac, onde o escritor descreve no livro *A Pele de Onagro* “uma toalha branca como uma camada de neve recentemente caída e da qual ascendem simetricamente os talheres coroados por pãezinhos dourados”. A isto, o pintor francês acrescenta:

“Durante a minha juventude quis pintar isto, esta toalha de neve fresca [...]. Sei agora que não é preciso pintar senão: ‘ascendem simetricamente os talheres’ e ‘pãezinhos dourados’. Se eu pintar ‘coroados’, estou frito, entendem? E se verdadeiramente equilibrar e matizar meus talheres e pães como a natureza, estejam seguros de que as cores, a neve e todo o tremor estarão aí [...]”

Desta maneira, percebe-se que Cézanne fizera uma opção definitiva de abandono do enfoque na Imaginação romântica ou na expressividade realista em função do novo enfoque no estudo das imagens e da natureza, o qual lhe fora fortemente inspirado pelo convívio cada vez maior com os Impressionistas. Mas a verdade, contudo, é que tão logo se põe em contato com o Impressionismo e seus procedimentos, a arte de Cézanne já começa a lutar para superá-los. Se o Impressionismo encantara Cézanne no que concerne à sua permanente pesquisa pictórica, havia também algo no Impressionismo que sempre o incomodara: a sua ausência de profundidade.

Para avaliarmos as complexas relações de Paul Cézanne com o Impressionismo – este que lhe é ao mesmo tempo uma motivação inicial e um ponto a ser superado – será necessário compreender antes de mais nada em que consistiu

a inovação impressionista face à arte acadêmica de sua época. E, antes ainda, será preciso entender o ponto de vista Clássico – e mais precisamente a abordagem tradicional da Perspectiva – pois é sobre a desestruturação desta tradicional maneira de representar as imagens que a abordagem impressionista habitualmente se constrói.

O padrão Clássico de representação organiza-se essencialmente em torno da idéia de Perspectiva geométrica – e, na verdade, pode-se dizer que esta orientação de representação artística através da Perspectiva esteve presente de uma maneira ou de outra em grande parte da arte ocidental no período que vai do Renascimento ao Romantismo, mesmo considerando alguns períodos e estilos que não são neoclássicos. O que vem a ser, especificamente, a Perspectiva? É desta pergunta inicial que devemos partir.

O olhar artístico que trabalha a sua representação de imagens a partir da Perspectiva parte de duas grandes ficções: a do olhar imóvel, e a da imobilidade do objeto a ser representado. Consideremos a primeira destas ficções: a de um hipotético olho monocular e imóvel que se coloca diante de uma cena. Este ponto de partida – fundamental para a elaboração da perspectiva geométrica tal como esta começou a ser concebida a partir dos pintores renascentistas – não existe em absoluto no mundo real. Antes de mais nada, um ser humano entrega-se ao ato de contemplar o mundo munido de dois olhos que começam a explorar o campo visual que se estende à sua frente. O olhar, por exemplo, é capaz de perceber os objetos de modo ligeiramente esférico, mesmo porque do ponto de vista físico o fenômeno da visão ocorre a partir de uma projeção sobre o globo ocular. O ‘olhar linear’ proposto pela perspectiva tradicional não corresponde de fato ao que se verifica em termos de fenômenos oculares.

Mas há mais. Mesmo que um observador se ponha estacionado diante de um determinado objeto – e que possua apenas um único olho, e não dois como a maioria dos seres humanos – ele jamais conseguirá efetivamente imobilizar o seu olhar. Aquele que contempla, mesmo que direcionando a visão para um único ponto, tende a examinar o objeto em movimentos imperceptíveis, a mover-se sobre ele. Sem contar que, como tão bem ressaltou o filósofo Merleau-Ponty ao refletir sobre o fenômeno da visão, “*nós vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos*” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 308). Esse ‘sentido tátil’ de que a visão torna-se capaz é possível precisamente porque o olhar nunca se coloca fixo em um único ponto: ele desloca-se imperceptivelmente sobre o objeto examinado, compara o ponto em que se detém com o seu em torno, deixa-se interferir pelo que já conhece de imagens similares e, por fim, invoca a memória de impressões táteis e sensoriais que transcendem o fenômeno mais simplificado da visão.

O ato de olhar é na verdade extremamente complexo, e envolve muitos fatores. Estudiosos que vão desde Edmond Husserl a Didi-Huberman – passando por campos que vão da fenomenologia aos estudos óticos – têm estudado a visão

como um fenômeno multifatorial. Mesmo Leonardo da Vinci, em pleno século XVI, já se apercebia da complexidade do fenômeno da visão, mostrando-se particularmente capaz de se valer eventualmente da ambigüidade dos fenômenos óticos para produzir algumas de suas mais conhecidas obras primas – como o célebre quadro *Mona Lisa*.

