

## PAUL CÉZANNE E SUA FASE ROMÂNTICA

**José D'Assunção Barros.<sup>1</sup>** (UFF)  
*jose.d.assun@globomail.com*

**RESUMO:** Este artigo busca discutir a fase romântica da pintura de Cézanne, discutindo aspectos relacionados seu uso da Cor, à elaboração da Forma pictórica, à postura do artista diante da realidade a ser representada, e relacionando estas inovações aos movimentos modernos que delas se beneficiaram como influências significativas. São trazidos, como exemplificação, alguns dos diversos trabalhos artísticos produzidos por Paul Cézanne.

**Palavras-chave:** Paul Cézanne; Pós-Impressionismo; Arte Moderna.

**ABSTRACT:** *This article attempts to discuss the Paul Cézanne romantic phase, thinking about aspects like the use of Color, the elaboration of pictorial Form, the posture of the Artist in front of the reality to be represented. They are brought, as exemplification, some of the various artistic works produced by Paul Cézanne.*

**Keywords:** *Paul Cézanne, Post-Impressionism; Modern Art.*

### Cézanne e sua contribuição pictórica

Poucos artistas, como Paul Cézanne (1839-1906), 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

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (1999), mestre em História pela Universidade Federal Fluminense (1994), graduado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), graduado em Música (Composição Musical) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1989). Professor Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Na área de História, tem atuado principalmente com temáticas ligadas às seguintes áreas: Historiografia, Teoria da História, Metodologia da História, História Cultural, História da Arte, Cinema-História. Na área de Música, tem desenvolvido trabalhos na área de Musicologia Histórica e História da Música. Publicou 15 livros e cerca de cem artigos, dezoito dos quais em revistas internacionais. Entre os livros publicados, destacam-se: "O Campo da História", "Cidade e História", "O Projeto de Pesquisa em História", "Raízes da Música Brasileira", "Teoria da História", em cinco volumes, e "A Construção Social da Cor" (os dois primeiros foram traduzidos para o Espanhol e publicados no exterior). Organizou dois livros coletivos ("Cinema-História" e "Espacialidades – espaço e cultura na História"). Participa do Conselho Consultivo ou do corpo de pareceristas de vários periódicos acadêmicos. É filiado ao laboratório de pesquisas Pluralitas.

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 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” (SCHAPIRO, 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, desde o princípio do século XX e até os dias de hoje, não cessam de surgir estudos sobre a obra deste mestre que revolucionou a arte de seu tempo e de 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 de Arte. Neste artigo, nossa atenção não estará voltada para as fases mais inovadoras de Cézanne: aquela que dialoga com o Impressionismo, e aquela que a supera. Nossa intenção será analisar uma fase menos conhecida deste inovador pintor francês. A fase em que a pintura de Cézanne dialoga com os modelos românticos de arte<sup>2</sup>.

### **A fase romântica de Cézanne**

Para situar a fase romântica de Cézanne, será útil contrastá-la com as fases subseqüentes de sua pintura. Sobre isto, pode-se dizer que 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<sup>3</sup>. A partir de 1870, inicia-se um diálogo mais intenso com o

<sup>2</sup> Um catálogo geral das obras de Cézanne foi organizado por John Rewald (1997).

<sup>3</sup> Estudos consistentes sobre a primeira fase produtiva de Cézanne podem ser encontrados em GOWING, 1988 e LEWIS, 1989, 47-80.

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.

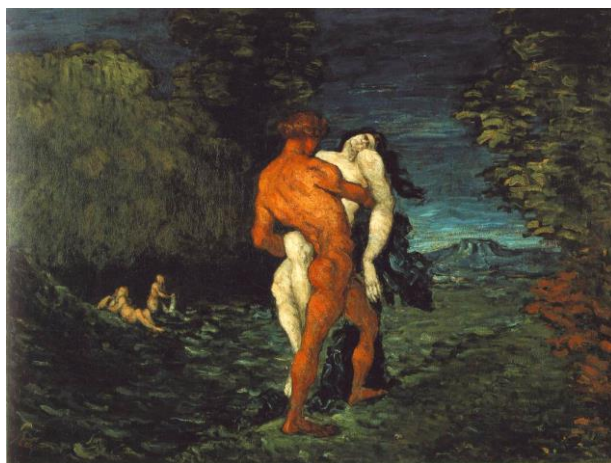
Essa periodização é apenas uma referência inicial para nos situarmos, e não será preciso insistir nela senão para evocar a temporalidade sobre a qual Cézanne produz a sua obra. De saída, a primeira fase produtiva de Cézanne – que aqui situaremos entre os primeiros anos em que assume definitivamente o 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 *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<sup>4</sup>. 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.

### **Sonhos e pesadelos pintados**

Uma parcela significativa da arte produzida por Cézanne em seu período romântico liga-se a um forte apelo à imaginação, e particularmente à intensidade de sentimentos que foi tão propugnada pelo ideário romântico. Por vezes, algumas das composições desta época buscam esta intensidade através de temáticas que muitos poderiam considerar negativas. O primeiro quadro que examinaremos, relacionado a esta série, é a tela que foi denominada *O Rapto* (1867). O quadro, que tematiza uma cena de estupro, mostra três grandes instâncias que contrastam reciprocamente. A figura masculina, em um tom laranja ocre mais forte, entrelaça-se com a figura feminina, de um amarelo claro nuançado para o branco, e ambas – situadas no centro da composição – contrastam intensamente contra um fundo escuro, que seria tão típico das pinturas de Cézanne produzidas entre 1861 e 1870, que muitos denominariam a esta fase pictórica de Cézanne como “período negro”. O excessivo uso dos tons negros e sombrios, nos quadros desta fase de Cézanne, contrasta, aliás, com a rejeição da cor preta nas telas dos pintores impressionistas daqueles mesmos anos, a exemplo de Monet e Renoir. De igual maneira, o espalhamento denso da tinta negra a golpes de espátula contrasta com a delicadeza buscada pelos pintores impressionistas.

