

## Cézanne: pesquisa e criação artística como exercício da liberdade

Amauri Carboni Bitencourt\*

### Resumo

Este trabalho trata da investigação merleau-pontyana acerca da criação artística em que o pintor, ao buscar a realização da expressão do percebido, faz um exercício de liberdade. O filósofo Maurice Merleau-Ponty encontra na criação e expressão de Cézanne uma problemática semelhante à sua, a saber: superar a dicotomia entre razão e emoção ou entre pensamento e visão. A partir de uma linguagem plástica inovadora na qual objetivava abarcar tanto a percepção quanto a reflexão, Cézanne tentava exercer sua liberdade e dar, com isso, um sentido à sua existência. O presente estudo baseia-se principalmente no texto merleau-pontyano “A dúvida de Cézanne”, em que o pensador reflete acerca do “pai da arte moderna”, cuja vida e a obra tiveram várias interpretações. Esta vida recheada de dilemas, avanços e contradições possibilitou a Merleau-Ponty uma reflexão filosófica em que a liberdade é exercida no decorrer do trabalho diário, superando a situação de partida, porém, jamais esquecendo de um passado que o atravessa e que, por isso, não lhe dá plena liberdade para criar. Em suma, este estudo reflete a busca de Cézanne por expressar a natureza em sua origem levando Merleau-Ponty a perceber uma profundidade existencial tanto na obra quanto na vida.

**Palavras-chave:** Pesquisa artística. pintura francesa. Cézanne, Paul, 1839-1906.

---

\* Mestre em Filosofia, especialista em Artes Visuais e professor do Centro Universitário Leonardo da Vinci – Uniasselvi.

## **Cézanne: artistic research and creation as an exercise of liberty**

### **Abstract**

This study involves research of artistic creation inspired by philosopher Maurice Merleau-Ponty in which a painter, upon seeking the realization of expression of the perceived, exercises liberty. Merleau-Ponty found in Cézanne's creation and expression a process similar to his own, that is: an attempt to overcome the dichotomy between reason and emotion, or between thinking and vision. Based on an innovative artistic language that sought to embrace both perception as well as reflection, Cézanne sought to exercise his liberty and thus give meaning to his existence. This study is based mainly on Merleau-Ponty's text "Cézanne's Doubt" in which the thinker reflects on the "father of modern art," whose life and work had various interpretations. This life, with many dilemmas, advances and contradictions, allowed Merleau-Ponty to conduct a philosophical reflection in which liberty is exercised through daily work, overcoming the given situation, although never forgetting the past that influences it and limits a complete liberty to create. In sum, the study reflects on Cézanne's search to express nature at its origin, leading Merleau-Ponty to perceive an existential depth in both the painter's work, as well as his life.

**Key words:** Artistic research. French painter. Cézanne, Paul, 1839-1906.

Cézanne: pesquisa e criação artística como exercício da liberdade

*Trabalho sempre, e isso sem me preocupar com a crítica e os críticos,  
como deve fazer um verdadeiro artista.  
O trabalho deve dar-me razão.*  
(Cézanne, carta a Louis Aurenche, 1992)

A contribuição da pesquisa pictural de Paul Cézanne para a história da arte é, sem dúvida, grandiosa e admirável. Mesmo não sendo reconhecido como um pintor de talento na época, empenhou-se por descobrir uma nova forma de ver o mundo. Apesar de ser criticado, mal interpretado e rejeitado – até a família (mulher e filho) se afastou dele –, Cézanne não desistiu de seu intento. Suas reflexões artísticas foram o alicerce para o surgimento da arte moderna. Nesse sentido, pode-se dizer que ele foi um educador. Não vemos, afinal de contas, muitos artistas referirem-se a ele como um artista genial cuja pesquisa e a obra movem apreciadores e críticos de arte?