Contrariando o que ocorre no mundo real, o olhar proposto pela perspectiva é unificado, e depois imobilizado. Neste processo, este olhar é concomitantemente filtrado da complexidade que habitualmente acompanha os fenômenos óticos e também os processos mentais de decifração das imagens recebidas pelo olho. Da mais tumultuada cena, ou de um cenário partilhado por inúmeros objetos e figuras humanas, emergem seres e coisas que se destacam do fundo como se fossem esculturas – objetos prontos e acabados, e não em formação diante dos olhos do espectador. O devir de imagens que se oferece à aventura da contemplação é suspenso por um breve instante. Esta é a versão clássica da Perspectiva, que acrescenta – para tomar como exemplo o Classicismo puro de um Rafael – a busca de uma bem calculada simetria na escolha da disposição de imagens, onde cada objeto ou figura humana.

Para criar as ilusões de profundidade – este que é afinal de contas o grande objetivo da Perspectiva – o pintor, clássico ou não, conta com uma série de recursos adicionais, e será possível resumir rapidamente alguns deles a seguir.

A Perspectiva propriamente dita baseia-se na consideração de um ponto de fuga e no cálculo do tamanho exato que deveriam ter as figuras de uma cena para refletir a sua distância, considerando que à medida que os objetos se afastam do observador eles diminuem de tamanho. Existem, contudo, uma



Figura 5. Rafael. *A Escola de Atenas*, 1510-11. Afresco. Stanza della Segnatura, Palácio Vaticano, Roma.

série de artifícios que devem acompanhar este sofisticado trabalho de ilusionismo que é a perspectiva. Há por exemplo a manipulação de efeitos de claro-escuro produzidos por uma luz artificial, que ajudam a isolar cada objeto a ser desenhado na tela e a lhe conferir desta maneira um sentido de volume. Já a idéia de distância é reforçada não apenas diminuindo o tamanho das figuras que se afastam do observador, mas também diminuindo a precisão dos contornos à medida que estes mesmos objetos se afastam. A chamada “perspectiva aérea” trabalha com o artifício de carregar nos azulados à medida que nos aproximamos do horizonte – na contemplação de uma montanha, por exemplo. E, para além disto, os pintores que trabalham com os parâmetros herdados do classicismo podem reforçar a ilusão de espaço através de estruturas arquitetônicas ou naturais que enquadrem a cena e ajudem a direcionar

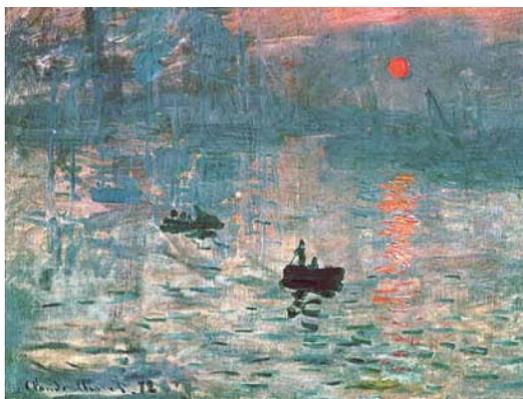


Figura 6. Claude Monet. *Impressões: Sol Nascente*, 1872. Óleo sobre tela.

o olhar. As abordagens clássicas e neoclássicas, desta maneira, trabalham no sentido de iludir o observador, de modo que ele se esqueça que o que tem diante de si é apenas uma tela coberta de traços e cores.<sup>2</sup>

Mas prossigamos no entendimento do que representa a Perspectiva como pedra angular do edifício neoclássico. Para além da ficção do observador unificado e imobilizado, a segunda ficção proposta pela Perspectiva – a de um ‘objeto imóvel’ a ser observado – não ocorre em absoluto nas situações ao natural, onde tudo muda incessantemente. Em tempos modernos, o advento da Fotografia introduziu esta possibilidade de imobilizar as imagens que se apresentam à objetiva da lente em um único instante. Mas por isto mesmo a abordagem fotográfica está longe de ter conseguido apreender a plenitude de aspectos que envolvem o fenômeno da percepção da imagem ao natural. Esta ambição de representar o mundo das imagens de maneira mais plena foi precisamente o que ancorou algumas das inovações mais impactantes do Impressionismo.

O Impressionismo trazia consigo o projeto de transmitir as Impressões das imagens, da Natureza e da realidade sobre o olho, mais do que retratar a realidade no sentido convencional. As aparências, ou as impressões causadas pelas aparências do mundo no observador humano, constituíam um horizonte fundamental a ser considerado pelos impressionistas. Dito de outra forma, os pintores impressionistas estavam preocupados com um novo tipo de percepção da realidade natural: queriam restituir através da pintura a própria maneira pela qual os objetos atingem a visão e chegam aos sentidos. Alguns dos pintores impressionistas ambicionavam representar os objetos na atmosfera em que a percepção instantânea os oferecia aos sentidos, atentando para a sua ligação entre si através da luz e do ar (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 305). Isso implicava em algumas estratégias pictóricas e procedimentos específicos.