---

<sup>4</sup> Sobre os estudos de Merleau-Ponty acerca de Cézanne, ver também DUARTE, 1994; OLIVEIRA, 2005; ANDRADE, 2012, p.80-93; e LIMA, 1998, p.149-161.



Paul Cézanne. *O Rapto* (1867). Óleo sobre tela, 88 x 170 cm.  
The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.

De alguma maneira, o predomínio de uma ambientação escura que encontramos amiúde nestas primeiras obras de Cézanne revela a marca de algumas influências importantes, entre as quais a de Daumier<sup>5</sup>. Delacroix e Courbet, por outro lado, são influências igualmente notáveis durante toda a primeira fase da produção pictórica de Paul Cézanne. *O Homicídio* (1867-1868) – quadro cuja pintura se inicia no mesmo ano em que fora pintado *O Rapto*, e que se estende ao seguinte – apresenta uma proposta análoga de expressar um tema intenso e igualmente terrificante. Destarte, já não temos aqui o contraste das figuras centrais mais iluminadas. O ambiente escuro predomina na composição inteira, entrecortada por uma dinâmica de cores que equilibra as nuances de azul e de amarelo. O artista imobiliza seu tema no momento preciso do assassinato, quando ajudado por sua cúmplice, o assassino se prepara para fincar uma faca no peito de sua vítima.



Paul Cézanne. *O Homicídio* (1867-1868).  
Óleo sobre tela.

Se a tematização da violência faz-se presente em diversos dos quadros produzidos por Cézanne nesta fase, não menos importante é a presença de uma notável carga de erotismo em diversas de suas composições do período. É o caso de *A Tentação de Santo Antônio* (1869-1870), obra que cria contrastes entre o fundo escuro e figuras desnudas especialmente iluminadas.

---

<sup>5</sup> Tal como ressalta o historiador da arte Giulio Carlo Argan em sua análise sobre a produção pictórica de Cézanne neste período, é deste último pintor – Daumier – que ele extrai “seu modo de construir a imagem modelando-a duramente na matéria pictórica”, bem como “os grossos contornos negros e as luzes alvas” que podem ser vistas nestes quadros onde parece se materializar o “ímpeto quase furioso” com que Cézanne amontoa “suas densas camadas de cores escuras” (ARGAN, 2002, p.110).



Paul Cézanne. *A Tentação de Santo Antônio* (1869-1870). Óleo sobre tela, 73x52 cm. Coleção E. G. Bührle, Zurique<sup>6</sup>

O tema e a sua retratação não poderiam ser mais esclarecedores acerca de uma tensão que certamente acompanhava o jovem Cézanne nessa primeira fase: um confronto entre a auto-repressão em relação à entrega sexual e a profunda carga de erotismo que se afirmavam na vida do pintor<sup>7</sup>. O escritor Émile Zola, grande amigo de Cézanne desde a adolescência e no decorrer da primeira fase romântica deste último, teria retratado os dilemas do jovem Cézanne nesta passagem envolvendo um dos personagens de seu livro "*L'Oeuvre*", que os críticos consideram claramente baseado no amigo: "[ele, o pintor, experimentava] uma paixão carnal, um louco amor pela nudez, desejada e ainda não possuída: ele achava impossível satisfazer-se, impossível criar tanto deste corpo quanto ele sonhava apertar em seus braços frenéticos. As moças que ele expulsava de seu estúdio, adorava em suas pinturas" (apud HARRIS, 1982, p.22). Possivelmente, foi devido a esta obra – a qual não poupa descrições realistas que revelam alguns dos aspectos mais ocultos da alma de um jovem Cézanne camuflado sob a máscara do personagem Claude Lantier – que a amizade entre o pintor e o escritor encerrou-se bruscamente<sup>8</sup>. A última correspondência entre Cézanne e Zola refere-se ao agradecimento de Cézanne pelo recebimento do livro de Émile Zola – *L'Oeuvre* – que ele logo leria. Depois disso, a correspondência entre os dois silencia-se, de onde se pode depreender que Cézanne teria reconhecido a si mesmo no personagem de Zola e não teria perdoado ao amigo escritor por ter revelado, sob a máscara da Literatura, aspectos tão íntimos de sua própria vida e sentimentos. Além disto, Claude Lantier, em última instância, é de certo modo um pintor fracassado, embora brilhante, que se debate contra o não-reconhecimento do público, uma questão particularmente cara para Cézanne, que tinha plena consciência de seu gênio e de sua contribuição artística.