A profundidade perseguida por Cézanne inaugurou uma nova visão na arte. Ele viveu numa época em que havia uma crise da representação. A pintura precisava de uma nova direção. Os impressionistas levantaram-se em oposição à arte clássica, pois, para eles, a pintura deveria retratar o efeito que a luz causa nas cenas e nos objetos. Mas Cézanne queria ir além: acreditava que conhecia a verdade em pintura e queria mostrá-la para os homens. Dessa forma, ele refundou a pintura, ou seja, reinventou a maneira de pintar. Ao adentrar na pesquisa, Cézanne foi se afastando do convívio humano e encontrou na natureza o seu refúgio. Era na tela, munido de tintas e pincéis, que se sentia livre.

A escrita deste artigo em “capítulos”, sem títulos, objetiva “decifrar” esse pintor e apresentá-lo como enigma. Um enigma que teve várias interpretações.

Ao percorrer alguns dos escritos filosóficos de Merleau-Ponty, verificamos que o tema da liberdade atravessa alguns deles, como é o caso de *Fenomenologia da Percepção* (MERLEAU-PONTY, 1996) e “A dúvida de Cézanne” (MERLEAU-PONTY, 2004a). Os dois textos terminam falando de liberdade. Quando pensamos nesse assunto, geralmente nos defrontamos com duas hipóteses possíveis: de um lado, a crença de não termos escolha diante dos acontecimentos, pois há um destino que comanda nossas vidas, ou seja, já somos determinados desde o princípio. De outro, cremos que somos livres em nossas ações e, por isso, comandamos o próprio destino, a própria vida.

A questão primordial, entretanto, a saber, é: se não há uma liberdade absoluta, tampouco um determinismo, em que local ontológico, então, deve se

centrar o artista para criar obras cujo exercício seja uma busca pela liberdade? Merleau-Ponty (2003) não segue caminhos extremos. Diz que é preciso “[...] instalar-se num local em que estas [as coisas, os dualismos...] ainda não se distinguem, em experiências que não foram ainda ‘trabalhadas’, que nos ofereçam concomitantemente e confusamente o ‘sujeito’ e o ‘objeto’[...]” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 127). Dessa maneira, o filósofo propõe um terceiro caminho: o caminho da não-dualidade.

Seguindo uma trilha semelhante à de Merleau-Ponty, Cézanne, “[...] em vez de aplicar à sua obra dicotomias” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 128), prefere estabelecer um caminho ambíguo cujo terreno ainda não foi “humanizado”; ou seja, “[...] Cézanne retorna justamente à experiência primordial de onde todas essas noções [alma x corpo, pensamento x visão] são tiradas e que nos são dadas inseparáveis” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 131).

Assim, Merleau-Ponty descobriu na arte, e em especial na pintura, a presença de um sentido para a sua pretensa investigação. Em outros termos: foi a partir da frequência às obras de arte, sobretudo à de Cézanne, que ele encontrou uma forma de falar da liberdade sem ter de seguir a tradição filosófica dualista, tampouco cair no relativismo.

Ainda no tocante à liberdade, Merleau-Ponty (2004a) não deixa, entretanto, de recorrer também às análises da atuação de grandes artistas como, por exemplo, de Cézanne, feitas por Zola e Émile Bernard. Levando em conta essas considerações psicologistas, Merleau-Ponty investiga a busca incessante do artista por uma liberdade criadora. Em todo caso, de acordo com o filósofo, mais importante que sabermos das circunstâncias da vida de um artista é investigarmos o que ele fez com esses dados. É dessa forma que o ato criativo possibilita ao artista uma maneira de dar um sentido à sua existência.

Cumprido compreender, então, de que maneira o artista lida com seu passado, por vezes atormentador, que se impõe em todo momento e que, não obstante, deixa seu rastro na obra de arte. A partir disso, como, então, a vida entra na tela do pintor? De que forma o traço, as ausências e presenças expressam na obra a superação das dicotomias?