Com relação ao tratamento da Cor, alguns dos pintores impressionistas ambicionavam restituir o invólucro luminoso dos objetos excluindo de suas palhetas os ocre, os tons terras, os negros, e muito habitualmente utilizavam apenas as sete cores básicas do prisma, mas de uma maneira particularmente sofisticada que terminava por produzir uma grande riqueza de efeitos de luz e de cor. Sua estratégia era superar o mero resgate das “cores locais”. A “cor local”, bem entendido, pode ser definida como a cor que os objetos tomam quando isolados de tudo aquilo que os envolve. O que os Impressionistas pretendiam apontava

<sup>2</sup> É pertinente registrar que, a partir do princípio do século XX, foram realizadas experiências científicas para avaliar a divergência entre aquilo que o olho realmente vê e uma representação perspectivada do mesmo objeto. As primeiras experiências nesta direção foram realizadas na universidade de Glasgow e publicadas no princípio da década de 1930 (THOULESS, “Phenomenal Regression to the Real Object” *British Journal of Psychology*, 1931-2).



Figura 7. Cézanne. *Village Road, Auvers*. c.1872-73. Óleo sobre tela.

numa direção contrária à do mero resgate das cores locais, pois eles queriam se valer precisamente dos fenômenos de contraste que no mundo natural modificam as cores locais.

Assim, por exemplo, quando vemos objetos em conexão uns com outros e imersos no contexto da natureza, as diversas cores envolvidas repercutem umas sobre as outras. É conhecido por exemplo o fenômeno segundo o qual cada

cor provoca num ambiente natural a visão da cor complementar, ambas produzindo um resultado final sobre o olho humano. Duas cores correlacionadas pela sua proximidade tendem a intercambiar entre si as suas complementares como nuances que interferem sobre cada uma delas. Assim, um verde e um violeta postos lado a lado tendem a interferir um sobre o outro através de suas cores complementares, respectivamente o vermelho e o amarelo <sup>3</sup>. As telas produzidas por um pintor, por outro lado, destinavam-se a serem contempladas em recintos fechados (um museu, a sala de estar de uma residência), e este aspecto também era levado em consideração por diversos dos pintores impressionistas. Por estes e outros motivos muitos destes pintores desenvolveram suas pesquisas da cor e dos efeitos de luz na direção de traçar sobre a tela não apenas a cor local, mas também a cor complementar que poderia fazê-la vibrar. Um roxo, por exemplo, poderia ser sutilmente acompanhado do amarelo; ou um verde do vermelho.

Havia muitas técnicas à disposição dos impressionistas para combinar as cores em suas relações complementares ou de repercussão em relação a outras cores. Ao invés da simples mistura das cores na própria palheta para depois lançar a cor resultante sobre o quadro, era possível por exemplo trabalhar com a justaposição das cores componentes (lançar primeiro uma e depois a outra sobre a tela) – o que termina por produzir um efeito singularmente mais vibrante. Mais tarde, outros impressionistas avançariam para técnicas mais sofisticadas que incluíam a divisão do tom em pequenos tons e manchas de cores, evoluindo em direção àquilo que seria mais tarde denominado “pontilhismo” – técnica que atinge com Seurat e Signac sua expressão máxima.

Todos estes procedimentos indicam uma direção bastante clara que estava presente no conjunto da maior parte dos pintores que seriam a partir de 1870 classificados como impressionistas. Nestes casos, a tela obtida pelo pintor não correspondia obviamente, ponto a ponto, à realidade natural propriamente dita. Mas o que os impressionistas almejavam atingir, como bem assinala Merleau-Ponty em seu brilhante ensaio sobre Cézanne, era uma espécie de

<sup>3</sup> Àquela época, já era bastante conhecida a formulação da "lei de contraste simultâneo" através da obra do químico francês Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) que entre outras coisas atestava que duas cores contíguas se exaltam mutuamente pela permuta de seus complementares.

“verdade geral da impressão” restabelecida pela ação das partes umas sobre as outras (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 305).

Mas os procedimentos acima descritos traziam também os seus inconvenientes. Em Arte, quando um problema é solucionado, não raramente a solução acaba induzindo um novo problema. A captação pictórica da atmosfera, a divisão dos tons, o jogo das complementares em busca de efeitos que melhor representassem a impressão que os objetos produziram sobre o olho em condições naturais – estes e mais outros procedimentos acabavam, em geral, por deixar submergir o objeto e também por diluir a sua densidade característica. É por isso que as pinturas impressionistas não raro dão essa impressão de não possuírem solidez, e era especificamente sobre este problema que Cézanne dispôs-se a enfrentar com seus pincéis. Devemos buscar aqui parte do sentido de sua célebre afirmação de que pretendia “restituir ao impressionismo a solidez da Arte dos museus”.