### Os retratos e representações da figura humana

Acompanhando a técnica e o estilo geral de sua década inicial de produção, os retratos e demais representações da figura humana no Cézanne do período romântico também são comumente construídos a partir de uma alternância entre a aplicação de vigorosas pinceladas empastadas e o

---

<sup>6</sup> Posteriormente, Cézanne pinta outra *Maldição de Santo Antônio* (1875), já com o estilo da nova fase [Paul Cézanne, *Tentação de Santo Antônio* (1875). Óleo sobre tela, 56 x 47 cm. Museu d'Orsay, Paris]. <http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne67.html>

<sup>7</sup> A primeira relação amorosa estável de Cézanne se daria apenas no final da fase romântica, quando ele Hortense Fiquet, uma modelo profissional que encontrou Cézanne em Paris no fim da década de 1860 e que, em 1872, teve com ele um filho que receberia o nome de Paul. Quatorze anos após o nascimento do filho, em 28 de abril de 1886, os dois se casariam. Madame Cézanne seria retratada pelo marido em vários quadros da década de 1890, entre os quais o óleo sobre tela *Madame Cézanne na Varanda* (Nova York; Metropolitan Museum, 1890).

<sup>8</sup> Sobre isto ver Cézanne, 1978, p. 225; Hoog, 1989, p.79 e OLIVEIRA, 2005, p.2. Sobre a relação de Cézanne com Zola, ver ainda PATTO, 1995, 128-133.

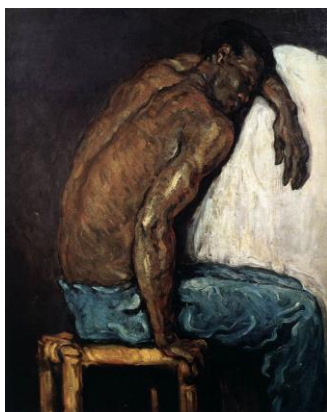
uso da espátula, disso resultando, em muitas ocasiões, uma pintura em relevo na qual as camadas se sobressaem, por vezes denunciando um proposital excesso de tinta, de modo a sugerir uma densidade escultórica. No caso dos retratos propriamente ditos, os empastes aparecem sobretudo nos rostos, nos quais se concentram as camadas de tinta de modo a destacá-los na figura retratada.

Antes de abordar este aspecto, entretanto, será oportuno traçar uma distinção inicial entre dois campos distintos nos quais Cézanne investe na representação da figura humana. Há de um lado a sua série romântica de representações da figura humana em situações inteiramente criadas, imaginadas ou recriadas pelo artista – como as figuras literárias passadas para a tela, as cenas envolvendo figuras mitológicas ou históricas, além das inventadas pelo próprio artista. Tem-se, de outro lado, a série de retratos propriamente ditos, estes entendidos como constituintes daquele gênero pictórico no qual o artista se coloca diante de um modelo vivo, que para ele posa em algum momento (em alguns casos, ao menos em sua imaginação), e a partir daí se faz a passagem da sua representação particular para a tela. Como se sabe, os retratos podem ser encomendados a um artista – embora esse não tenha sido habitualmente o caso de Cézanne, a não ser em raras oportunidades – ou podem ser produzidos a partir da própria iniciativa do pintor. Este foi o caso da maior parte da produção retratística elaborada por Cézanne, conforme veremos, e pode-se mesmo dizer que os retratos constituíram para Cézanne um campo de experimentação formal e cromática importante.

Entre uma série e outra – a das representações imaginadas da figura humana e os retratos propriamente ditos – percebemos no Cézanne da fase romântica duas atitudes distintas. Já abordarei a experimentação formal buscada pelo pintor nos retratos. Por ora, quero ressaltar que a atitude do Cézanne romântico frente ao primeiro grupo é bem distinta da que ocorre nos retratos. Em quadros como *Negro Scipio* (1867), ou na célebre *Madalena* (1865-1868), percebe-se que Cézanne busca representar a intensidade das emoções, ou provocar nos seus expectadores estas emoções intensificadas. É também um jogo de emoções ambíguas o que o pintor parece ter a intenção de evocar através das três figuras representadas na impressionante *Autopsia* (1867-1869)<sup>9</sup>. Em contraponto a isto, Cézanne já evita nos retratos qualquer estudo psicológico, ou qualquer transbordamento maior de emoções. Vejamos, por ora, o primeiro caso. Em *Negro Scipio* (1867), estão retratados o cansaço, o sofrimento, a desolação, a penosa vida dos trabalhadores negros submetidos a um desgastante trabalho diário em difíceis condições físicas de realização. Os trajés, apenas uma velha calça azul amarrotada que recobre a parte inferior do corpo, complementa a imagem da penúria. As marcas de castigos, e também o desgaste produzido pelo trabalho, são visíveis na parte desnuda do corpo. A força, e a exploração desta força até a exaustão, encontram a sua expressão intensa nesta obra na qual Cézanne produz uma leitura anatômica dos músculos e da exaustão muscular. O dorso do escravizado africano é propositalmente alongado, e a combinação da cor negra com um tom avermelhado sobre a pele sugere a ressonância de castigos físicos, enquanto o personagem se abraça exausto a um fardo de algodão. Os curtos cabelos do africano representado quase se fundem ao fundo negro, estabelecendo como que um liame entre o trabalhador e a escuridão que o envolve. Ao mesmo tempo, ao abraçar o monte branco de algodão, o corpo do trabalhador parece formar com ele um único grande objeto polarizado em duas massas cromáticas, colocando-se contra o fundo mais escuro que as espreita. Este famoso trabalho da fase romântica de Cézanne deve ser compreendido no contexto do debate abolicionista, que à época de produção desta famosa tela estava bem acalorado em Paris:

---

<sup>9</sup> Paul Cézanne, *Autopsia* (1867-1869). Óleo sobre Tela, 49 x 80 cm. Coleção particular. [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cuadros\\_de\\_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul\\_C%C3%A9zanne\\_219.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Cuadros_de_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_219.jpg)



Paul Cézanne, *The Negro Scipio*, c.1867  
Óleo sobre tela, 107 x 83 cm. Museu de Arte, São Paulo<sup>10</sup>

É também uma apaixonada busca da intensidade emocional o que veremos na célebre *Maria Madalena* (1865-1868), uma tela na qual, através do contraste com o fundo negro, o azul e o branco recebem uma especial densidade de modo a se destacar e iluminar a tela. O título da pintura, denunciando suas intenções de explorar o conteúdo emotivo, é também referido como “Maria Madalena, ou a Tristeza”, e a obra é certamente reveladora de uma faceta de Cézanne pouco explorada – a sua intensa religiosidade. De fato, no período no qual foi concebida esta comovente pintura, Cézanne era um frequentador diário de missas. O fascínio pelos relatos bíblicos sobre Maria Madalena também pode explicar a persistência do artista em pintar sucessivamente, na fase posterior de sua produção pictórica, o *Monte de Saint Victoire* – uma montanha no outro lado da qual estaria localizada a Caverna de Saint-Baume, na qual diz a lenda que Maria Madalena teria consumido os últimos dias de sua vida em penitência. É para a lenda bíblica de Maria Madalena que Cézanne se volta nesta inspirada composição. Ao mesmo tempo, ao transpor os personagens para o contexto de exploração do trabalho escravo, o pintor se inscreve mais uma vez no debate abolicionista que tinha motivado a composição anterior (*Negro Scipio*) contemporânea a esta:

---

<sup>10</sup> Existe uma célebre fotografia estadunidense de abril de 1863, intitulada “Costas Açoitadas” e atribuída a McPherson e Oliver, a qual pode ter servido de inspiração a Cézanne para a composição deste quadro, de resto elaborado em seu atelier com base na observação de um modelo vivo. A fotografia, após ser publicada na revista *Harper`s Weekly*, correu o mundo no calor dos debates abolicionistas, junto a uma série de outras pertinentes à Guerra da Secessão (1861-1865), e mostra um escravo que conseguira escapar de uma fazenda no Mississippi e se refugiar entre os soldados da União. Sobre a série de fotos, ver o artigo de Dorrit Harazim, de 20 de junho de 2013 (<http://revistazum.com.br/columnistas/a-fotografia-descobre-a-america/>). Com relação ao quadro *Negro Scipio* (1867), este é incorporado ao acervo do Museu de Arte de São Paulo em 1950.



Paul Cézanne. *Madalena*, 1865-1868. Fresco em parede, transferido posteriormente para tela. 165 x 124 cm. Museu D'Orsay, Paris.

A atitude pictórica do artista – emocional e apaixonada nos quadros de cenas imaginadas ou recriadas – modifica-se significativamente para uma ênfase no estudo formal nos retratos, seja nos retratos mais típicos – nos quais apenas a figura humana se vê colocada diante do artista – seja nas cenas que envolvem uma ou mais figuras humanas em um contexto maior formado por um conjunto de objetos dentro de um ambiente cotidiano, como ocorre em *Paul Alexis lendo Zola* (1869-1970):

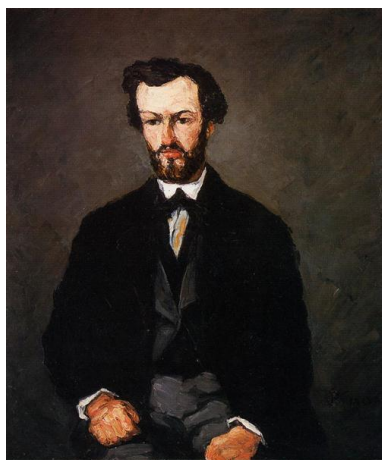


Paul Cézanne, *Paul Alexis Lendo Zola*, 1869-1970. Óleo sobre tela, 160 x 130 cm. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

É importante ressaltar que os fundos negros também aparecem recorrentemente nos retratos tradicionais elaborados por Cézanne na sua fase romântica. Merecem destaque os *Retratos de Anton Valabrègue*, pintados em momentos diversificados durante a década de 1860. Em diversas ocasiões Cézanne tomou como modelo esse antigo amigo de Aix-de-Provence, o qual se tornaria um poeta e historiador da arte bem conhecido na sua época. Podemos tomar como exemplo um dos famosos retratos de Valabrègue, datado de 1866. Além do fundo escuro que seria tão típico de boa parte de sua produção romântica da primeira década, pode-se entrever aqui o trabalho sutil de Cézanne ao inclinar sutilmente o rosto da figura para o lado, artifício que também reaparece em outro retrato de Valabrègue (1869-1870), reproduzido mais adiante. Também merece destaque o fato de que Cézanne já evita mais decisivamente o delineamento preciso da forma, com um efeito especialmente realçado pelas bordas superiores do casaco a partir do desprendimento dos pigmentos negros em interação com o fundo cinza. A aplicação de camadas espessas de tinta, particularmente notável na face do personagem retratado, traz ao rosto um destaque especial. Apesar disso, como



seria tão comum em seu estilo de retratação de figuras humanas, Cézanne evita interpretações psicológicas do personagem. Seu objetivo não é tanto acentuar a expressão, mas sim trabalhar com a forma e a construção cromática. O quadro, rompendo com os padrões predominantes, é recusado no Salão de 1866, a exemplo do que ocorreu com outros artistas como Manet e Renoir.