Entre o artista e a sua respectiva obra, há uma “[...] familiaridade tão perfeita como a do mar e da praia” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 128). Se, entre o mar e a praia, sabemos que existe uma pequena e misteriosa diferença, então podemos afirmar também, de maneira análoga, que há diferenças entre

o artista e sua obra, e, portanto, não pode haver uma fusão entre eles. Ou seja: o artista não pode se resumir à sua obra, tampouco a obra encerra toda a vida do artista. De onde se segue que a obra ultrapassa sua ordinária vida. Sem dúvida, o pensamento merleau-pontyano afirma haver um entrelaçamento entre ambos. Ora, isso nos permite dizer que há muito de Cézanne em seus quadros. Todavia, Cézanne não “coincide” com eles. É por isso que, se formos observar alguma pintura sua, certamente encontraremos traços de seu caráter. “Se nos parece”, diz Merleau-Ponty (2004a, p. 136), “que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos a obra primeiro e vemos através dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos emprestado à obra”.

Em uma obra de arte, há uma espécie de misto entre artista e mundo, e não sabemos ao certo onde há (na obra) elementos do artista e do próprio mundo. Assim, se quisermos, ao olharmos certos elementos do quadro, apontarmos “isso é do artista, e isso não é”, ou “isso é do mundo, e isso não é”, estaríamos, por certo, incorrendo em erros. De toda sorte, se soubéssemos ler profundamente a obra, nela encontraríamos os dados do artista e do mundo. Contudo, a obra ultrapassa esses dados: ela é criada a partir deles, porém, torna-se muito maior que a soma deles.

Se é verdade que a arte consiste em expressar aquilo que atinge os sentidos do artista, e, entre eles, a visão é a de maior fertilidade, e se pudermos também afirmar que isso acontece através do entrelaçamento do seu corpo com o mundo, não é menos verdade dizer que todas as experiências que o artista vivenciou estarão co-presentes no momento da criação. É a partir de suas vivências, de seus dramas existenciais que o artista cria. Se em Cézanne há uma esquizoidia, é certo que essa “deformação” aparecerá em sua pintura. O artista não tem como se separar do mundo para criar sua obra, mas é imbricando-se com ele, é interrogando o visível que começa a sua criação. Assim entendida, a pintura só acontece quando o pintor interage com o mundo a ser pintado empregando seu corpo. Eis em que sentido Merleau-Ponty (2004b) afirma que é oferecendo seu corpo ao mundo que a obra nasce. Em outras palavras: “[...] o homem está investido nas coisas, e as coisas estão investidas nele” (MERLEAU-PONTY, 2004c, p. 24).

Dizer que há um entrelaçamento entre vida e obra não justifica as análises partidárias, sobre Cézanne, feitas por Émile Zola (apud MERLEAU-PONTY, 2004a) e Émile Bernard (apud MERLEAU-PONTY, 2004a). Ambos, ao

privilegiarem a vida, desprezaram a obra. Na opinião de Merleau-Ponty (2004a), julgaram-na, pois mostraram mais interesse no caráter de Cézanne do que no sentido de sua pintura.

Antes de tudo, nos perguntamos: afinal de contas, que tipo de vida teve este homem que dedicou sua existência à pintura e que, não obstante, se sentia fracassado? Por que o mundo humano lhe causava inquietação e angústia?

Certamente, Cézanne não fez grandes viagens de estudos, tampouco teve uma vida social intensa.<sup>1</sup> A história nos diz que viveu solitário, triste, sem amigos, sua obra não foi aceita pelo público, não teve admiração por parte de sua família nem “[...] estímulo por parte da crítica” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 123). Ele tentava, hesitava, estudava, meditava; duvidava frequentemente do valor e do sentido de sua obra; buscava a autorrealização através da pintura, e esta busca o fazia se sentir incompleto e insatisfeito. De fato, Merleau-Ponty (2004a) salienta que Cézanne não conseguia expressar toda a riqueza de sensações que percebia na natureza, por isso sentia-se incapaz de expressá-la eficientemente. “Acreditou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e, no entanto, queria pintar o mundo, convertê-lo inteiramente em espetáculo, fazer ver como ele nos toca” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 135).