O Classicismo, com a abordagem que atrás foi discutida, era esse outro horizonte que Cézanne tinha de considerar como um caminho que havia sido bem sucedido em dar solidez aos seus objetos. Mas por outro lado as alternativas neoclássicas haviam precisamente perdido algo que o Impressionismo buscava restituir. Com o seu projeto, os Impressionistas acreditavam que estavam sendo até mais fiéis à realidade do que os clássicos, pois restituíam mais rigorosamente as impressões que os objetos produziam sobre o observador humano, rejeitando a falsificação neoclássica mediada basicamente pelo intelecto. Mas em contrapartida, conforme vimos, os impressionistas perdiam em solidez e profundidade. Conciliar a ambição impressionista e a possibilidade de uma solidez a ser restituída aos objetos representados passou a se tornar cada vez mais a grande preocupação de Cézanne.

No princípio, Cézanne ainda experimenta alternativas dentro do âmbito de recursos impressionistas, mas já revelando uma grande inventividade que introduz singularidades mesmo nas obras desta fase de transição para o seu estilo mais definitivo. O duplo desafio que Cézanne começa a enfrentar, neste momento, é o de alcançar a unidade de espaço, mas sem fragmentar as formas com uso excessivo dos efeitos de vibração. Para tal, Cézanne parte em busca de uma nova pincelada que traduzisse volumes, espaços e as relações entre eles. O método era o de estabelecer a composição, e depois proceder a uma metódica aplicação da cor de modo a assegurar um “invólucro atmosférico”.

Quando observamos algumas das composições de Cézanne desta época, podemos perceber a sua ânsia em recuperar aqueles objetos perdidos e submergidos por trás da atmosfera. Se os impressionistas só precisaram das sete cores básicas do prisma, e ao lado disto produziam uma imensa variedade a partir das conexões entre as cores, do jogo de complementares e dos efeitos óticos, já Cézanne amplia consideravelmente a sua paleta de trabalho. As cores quentes e o negro atendem-lhe ao projeto de tentar recuperar o objeto sob a atmosfera. De outra parte, ele renuncia a procedimentos impressionistas

como a divisão dos tons e trabalha com misturas graduadas – modulações coloridas que seguem a forma dos objetos e que buscam trazer à tona o caminho da luz percebida. Cézanne, de certo modo, consegue livrar o objeto dos reflexos impressionistas que oprimiam a sua identidade fundamental e passa a como que iluminá-los a partir de dentro, como se do seu interior viesse a luz. Tal como assinala Merleau-Ponty, o objeto de Cézanne “é como que iluminado surdamente do interior, emana a luz e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 305).

Conforme pudemos verificar até aqui, o período inicial de diálogo entre Cézanne e o Impressionismo é extremamente rico no que se refere à pesquisa pictórica empreendida pelo pintor. Mais adiante, ao discutirmos as contribuições de Cézanne para a Arte Moderna, voltaremos a estes aspectos com vistas a compreender como as gerações subseqüentes de pintores modernos puderam se beneficiar das inovações e caminhos abertos pela pesquisa pictórica empreendida pelo pintor francês. Por ora, avancemos pela fase mais característica da produção pictórica de Cézanne: aquela que – em vista de certas singularidades que se acentuam decididamente – tem levado alguns historiadores da Arte a apontarem Paul Cézanne como um dos primeiros pintores “pós-impressionistas”.

Entre 1875 e 1890, o estilo de Cézanne consolida-se em direção a singularidades que já lhe são tão características que já não seria possível relacioná-lo com o Impressionismo que se desenvolvia em sua época. Os métodos utilizados pelo pintor já são então francamente originais, e na impossibilidade de associá-los ao Impressionismo, mas ao mesmo tempo não se tendo formado ainda uma nova escola a partir de Cézanne, os historiadores da Arte costumam classificar a arte produzida por Cézanne neste período de “Pós-Impressionista”<sup>4</sup>.

Esta designação surge pela primeira vez quando Cézanne ainda estava vivo, e posteriormente passou a refletir uma tentativa de localizar três artistas intensamente originais que, pela força de suas singularidades, encontraram-se como que suspensos entre os Impressionistas ou Neo-Impressionistas, e os movimentos já radicalmente modernos que surgiriam posteriormente – como o Fauvismo, o Cubismo e outros. Tal como já mencionamos antes, estes três artistas – que, apesar de não pertencem a nenhuma escola, inspirarão a partir dos caminhos por eles abertos a formação de diversificados movimentos – são Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, e naturalmente Paul Cézanne.