Paul Cézanne. *Retrato de Valabregue*, 1866. Óleo sobre tela, 116,3 x 98,4 cm  
Collection of Paul Mellon.

Artifícios similares também são empregados pelo artista em outro dos retratos de Valabregue, este composto entre 1869 e 1871. Devemos entender a produção retratística de Cézanne, e sua busca de inovação em detalhes como a dissolução das bordas da figura ou reposicionamentos inesperados do rosto, por vezes sutis, no contexto de afirmação da fotografia como nova tecnologia. Cedo as fotografias e retratos familiares do século XIX adotaram posturas típicas, buscando estabelecer uma áurea de seriedade nos homens e mulheres fotografados e frequentemente conformando posições padronizadas do corpo e do rosto. De maneiras diversas, artistas como Cézanne buscaram romper com os padrões que já iam sendo adotados de maneira recorrente pela prática fotográfica tão bem acolhida no seio das famílias burguesas. Tratava-se de preservar um toque de espontaneidade e recriação que demarcasse o retrato pictórico do retrato obtido pela tecnologia da fotografia, ao menos se considerarmos a nova tendência impressionista de tratamento dos retratos. De modo geral, ao contrário do que ia se dando com a prática retratística dos fotógrafos, são rejeitadas as atitudes corporais demasiado artificiais, as poses que forçam uma expressão de dignidade e que perseguem a intenção de incorporar à imagem os signos de poder, as convenções mais recorrentes (quando sentados, por exemplo, os retratados da fotografia oitocentista são recorrentemente instados a colocar as mãos sobre os joelhos). Surpreender a espontaneidade, por vezes de maneira sutil e através de detalhes, passa a ser um valor artístico que confronta a retratística dos novos pintores à retratística dos fotógrafos. A pequena inclinação do rosto, perceptível tanto no quadro anterior de Cézanne como mais ainda neste outro retrato de Valabrègue, adquire aqui este novo sentido. Trata-se de investir nos deslocamentos em relação aos eixos vertical e horizontal, produzindo ângulos mais inesperados ou quebrando, ainda que discretamente, a rigidez e a estabilidade da postura tradicional dos retratos pictóricos:



Paul Cézanne. *Retrato de Valabregue*, 1869-1871. Óleo sobre tela, 60 x 52 cm  
Museu J. Paul Getty, Califórnia.

Os retratos, para Cézanne, constituíram um franco campo de experimentação e de busca de um estilo próprio. Sua intenção maior era a experiência formal e cromática, e o olhar recorrentemente vago que aparece nos seus retratados é um dos sinais que mostram que a inventividade formal e o refinamento cromático preponderaram francamente, aqui, sobre qualquer intenção ou busca de retratar os sentimentos e caráter dos personagens retratados. Em outras palavras, a análise psicológica ou a busca de uma explicitação do caráter do personagem retratado são cuidadosamente evitados, e a função principal do retrato é contribuir para a produção de efeitos plásticos e para uma sofisticada invenção formal que brevemente, nas fases posteriores de sua produção, assumiriam uma dimensão ainda mais marcante no estilo do pintor francês. A maior parte dos modelos de Cézanne para este gênero pictórico, aliás, foi mesmo constituída pelos familiares e amigos – inclusive sua esposa em algumas oportunidades – para além dos servidores com quem tinha contato diário<sup>11</sup>. Raras vezes o pintor realizou retratos sob encomenda de clientes ou a pedidos, como foi o caso do *Retrato de Gustave Geffrois* (1895).

### **Realismo e afronta das convenções no primeiro Cézanne**

No período romântico, também são frequentes 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

---

<sup>11</sup> Outro modelo familiar foi o pai do pintor. Pode-se citar o *Retrato do Pai de Cézanne lendo L'Événement* (1866) [Óleo sobre Tela, 198, 5 x 119,3 cm; National Gallery of Art, Washington]. Quanto à Madame Cézanne, alguns de seus retratos pintados por Cézanne pertencem ao período seguinte, como os dois retratos de 1890. Do final desta primeira fase, é o quadro *Madame Cézanne na cadeira amarela* (1888-1890); óleo sobre tela, 80.9 x 64.9 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

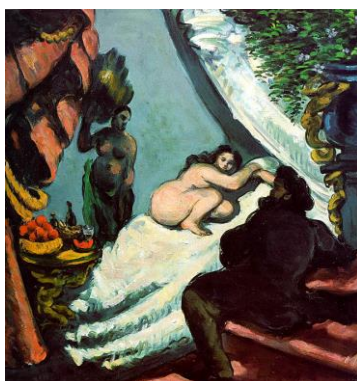
artifícios da perspectiva tradicional. Além disso, uma profunda amálgama de resignação e melancolia é aqui retratada com forte expressividade.



Paul Cézanne. *Menina ao Piano* (1868-1869). Óleo sobre tela, 57 x 92 cm.  
Museu de Hermitage (São Petersburgo).

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. Certos autores discutem mesmo a possibilidade de que, de alguma maneira, Cézanne cultivasse a possibilidade de ser um artista recusado<sup>12</sup>.

Ilustra esta postura do *refusé* que enfrenta audaciosamente e orgulhosamente 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.