Recomeçava diariamente sua labuta interminável: tintas eram aplicadas e misturadas; traços eram realizados, e formas, ajustadas. Um mundo novo ia surgindo ante o olhar atônito e atento do artista. Buscava alcançar seu objetivo, cercado por todos os lados o seu “motivo”, o qual não conseguia fazê-lo com êxito. Por isso, sentia-se frustrado. Aos poucos, foi se afastando do convívio humano. Para Merleau-Ponty (2004a, p. 135), a “[...] incerteza e a solidão de Cézanne não se explicam, no essencial, por sua constituição nervosa, mas pela intenção de sua obra”. Obra que só encontra sentido quando as imagens se “animam” para os espectadores. É no outro que ela adquire significação.

Em todo caso, apesar das fraquezas nervosas, é possível que “[...] Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 125). A essa “forma de arte válida para todos”, ou uma arte como “matriz de idéias”,<sup>2</sup> Merleau-Ponty (2004a, p. 135) frisar que “[...] um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo, devem não apenas criar e exprimir uma idéia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências. Se a obra é bem-sucedida, ela tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma”. Eis em que sentido tantos artistas consideraram (e consideram

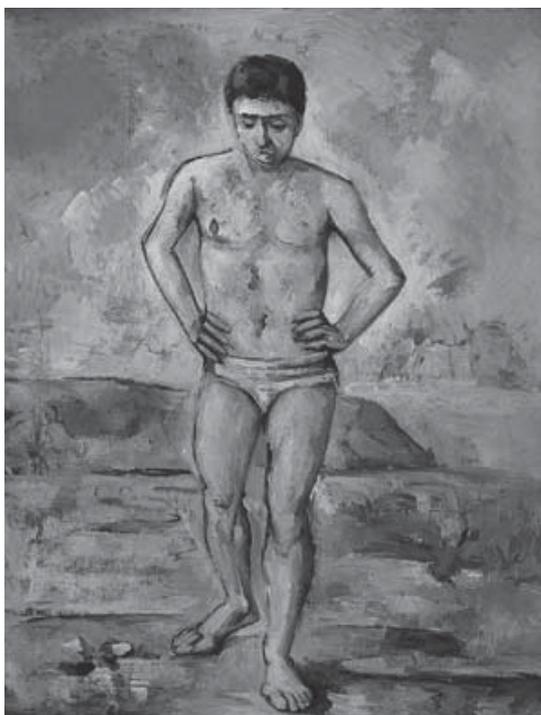
ainda) Cézanne como sendo o “Pai da arte moderna”.<sup>3</sup> Pois foi indo à arte dele que encontraram o alicerce para conceber novas formas de arte.

Os artistas foram os primeiros a reconhecer seu talento. Eis dois depoimentos apontados por Fayga Ostrower (2003, p. 111-112):

Paul Gauguin, por exemplo, em uma carta escrita em momento de grande dificuldade material, refere-se a uma natureza morta: “esse quadro de Cézanne é extraordinário, por ele recusei uma oferta de trezentos francos. Guardo-o como a pupila de meus olhos e prefiro vender minha última camisa antes de me desfazer desse quadro”. Sobre uma das telas do artista, Henri Matisse escreveu: “Este quadro me sustentou moralmente nos momentos mais críticos de minha aventura artística. Nele, me nutri de fé e de perseverança”.

Ao construir uma imagem, o artista “[...] assume a sua cultura desde seu começo e funda-a novamente, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 134). Mais do que encontrar certezas, sua pintura era um exercício de procura: acima de tudo, buscava a profundidade. É uma tarefa infinita, sempre por se fazer e que faz da “obra e da vida uma única aventura” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 136). Esta é a razão pela qual Cézanne nunca deixou de pintar.