A impossibilidade de atrelar Cézanne e um movimento mais definido deve ser associada a esta sua trajetória pictórica tão singular que o leva a se desembaraçar de rótulos estilísticos, mesmo quando ainda convivia mais intensamente com o grupo de pintores que – a partir de 1876 – assumiriam o rótulo de “impressionistas”. Desde seus primeiros tempos, o pintor francês fora quase sempre recusado pelo Salão – esta rede oficial de Exposições e que começava a se ligar também a uma correspondente rede de mercado de arte, e isto mesmo quando alguns dos mais inovadores pintores impressionistas já

<sup>4</sup> A primeira referência à designação “pós-impressionismo” é atribuída a Roger Fry e Clive Bell, e a expressão teria se difundido a partir de uma exposição realizada em Londres, em 1910, com o nome “Manet e o Pós-Impressionismo”. Eventualmente gerando críticas de alguns críticos e historiadores em vista de abarcar estilos bem diferenciados, costumam variar nos livros de História da Arte os artistas que são localizados sob este rótulo. Seurat e os pontilhistas, por exemplo, são ocasionalmente situados como pós-impressionistas, mas também se utiliza a designação neo-impressionista para eles e outros pintores que, antes de reagir propriamente contra o Impressionismo, prolongam e reelaboram os caminhos pictóricos dos Impressionistas. Degas e Toulouse-Lautrec também aparecem ocasionalmente classificados como pós-impressionistas. Mas é habitualmente a tríade formada por Cézanne, Gauguin e Van Gogh que atrai via de regra esta designação, que aqui empregaremos sem maiores problemas.

começavam a serem aceitos. Trabalhou sozinho na sua incansável pesquisa pictórica, determinado a não fazer concessões ao que lhes exigisse o mercado, à rede centralizada pelo Salão, ou às orientações estéticas dos grupos estilísticos específicos. Ao lado disto, à parte dificuldades materiais pelas quais todos os pintores passaram em sua época – sobretudo em períodos de dificuldades econômicas globais como o dos primeiros anos da Terceira República na França – Cézanne pôde beneficiar-se a certa altura de uma mesada concedida pelo pai banqueiro, mesmo no período em que já estava casado. Tudo isto fez de Cézanne um pintor consideravelmente independente. Esta independência permitiu-lhe dar um passo até mesmo além de alguns dos mais inovadores pintores da sua época, que eram os que se agrupavam no chamado círculo dos “impressionistas”.

Por outro lado, nos últimos quinze anos de sua vida Cézanne começa a ser reconhecido pelos seus pares, que lhe adivinham a genialidade. Muitos o procuram nos últimos anos de sua vida ambicionando aprender com o mestre. Émile Bernard estabelece com ele uma sistemática conversação, e em função disto podemos contar hoje com muitos depoimentos de Cézanne acerca de seus métodos, de seus procedimentos, de suas concepções sobre a pintura, de uma espécie de Teoria que pode tanto ser depreendida das pinturas dos últimos anos como de certos aforismos por ele pronunciados nas conversas com Émile Bernard, e que passam a ser de grande relevância para as gerações subseqüentes de artistas. A fase final aproxima-se de um reconhecimento que virá definitivamente em 1905, quando é promovida uma grande exposição das obras de Cézanne.

O período situado entre 1875 e 1890, e a fase final – desta data até 1906 – mostra-se muito rico em uma pesquisa pictórica que se expressa particularmente pelas pinturas mais amadurecidas de três grandes séries temáticas produzidas por Cézanne no decurso de muitos anos. Estas séries oferecem uma oportunidade compreender estas duas fases finais da obra de Cézanne, e é neste sentido que a elas recorreremos.

### **3. As grandes contribuições de Cézanne para a Arte Moderna**

Em seu ensaio “A Dúvida de Cézanne”, Merleau-Ponty chama atenção para uma motivação essencial que está por trás da maior parte da obra de Cézanne e para a qual já chamamos atenção em momento anterior. O pintor francês, na verdade, recusou-se a tratar como alternativas incompatíveis dois caminhos de representação que haviam se apresentado aos pintores ocidentais. “Ele não quis separar as coisas fixas que aparecem ao olhar de sua maneira de fugaz de aparecer”, e pretendeu pintar “a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea”, para evocar aqui as próprias palavras de Merleau-Ponty (1975, p. 306).

Tal como já vimos anteriormente, os parâmetros clássicos sempre atentaram para a primeira possibilidade: representar os objetos em sua fixidez através de

uma bem calculada perspectiva geométrica que filtrasse do olhar os sucessivos deslocamentos de perspectiva e as deformações que ocorrem naturalmente na percepção dos objetos. Por outro lado, vimos também que alguns dos impressionistas, movidos por um desejo oposto, ambicionavam retratar o objeto na sua fugacidade, realçando os efeitos de luz e cor que na vida real tais objetos produziram ao olho que experimenta livremente as sensações decorrentes do ato de observar.

Conforme vimos, Cézanne almejou unir estas duas alternativas de uma maneira bastante original – e é talvez isto o que tinha em vista ao afirmar que desejava transformar o impressionismo em algo sólido como a arte dos museus. De uma maneira ou outra, ele tinha o projeto de buscar a realidade sem abandonar as sensações. Para entendermos este aspecto imprescindível da abordagem de Cézanne é preciso que retomemos os aspectos que se referem aos processos através dos quais o olho humano percebe as imagens no seu contexto de realidade, dinâmico e diacrônico.