Paul Cézanne. *Uma Olympia Moderna* (1869-1870). Óleo sobre tela, 57 x 55 cm.  
Coleção Particular.

---

<sup>12</sup> “Cézanne não era apenas um rebelde que almejava ser aceito; seu caso era mais complicado. Mesmo ao apresentar suas pinturas ao júri do Salão, ele mantinha um comportamento que parecia calculado para levar à rejeição: dava nomes ofensivos às pinturas e, ostensivamente, entregava-as em uma carroça, no último momento permitido para fechar a lista de apresentações. Já em 1865, ele se jactava com Pissarro, dizendo que suas telas ‘fariam o Instituto enrubescer de ódio e desespero’ [ ... ]. Nitidamente, Cézanne empenhava-se em praticar um elaborado ato psíquico que lhe permitisse contrabalançar os fracassos que provavelmente seriam inevitáveis” (HARRIS, 1882, p.21)



Paul Cézanne. *Uma Olympia Moderna* (1873-1874). Óleo sobre tela. 46 x 55 cm.  
Musée d'Orsay, Paris.

A escolha temática da Olímpia, uma citação à obra de Manet que havia causado tanto escândalo no ano de 1865, tem muito a nos dizer. Naturalmente, por um lado a escolha de um tema que representa a afronta contras as convenções e ao repertório tradicional nos fala de todo um período – o Romantismo – que incluía entre seus caminhos possíveis a rejeição da sociedade e da realidade através da crítica, do protesto, da deformação e superação de seus modelos habituais. Mas já percebemos em uma e outra das composições, sobretudo na segunda – já marcada por um diálogo direto com o Impressionismo – a postura moderna. A segunda Olympia de Cézanne já nos mostra, por exemplo, a meticulosa busca de experimentação cromática. Ela é já relacionável a uma nova fase, a partir da qual Cézanne registrará algumas de suas mais importantes contribuições para a emergência e consolidação de uma arte moderna. Pode-se dizer, ademais, que é ainda mais atrevido, do que o fora em Manet, o tratamento trazido por Paul Cézanne à cena de uma mulher cuja nudez contrasta tanto com a serviçal de pele negra como com o homem que a observa, metido em seus trajes elegantes. A idéia de que é o próprio pintor o homem que observa a nudez da mulher em seu leito – já que ambas as composições a figura masculina evoca os próprios traços pessoais de Cézanne – corresponde a um atrevimento adicional. Atente-se, ainda, para a dinâmica das cores em ambas as composições. A mulher desnuda de pele clara, também em ambas as versões, contrasta não apenas com as duas figuras vestidas funcionalmente – a servente e o cavalheiro trajado a rigor – mas também a cor negra que caracteriza ambos os personagens, uma na pele, e outra nas vestes. A colcha branca sobre a qual repousa a mulher, aliás, reforça admiravelmente este duplo contraste. A cena, ademais, logra alcançar não apenas uma dimensão de erotismo, mas de franca teatralidade. Na segunda versão, ademais, Cézanne mescla a abordagem impressionista com um novo cromatismo, o qual teria impressionado Matisse, um pintor que, já pertencente a outra geração de artistas, estava prestes a trilhar seus próprios caminhos inovadores com relação ao uso da cor.

Voltando aos quadros de Cézanne que se situam mais propriamente na sua fase romântica, pode-se dizer que quase todas essas primeiras composições, elaboradas ao longo de uma década, tem em comum uma franca intensidade emocional. Seja para retratar uma cena de violência, patética melancolia ou erotismo desenfreado, a densidade emocional é a dimensão mais incontornável de todas estas obras. De igual maneira, do ponto de vista das técnicas de composição, ressaltam nestas telas de Paul Cézanne um empaste bastante encorpado que lhes confere uma densidade bastante característica, ao lado do já mencionado predomínio de cores escuras e por vezes intensamente contrastantes, além do freqüente uso dos firmes contornos negros que habitualmente delineiam suas figuras e objetos, e da tensão e agitação que também pode ser surpreendida no caso das cenas imaginadas ou dos “sonhos pintados” a que se referiu Merleau-Ponty.

### **Caminhos para uma expressão moderna**

A fase de Cézanne que alterna realismo e imaginação romântica, embora prenuncie nos seus melhores momentos de experimentação formal e cromática a contribuição genial deste pintor, 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 – e um relativo recolhimento que o coloca em constante contato com a natureza e frente à sua descoberta pessoal do gênero Paisagem<sup>13</sup>. A partir daí, também se tornariam mais recorrentes os contatos com os pintores impressionistas, que até então representavam o que havia de mais moderno na sua época. Muito habitualmente, os historiadores da arte concebem o período situado entre 1870 e 1878 como a fase impressionista de Cézanne, embora também possamos encontrar em quadros desta fase resquícios do espírito de intensidade emocional que marcara a fase romântica de Cézanne.

Ainda assim, encontraremos ressonâncias do Cézanne romântico em obras isoladas, em meio ao estilo mais próximo ao impressionismo que encontraremos nesta nova fase de Cézanne. Uma dessas ressonâncias encontra-se na pintura *A Velha com o Terço* (1895-1896).



Paul Cézanne. *Velha com o Terço* (1895-1896). Óleo sobre Tela, 80,6 x 66,5 cm.  
The National Gallery, London.