É notório que – para muitos – o contato, pela primeira vez, com a pintura de Cézanne causa um pouco de estranheza e até de aversão. Visão que vai se modificando quanto mais se entra em contato com o sentido de sua pesquisa.<sup>4</sup> Na obra *O grande banhista*, por exemplo, Cézanne usa uma coloração não comum para retratar um corpo humano. Pedi para um leigo (não conhecedor profundo em termos de arte, mas que já frequentou alguns museus importantes) para que se expressasse sobre o que via na pintura *O grande banhista*, do pintor francês. Eis seu relato: “A paisagem parece inacabada, o fundo do quadro parece que sofreu algum efeito temporal ou que algum líquido fora derramado sobre a obra. O rosto parece deformado. Parece um corpo doentio e em decomposição”. O que confirma que ainda hoje o quadro tem esse poder de gerar estranhamento, perturbar a visão acomodada às imagens já adquiridas e pensadas. De toda sorte, Cézanne não estava interessado em pintar quadros belos que agradassem o público, mas obras que seriam experiências verdadeiras da realidade.



Fotografia 1: Paul Cézanne, *O grande banhista*, 1885-1897.

Fonte: Becks-Malorny (2005, p. 80)

Afirma Merleau-Ponty (2004a, p. 132): “Se vamos ver outros pintores ao abandonar os quadros de Cézanne, uma descontração se produz”, isto porque sua pintura “[...] revela o fundo de natureza inumana”. Eis em que sentido pintava “um rosto como um objeto” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 125). Implica, aqui, dizer que “[...] é um mundo sem familiaridade, no qual não estamos bem, que impede toda efusão humana” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 132). De modo geral, sua pintura expressa a ausência de valores humanos; ou seja, os lagos são pintados sem movimento,<sup>5</sup> as paisagens, sem vento, os retratos, sem emoção. É o que vemos, por exemplo, em sua obra *O lago de Annecy*.

Nesta paisagem a seguir, Cézanne pintou o lago sem movimento algum: parece mais um bloco maciço, opaco, liso e denso, onde tons que aparecem na montanha aparecem também na árvore e se misturam com água, mostrando,

com isso, que tudo está entrelaçado. O azul que aparece no alto da montanha é o mesmo que aparece nos arbustos e no lago. Não vemos a presença de vento na árvore, de movimento na água. Até mesmo a imagem da construção que aparece refletida no lago possui dois traços verticais imponentes e contínuos.



Fotografia 2: Paul Cézanne, *O lago de Annecy*, 1896.

Fonte: Becks-Malorny (2005, p. 68).

A partir disso, vemos que a pesquisa de Cézanne saiu dos cânones estéticos que norteavam a arte da época. Acreditava que tanto a arte clássica quanto a impressionista cometiam erros. Cézanne achava que a arte clássica limitava demais os contornos, fazendo com que o objeto não tivesse movimento, e as obras impressionistas – como *Impressão: nascer do sol*, do pintor francês Claude Monet – dinamizavam demais as formas, ficando a pintura com ausência de contornos. Na tentativa de não seguir fielmente nenhuma das duas posições, mas também aproveitando o aprendizado que tivera com ambas, chegou a declarar a intenção de fazer do impressionismo alguma coisa durável e sólida como a arte que encontramos nos museus.



Fotografia 3: Claude Monet, “Impressão: nascer do sol”,<sup>6</sup> 1872.

Fonte: Strickland (2005, p. 68)

Em um diálogo com Bernard, Cézanne (1999, p. 10) salientou: “[...] devemos criar uma ótica, devemos ver a natureza como ninguém a viu antes [...]”. Queria conceber a arte como uma “percepção pessoal”. Eis sua técnica: colocar a percepção na sensação e pedir que “[...] a inteligência a organize numa obra” (CÉZANNE, 1999, p. 11). A esta afirmação, Merleau-Ponty (2004a) discorre salientando que Cézanne não está tão interessado em distinguir o que seja “sensação” ou “inteligência”, pois evitava teorias artísticas. Preferia pintar.