Já mencionamos antes o fato de que a maneira de perceber imagens na vida em curso é bem distinta daquilo que se pode obter das imagens de objetos reais através de um quadro perspectivado geometricamente à maneira dos clássicos, ou mesmo através de uma fotografia que imobiliza as imagens em um quadrado de papel fixo e de dimensões pequenas. A fotografia ou um quadro pintado de acordo com a perspectiva geométrica não correspondem nem um nem outro aos efeitos que ocorrem sobre a visão durante um ato perceptivo inserido na realidade cotidiana. O olho humano, quando observa objetos, não traça simplesmente uma perspectiva, e muito menos imobiliza imagens de maneira fixa. Ele habitualmente contorna os objetos que observa, desloca-se em torno dele, adivinha a sua dimensão tátil. Quando o olho percorre uma superfície mais ou menos extensa, as imagens obtidas são sucessivamente tomadas de diferentes pontos de vista, acumulando em um movimento espontâneo deformações diversas umas sobre outras (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 307).



Figura 8. *The Château-Noir and Mont Sainte-Victoire*, 1904-1906. Óleo sobre tela. 51 x 61 cm.

Ao ocorrer o transporte para uma tela ou papel destas imagens sujeitas às deformações que ocorrem espontaneamente no ato perceptivo corrente, o pintor congela as imagens – interrompe o movimento hesitante do olhar e os deslo-

camentos deste sobre a imagem, filtra a superposição de perspectivas e tende à perspectiva geométrica – pelo menos se estiver mais ou menos afinado com o procedimento clássico. Nada impede, por outro lado, que o observador de um quadro ou de uma fotografia veja-se de novo presa da inquietação do olhar, agora dirigindo sua atenção para as imagens impressas no papel ou pintadas sobre a tela. Para além disto, é verdade também que a fotografia ou a tela clássica excluem da visão que se oferece ao seu observador uma série de efeitos e ambiências que pertencem apenas ao ambiente natural e à inserção do olho no ato de contemplar o mundo de ‘dentro do mundo’, e não de fora – como alguém que, francamente destacado daquilo que observa, examina uma fotografia ou um quadro perspectivado.

Uma das contribuições mais geniais de Cézanne para a Arte Moderna foi a possibilidade de verter a favor de sua arte este jogo de múltiplas perspectivas que são incessantemente produzidas pelos sucessivos deslocamentos do olhar sobre os objetos que se oferecem à visão. Ele desenvolveu a arte de se entregar criativamente às deformações de perspectiva, mas sem deixar que esta sutil convivência de múltiplas perspectivas prejudicasse a idéia de unidade da paisagem ou dos objetos retratados. Para retomar as observações de Merleau-Ponty, “o gênio de Merleau-Ponty consiste em fazer com que as deformações de perspectivas, pela disposição de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por si mesmas na visão global e contribuam apenas, como ocorre na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto que surge a se aglomerar sob o olhar” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 307).

É também para atender ao mesmo projeto de representar a matéria ao tomar forma diante das sensações do olho do artista que ele passa a tratar de uma nova maneira a idéia do contorno. Mais uma vez aqui se percebe a genialidade de Cézanne no tratamento desta questão, tal como foi magistralmente expresso em palavras por Merleau-Ponty em seu célebre ensaio sobre Cézanne:

“O contorno dos objetos [...], concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Ao se traçar o contorno de uma maçã, faz-se dela uma coisa e, no entanto, não é senão o limite em direção ao qual os lados da maçã correm em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria tirar a identidade dos objetos. Marcar apenas um seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa, não estirada diante de nós, mas repleta de reservas, realidade inesgotável. É por isso que Cézanne vai seguir por uma modulação colorida a intumescência do objeto e marcará em traços azuis *vários* contornos. O olhar dançando de um a outro capta um contorno nascendo entre todos eles como na percepção” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 307).

O emprego do contorno é bastante rico na obra de Cézanne, pois neste caso ele não se reduz a um único procedimento. Há ocasiões em que ele procede à passagem de uma figura à outra, ou ao ambiente da qual se destaca, através do que ele gostava de chamar de “modulação” – palavra empregada em referência à passagem de uma tonalidade à outra na Música. Há outras ocasiões

em que estrategicamente vemos um grande contorno negro, audaciosamente assumido como nenhum impressionista ousaria fazer. Há outros momentos em que, se examinarmos com atenção, veremos várias linhas que se superpõem, marcando uma distância imperceptível umas entre as outras. E à vezes que tão somente o que separa os objetos são as manchas de cor a partir dos quais eles se vêem representados.