Tal como vimos em alguns dos exemplos de representação da figura humana da fase romântica de Cézanne, esta tela retoma os fundos escuros, e também a intenção de captar e expressar aspectos emocionais. Uma certa tristeza parece emanar da figura e de seu rosto cabisbaixo, e, porque não dizer, uma reflexão pictórica sobre o envelhecimento<sup>14</sup>. O rosto e as mãos se destacam do conjunto, como que a registrar a luta da vida contra o inevitável envelhecimento, e a velha senhora agarra-se com determinação ao terço que tem entre as duas mãos. Tal como vimos em *Negro Scipio* (1867) e em *Madalena* (1865-1868), Cézanne também investe aqui, na altura dos ombros e da parte superior dos braços da figura retratada, na proximidade entre a tonalidade escura

---

<sup>13</sup> Sobre este período, ver SOLLERS, 2003 e REEF, 1977. Para uma visão aprofundada das diversas fases, ver REWALD, 1986, VERDI, 1997 e BECKS-MALORNY, 2005.

<sup>14</sup> Sobre a mulher que teria dado origem a este quadro, especula-se que teria sido uma ex-freira fugida de um convento (ARANHA, 2012, p.184).

do casado e o fundo sombrio que a espreita. O lenço branco-acinzentado enredando a cabeça, e o pano cinza-claro da parte inferior, também contribuem para o contraste em relação aos tons escuros que predominam na cena retratada. Os temas envolvendo de algum modo a morte parecem retornar nos períodos posteriores a Cézanne, com uma moderada insistência na qual se reanunciam mais uma vez as ressonâncias do período romântico. Tal é o caso de algumas das suas composições enquadráveis no gênero da Natureza Morta, particularmente aquelas que trazem à mesma cena as flores e frutas típicas deste gênero e a presença impactante de crânios – como é o caso da *Natureza Morta com Crânio* (1895-1900)<sup>15</sup> – ou mesmo nas singulares criações que tematizam apenas os crânios, tal como em *Os Três Crânios* (1898)<sup>16</sup>. A pintura de crânios no contexto da natureza morta, diga-se de passagem, não é uma invenção cézanniana. Objetivando lembrar ao expectador a fugacidade da vida humana, este subgênero das naturezas mortas já aparece em pintores dos séculos XVI e XVII como Peter Claez ou Hendrick Andriessen<sup>17</sup>, e costumava também reunir crânios com objetos e artefatos humanos singulares tais como livros, relógios, ampulhetas e outros, de modo a reforçar a temática da passagem do tempo e da perecibilidade da vida humana.

De todo modo, as telas que trazem ressonâncias do estilo anterior, ainda que impactantes e significativas, não são constituem a especificidade da nova fase pictórica de Cézanne. Vejamos, deste modo, esta inflexão para um novo estilo que aparece na produção de Cézanne a partir dos anos 1870. Esta nova fase, embora não seja o objeto do presente artigo, ajuda a compreender melhor, por contraste, a especificidade da fase romântica de Cézanne. A inflexão mais importante é o crescente interesse de Cézanne em podar a imaginação e subjetividade em favor de um distanciamento que coloca o artista como alguém que deve expressar sensações, mais do que expor ou provocar emoções à maneira romântica. O estudo minucioso da natureza, deste modo, vai substituindo preponderantemente as cenas imaginadas. De igual maneira, as pinceladas alongadas da fase romântica também cedem lugar às pequenas e rápidas pinceladas justapostas e a outros procedimentos que interagem com a técnica impressionista. Por outro lado, diante dos caminhos internos que se abriam com a pintura Impressionista, pode-se dizer que Cézanne sempre tendeu a se alinhar à abordagem de pintores como Camille Pissarro – para os quais tinha grande importância a correta construção de uma paisagem (GRAND-PALIAS, 1981, p.15) – 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 a representação do mundo natural através de uma paisagem que pudesse ser pacientemente observada. Logo teremos uma oportunidade para discutir brevemente 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 européia 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 freqüentemente 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. As obras que reinvestem no estilo sombrio do Cézanne romântico tornam-se exceções, como a acima mencionada *Velha com o Terço* (1895-1896).

---

<sup>15</sup> Paul Cézanne, *Natureza Morta com Crânio* (1895-1900); óleo sobre tela, 54,3 x 65 cm, The Barnes Foundation, Philadelphia.

<sup>16</sup> Paul Cézanne, *Os Três Crânios* (1898); óleo sobre tela, Detroit Institute of Arts, Detroit.

<sup>17</sup> (1) Pieter Claesz, *Natureza-morta com crânio e pena* (1628); óleo sobre madeira, 24,1 x 35,9 cm. Metropolitan Museum, Nova York. (2) Hendrick Andriessen. *Vanitas* (c. 1650); óleo sobre tela, 84,8 cm x 105,4 cm, Mount Holyoke College Art Museum, South Hadley.

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 idéia de uma pintura que seria como que a materialização de cenas imaginadas, ele passa agora à idéia 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 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 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. (MERLEAU-PONTY, 1975, p.308)

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<sup>18</sup>. Um ponto particularmente nos interessa para compreender as complexas relações de Cézanne com o Impressionismo e o inevitável movimento do primeiro em superar o segundo. 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.

---

<sup>18</sup> Na verdade, uma questão de fundo sempre apartara, de algum modo, Cézanne dos Impressionistas, apesar das influências recebidas. A realização de sua arte não apela tanto à Visão, como ocorre entre os Impressionistas, mas sim à mente, à consciência. Mais do que da contemplação – ponto de partida impressionista – Cézanne busca constituir a sua realidade visual a partir de uma pesquisa metódica na qual a Consciência como que filtra as sensações visuais.