O esforço de Cézanne vai no sentido de conceber uma arte que seja “uma harmonia paralela à natureza” (CÉZANNE, 1992, p. 213). Resulta daí, por conseguinte, a busca por expressar algo que superasse a pintura como uma mera imitação (*mimesis*). Cézanne queria ser fiel à sua percepção e exprimir na tela aquilo que sua visão detectava como ordem nascente na natureza. Uma visão baseada não apenas na razão, mas unindo razão e sensação. Queria, acima de tudo, pintar a natureza em estado de germinação e, para isso, “[...] não acreditou ter de escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem”. Mais do que pintar aquilo que percebia, acreditava que “[...] as coisas mesmas e os rostos mesmos tais como ele os via é que pediam para serem pintados assim, e Cézanne apenas disse o que eles queriam dizer” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 137).

Segundo Cézanne (2004a), ao pintor são necessários tanto o sentimento que ele tem da natureza – de como a natureza afeta seus sentidos – quanto uma ordem racional para organizar esses sentimentos. Disse ele: “*Há duas coisas no pintor, os olhos e o espírito; cada uma deve ajudar a outra. É necessário trabalhar para o seu mútuo aperfeiçoamento, nos olhos para olhar a natureza e no espírito pela lógica das sensações organizadas que originam os meios de expressão*” (CÉZANNE, 1993, p. 58). Nesse entrelaçamento entre razão e sensação é que ele se situava para pintar a natureza em germinação. Essa maneira ousada de pintar o fez trilhar o caminho da ambiguidade, lugar onde os caminhos opostos disputam a vez de aparecer, de se mostrar. Cézanne, mais do que escolher entre um objeto e outro para “representá-lo”, debate-se em ter de escolher a cor “certa” e o traço “adequado” para exprimir o mundo primordial. Tarefa que exigia todo o sangue de seu corpo.

Mesmo com toda a pesquisa pictórica que construiu (cujo verdadeiro valor lhe foi dado somente *a posteriori*), ao envelhecer, “[...] se pergunta se a novidade de sua pintura não vinha de um distúrbio dos olhos, se toda a sua vida não se apoiara sobre um acidente de seu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 123). Em todo caso, cumpre compreender que a obra de Cézanne foi, por vezes, mal interpretada. Assim como há uma ligação entre vida e obra, conseqüentemente, muitos não compreenderam a ousadia da pesquisa do pintor de Aix.

Merleau-Ponty (2004a) – dialogando com Émile Zola e Émile Bernard – mostra um Cézanne com dificuldades em lidar com situações novas e que buscava refúgio nos hábitos, longe do convívio com outros homens.<sup>7</sup> De modo geral, “o caráter inumano de sua pintura” e “[...] sua devoção ao mundo visível não seriam senão uma fuga ao mundo humano, a alienação de sua humanidade” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 125). Contudo, Merleau-Ponty (2004a, p. 125) não deixa de salientar que “[...] essas conjeturas não dão o sentido positivo da obra, não se pode concluir delas, sem mais, que sua pintura seja um fenômeno de decadência [...], que ela nada tenha a ensinar ao homem realizado”.

Zola (apud MERLEAU-PONTY, 2004a), ao contrário, tratou a arte de Cézanne como decadente por privilegiar apenas as circunstâncias da vida do pintor. Eis em que sentido Merleau-Ponty (2004a) diz que, apesar de conhecer tão bem o homem, com todas as suas fraquezas e desilusões, Zola foi incapaz de ver em Cézanne o grande pintor que tanto acreditava existir na juventude. Por fixar-se demais na vida, deixou escapar a obra; por olhar insistentemente o caráter, não pôde perceber o sentido de sua pintura (MERLEAU-PONTY,

2004a, p. 124). Isso nos leva a acreditar que Zola não chegou a conhecer “tão bem” a dedicação do amigo pintor e em que direção apontava sua pesquisa.<sup>8</sup>