O desenho, dentro desta abordagem proposta por Cézanne, resulta essencialmente da Cor. Na tela acima nós podemos observar algumas destas formas de tratamento. Existem momentos em que percebemos de maneira claramente definida os objetos, ambientes e elementos da paisagem – mas se examinarmos mais de perto veremos que não existem ali senão manchas de cor cuidadosamente dispostas num jogo de mútuas contraposições. Por outro lado, Cézanne não se furta a recorrer ao seu contorno negro quando isto interessa à sua composição. Vemos nesta tela um contorno negro demarcando claramente a parte superior da montanha de Saint-Victoire, esta que se tornou um de seus temas prediletos.

Esta audácia e criatividade na combinação de procedimentos, que podemos ver em diversas das obras de Cézanne, é já uma atitude tipicamente moderna. É produto de um artista que já demonstra grande confiança em seus próprios recursos, e que sabe equilibrá-los com vista à composição.

Com relação à prática consciente de deformações, que atrás foi descrita, esta se acha particularmente presente na obra de Cézanne entre 1870, quando ele abandona a sua fase de diálogo com o Realismo, e 1890, data a partir da qual ele passa a buscar caminhos ainda mais originais para resolver os problemas a que se propunha na sua ânsia de conciliar a solidez com o caminho originário do Impressionismo.

A possibilidade de trabalhar múltiplas perspectivas dentro de um mesmo quadro seria intensamente explorada – e de uma maneira que não poderia ser prevista à época de Cézanne – por pintores cubistas como Pablo Picasso e Georges Braque. A diferença é que este jogo de múltiplas perspectivas deixa de ser sutil com os pintores cubistas, tornando-se francamente explícito. Sobretudo, os cubistas não estarão mais preocupados em preservar a unidade do quadro. A sua idéia é precisamente a de fragmentar a imagem de um mesmo objeto a partir de múltiplos pontos de vista. Para conquistar estas novas possibilidades, os cubistas foram buscar inspiração em fontes diversas. Estiveram atentos ao que já faziam os artistas do Egito Antigo, embora de maneira menos audaciosa, com as suas pinturas de figuras humanas que alternam na mesma representação os perfis e as tomadas de frente. Mas também estiveram atentos ao que Cézanne vinha fazendo nesta direção, por exemplo nas suas naturezas mortas.

Não foi apenas este aspecto que os cubistas aproveitaram de Cézanne. A

segunda grande contribuição do pintor francês foi a sua proposta de esquematização da realidade. Em um de seus mais famosos aforismos, Cézanne havia declarado que era preciso ver a Natureza como “cones, cilindros e esferas”. Com isto, Cézanne estava se prontificando a buscar a forma inerente aos objetos. Os cubistas, e também outros artistas que investiram na pintura abstrata, souberam compreender esta lição de Cézanne. Alguns, na verdade, avançaram para a sua franca radicalização.

A proposta de Cézanne neste sentido era a de revelar a ‘forma inerente’ a um objeto. O seu procedimento era analítico: ele desenvolvera a acurada capacidade de, ao examinar cada objeto do mundo natural, compreender a sua estrutura latente – enxergá-lo, de alguma maneira, a partir de formas mais primordiais como cilindros, cones, esferas e cubos. Sobretudo nas obras da última fase, isso o levou a enfatizar planos e volumes que tendiam trazer para a sua pintura uma organização geométrica. Contudo, como bem ressalta Herbert Read em uma avaliação sobre o método de Cézanne, ele não concebeu propriamente estes volumes em contorno – como o fariam tantos dos movimentos abstratos posteriores – e sim em cores contrastantes. Para retomar uma expressão utilizada por Herbert Read, a distinção individual da arte de Cézanne refere-se a “uma sensibilidade à forma expressa em cor” (READ, 1991, p. 75).

A geometrização inerente às figuras e objetos pintados por Cézanne pode ser tomada certamente um ponto de partida para todo um ramo da Arte Moderna que tenderia de diversos modos à Abstração. Por outro lado, deve-se ter em vista que Cézanne acreditava que, de uma maneira ou de outra, a sua pintura representasse eficazmente a natureza de um objeto, ou, ao menos – para avançar na avaliação proposta por Herbert Read – que a sua pintura representasse “a sensação dada pela natureza de um objeto” (READ, 1991, p. 75). Já os cubistas, os primeiros a avançarem mais decididamente nesta senda aberta por Cézanne, costumavam tomar um objeto como ponto de partida para depois se abstraírem dele. Esse procedimento aparece particularmente no chamado “cubismo analítico”, que radicaliza a proposta analítica de Cézanne. Com a radicalização da geometrização sugerida por Cézanne e seu progressivo abandono da integridade do objeto, pode-se dizer que o cubismo rompe com a arte mimética que ainda temos em Cézanne.