Paul Cézanne. *A Casa do Enforcado* (1873).  
Óleo sobre tela 55 x 66cm. Musée d'Orsay, Paris.

*A Casa do Enforcado* (1873) apresenta, talvez, uma produção de destaque relacionada ao período em que Cézanne dialogou com os impressionistas, um grupo ao qual, rigorosamente falando, ele nunca havia pertencido de fato, senão como interlocutor privilegiado, como artista também voltado à experimentação, e como companheiro de bravatas diante do sistema institucional artístico que rege o ambiente pictórico francês. Também já estamos distantes, neste quadro, do romantismo das primeiras obras, embora a intensidade emocional e expressiva do tema explorado neste quadro faça-nos lembrar dos caminhos trilhados por Cézanne naquela primeira fase.

As grandes contribuições de Paul Cézanne para a arte moderna se iniciam a partir das composições que surgem depois deste quadro, e não é a toa que Giulio Carlo Argan, um dos maiores estudiosos da Arte Moderna, escolhe este quadro para apresentar Cézanne aos leitores de sua obra sobre a *Arte Moderna*. Aqui, certamente, já se prenuncia vagamente uma outra fase da produção pictórica Paul Cézanne: precisamente aquela que – situada entre os anos 1878 e 1890 – já ficaria marcada pela produção pictórica através da qual Paul Cézanne se tornou mais conhecido do grande público e foi também reconhecido pelos artistas modernos do século XX como um grande precursor de tendências que incluem o Fauvismo, o Abstracionismo e o Cubismo. Esta última fase de Cézanne, que lhe conferiu o título de pós-impressionista, já representa, de todo modo, uma outra fase pictórica deste extraordinário pintor francês.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, B. O. *Da natureza viva à pintura bruta: Cézanne e Merleau-Ponty*. Viso: Cadernos de estética aplicada, vol.VI, n°12, jul-dez/2012, p.80-93.
- ARANHA, Carmen. *Rever Cézanne*. Revista USP, n°93, 2012, p.157-186.
- ATHANASSOGLU-KALMYER, Nina. *Cézanne and Provence: The Painter in his Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Cézanne*. Berlim: Taschen, 2001.
- BRIION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris: Albin Michel, 1966.



- CÉZANNE, Paul. *Correspondence. Recueillie, annotée et préfacée par John Rewald*. Édition révisée et augmentée. Paris: Grasset et Fasquelle, 1978.
- CLARK, T. J. *Fenomenalidade e materialidade em Cézanne*. In: *Modernismos*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p. 76-ss.
- DORAN, P.-M. *Conversations avec Cézanne*. Edition critique. Paris: Macula, 1978.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *A dúvida depois de Cézanne*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GOWING, Lawrence. *The Early Work of Paul Cézanne* In: STEVENS, Mary Anne (ed.). *Cézanne: The Early Years*. Londres: Royal Academy of Arts, 1988.
- GRAND-PALIAS. *Pissarro*. Paris: Galerie Nationale de Grand Palais, 1981.
- HARRIS, Nathaniel. *A Arte de Cézanne*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1882.
- HARAZIM, Dorrit. *A Fotografia descobre a América*. *Zum – revista de fotografia*. Junho de 2013. Capturado em 31 de outubro de 2016. <http://revistazum.com.br/colunistas/a-fotografia-descobre-a-america/>.
- HOOG, Michel. *Cézanne: puissant et solitaire*. Paris: Gallimard, 1989.
- LEWIS, Mary Tompkins. *Cézanne's Early Imagery*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- LIMA, João Tiago Pedroso de. *Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne e o problema da essência em Pintura*, *Revista Filosófica de Coimbra*, n°13, 1998, p.149-161.
- MERLEAU-PONTY, A *Dúvida de Cézanne* in *Os Pensadores XLI*, São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.306-316.
- MERLEAU-PONTY, *O Olho e o Espírito* in *Os Pensadores XLI*, São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.275-301.
- OLIVEIRA, Wanderley, C. *Cézanne e a Arte como resposta à existência*. *Existência e Arte*. Ano 1, n°1, dez. 2005.
- PATTO, Maria Helena Souza. *O Elogio do Trabalho (Sobre Paul Cézanne)*. *Discurso*, n°25, 1995, p.121-152.
- REFF, Theodore et all. *Cézanne, the late work*. New York: Museum of Modern Art, 1977.
- REWALD, John. *Cézanne*. New York: National Gallery of Art, 1986.
- REWALD, John. (org.). *Paintings of Cézanne: a Catalogue Raisonné*. Paris: Hardcover, 1997.
- SCHAPIRO, Meyer. *Cézanne [1959]* in *A Arte Moderna – séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SHAPIRO, Meyer. *As maçãs de Cézanne [1968]* in *A Arte Moderna – séculos XIX e XX*, São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHAPIRO, Meyer. *Cézanne*. Nova York: Harry N. Abrams, 1965.
- SHIFF, Richard. *Cézanne and the end of impressionism*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- SOLLERS, Philippe. *O Paraíso de Cézanne*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- VENTURI, Lionello. *Cézanne, son art, son œuvre*. Paris: Rosenberg, 1936.
- VERDI, Richard. *Cézanne*. London, Thames and Hudson, 1997.
- ZOLA, Émile. *L'Oeuvre*. Paris: Charpentier Editeurs, 1886.