Mas é também interessante contrastar Cézanne e os Cubistas de um outro ponto de vista. Se os cubistas, como dissemos, costumavam tomar o objeto como ponto de partida para depois se abstraírem dele, encontraremos em Cézanne a motivação e a experiência singular de tentar captar não os objetos, mas os elementos – formas e cores – antes de se tornarem objeto. Já se disse, a respeito disto, que Cézanne rasgou o “véu dos objetos”. Maldiney, filósofo afiliado à corrente fenomenológica, assinala que essa busca cézanniana do momento formador dos objetos abrange também o espaço como parte e aspecto indissociável do próprio objeto, e não como receptáculo que o recebe:

“O espaço de Cézanne não é um receptáculo. Seus elementos ou mo-

mentos formadores são eles próprios acontecimentos: fragmentações, rupturas, modulações, encontros (...) Surge a *Montanha Santa-Vitória*. Não há um *onde* anterior ao seu aparecer, onde se possa dizer que ela tenha lugar. Ela aparece nela mesma, no aberto. Os dois em um só (...) Ela torna visível a invisível dimensão da realidade: o “*aí*” do “tem *aí*” (le *y du il y a*)” (MALDINEY, 1973, p. 9).

De igual maneira, com Cézanne, não há propriamente uma realidade diante da qual se coloca o artista, dela separado. O real, é ainda Maldiney quem assinala, é o par que se forma entre a sensibilidade humana e o mundo, e neste sentido um artista como Cézanne também se integra ao objeto, em uma atitude que já prefigura o Moderno. Por isso, também Argan (1996), um dos mais destacados historiadores da arte, assinala que em Cézanne já não é possível pensar a realidade senão enquanto recebida de uma consciência, da mesma forma que não é possível pensar a consciência senão preenchida por essa realidade. Esta maneira de conceber o artista, aliás, já está presente nas próprias reflexões de Cézanne sobre a sua arte:

“eu sou a consciência subjetiva desta paisagem, e a minha tela é a consciência objetiva. A minha tela e a paisagem, uma e outra fora de mim, mas, a segunda, caótica, casual, confusa, sem vida lógica, sem qualquer racionalidade; a primeira duradoura, categorizada, participe da modalidade das idéias...” (apud MICHELI, 1991, p. 80).

Para retomar a contribuição de Cézanne à moderna arte abstracionista, pode-se dizer que, com a formulação e concretização da idéia de que seria possível chegar à forma inerente dos objetos, ousando trazer para a arte de representar a Natureza uma geometrização nunca antes tentada, Paul Cézanne é apontado com justa razão como a grande influência que teria tornado possível uma aceleração das pesquisas pictóricas rumo à abstração no início do século XX.

A terceira grande contribuição de Cézanne para os desenvolvimentos posteriores da Arte Moderna refere-se à sua exploração inovadora da Cor. Rigorosamente falando, em Cézanne, desenho e cor tornar-se-ão indissociáveis. Particularmente nas obras entre 1878 e 1887, a Cor é empregada por Cézanne para expressar volumes. Pode-se dizer que, aqui, os volumes só existem na superfície da tela pela disposição e utilização de cores diferentes. Dito de outra forma, o volume não está mais, à maneira clássica, em torno dos objetos e na relação espacial perspectivada entre eles, mas dentro da própria Cor, tornada matéria e energia que define o próprio espaço da realidade produzida pelo artista.

A partir das derradeiras fases da sua produção pictórica, e particularmente no período final que se situa entre 1888 e 1906, a Cor continua a desempenhar um papel primordial na pintura de Cézanne, e de um ponto de vista timbrístico o pintor francês vai encontrar uma palheta diversificada e rica em azuis, verdes e ocres. As grandes séries, como a das *Banhistas*, são particularmente exemplificativas desta nova tendência. É esta Cor que – ao mesmo tempo em que se diversifica e se intensifica – vai se tornando rugosa, transbordante para

fora da tela, a grande contribuição de Paul Cézanne para a Arte Moderna, para além de sua efetiva revolução no âmbito da autonomia da Forma em relação aos dados naturais. Esta última fase da produção de Cézanne, certamente, necessitará de um artigo específico que exponha a riquíssima contribuição para o desenvolvimento da Arte Moderna e para a inspiração de diversos de seus movimentos artísticos.

#### **Referências**

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- GRAND-PALIAS. *Pissarro*. Paris: Gallerie Nationale de Grand Palais, 1981.
- MALDINEY, H. *Regard, parole, espace*. Paris: L'Age d'homme, 1973.
- MALDINEY, H. *Art et existence*. Paris: Klincksieck, 1985.
- MERLEAU-PONTY. "O Olho de Cézanne". In: *Os Pensadores XLI*, São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- MICHELLI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- READ, Herbert. *A Arte de Agora Agora*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SHAPIRO, Meyer. "As maçãs de Cézanne" [1968] in *A Arte Moderna – séculos XIX e XX*, São Paulo: EDUSP, 1996.

#### **Sobre o autor**

José D'Assunção Barros é professor-adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFF), e professor-colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Doutor em História pela UFF.

E.mail: jose.assun@globo.com