A amizade entre ambos começou na infância e estendeu-se por mais de 30 anos; tratavam-se como irmãos; estudavam no mesmo colégio e, por conta disso, tinham o mesmo tempo livre, o qual gastavam pescando, brincando e vagueando pelos arredores de Aix – cidade onde moravam –, lendo e comentando seus poetas preferidos. Uma amizade, segundo Zola, alicerçada em “afinidades secretas” (CHIPP, 1999, p. 13). Zola, ainda na infância, foi o primeiro a reconhecer a genialidade de Cézanne. Afinal de contas, se Zola acreditava na genialidade do amigo pintor, por que o considerou um fracassado ou, mais precisamente, um “gênio abortado”? (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 124). Em alguns momentos, Zola deixa essa crença bem evidente. Podemos verificar isso, por exemplo, em uma carta a Baille, em 1860, quando declara: “[...] Paul, cujo caráter é tão bom, tão franco, cuja alma é tão amante, tão meigamente poética” (CÉZANNE, 1992, p. 61). Em outra, desabafa: “[...] provar algo a Cézanne seria persuadir as torres de *Notre-Dame* a dançar uma quadrilha [...] e observe que a idade desenvolveu nele a teimosia” (CÉZANNE, 1992, p. 72). Creio que fica mais evidente o paradoxo na carta escrita em 1861: “Paul pode ter o gênio de um grande pintor, mas nunca terá o gênio de vir a sê-lo” (CÉZANNE, 1992, p. 75).

O abismo entre Cézanne e Zola teve seu apogeu em um livro publicado em 1886, *A obra*. Esse era o título de um dos volumes de uma série de livros escritos por Zola em que o escritor fez uma espécie de autobiografia. Após ler *A obra*, Cézanne se identificou com o personagem principal (Claude Lantier) e, por conseguinte, sentiu o quanto o amigo desprezava seu trabalho. Com este fato, romperam-se mais de 30 anos de amizade. Lantier era um pintor genial, contudo temperamental e incompleto; também louco, confuso, impotente. Além de Cézanne, é possível verificar outros artistas da época, como: Zola, Solari, Baille e Valabrègue. Fica evidente que ao descrever o personagem Lantier, Zola estava se referindo a Cézanne. No referido livro, há frases do tipo: “[...] pintura tão horrível, áspera, berrante, de uma violência de tons que a feriam” (ZOLA, 1956, p. 17); “[...] era possível que um rapaz inteligente pintasse de uma maneira tão estranha, tão feia, tão falsa?” (ZOLA, 1956, p. 105). Não apenas isso, há também várias expressões que lembram o desprezo de Zola por Cézanne: “a sua impotência” (ZOLA, 1956, p. 236; 258; 260; 343); “gênio falhado”; “gesticulando como um louco”; “[...] a lenta ruptura entre Claude e os

amigos do antigo grupo agravara-se” e “meu velho” – essa expressão era a maneira carinhosa com que Zola se dirigia constantemente a Cézanne (principalmente em suas cartas) e está presente em várias páginas do livro.

Merleau-Ponty (2004a, p. 124) frisa que Zola estava mais atento ao caráter de Cézanne que à sua pintura, por isso tratou-a como “uma manifestação doentia”. Zola (1989, p. 56) disse certa vez: “O que busco antes de tudo num quadro é um homem, e não um quadro. [...] Tenho mais interesse pela vida do que pela arte”. Isto porque, segundo ele, “[...] a arte é composta de dois elementos: a natureza, que é o elemento fixo, e o homem, que é o elemento variável”, e encerra o argumento dizendo: “[...] produzam obras verdadeiras e eu aplaudirei; produzam obras individuais e eu aplaudirei ainda mais forte” (ZOLA, 1989, p. 56). Evidentemente, Cézanne não almejava fazer uma tradução da natureza segundo seu ponto de vista. Muito mais que isso, referindo-se aos pintores anteriores a ele, disse a Émile Bernard: “Eles faziam o quadro e nós tentamos um fragmento da natureza” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 127).

Para Zola (apud MERLEAU-PONTY, 2004a), a proposta de Cézanne em conceber a pintura a partir da natureza é coerente com o perfil psicológico de alguém que não suporta o convívio humano. Se Cézanne quer apenas a natureza, é porque se sente incapaz de conviver com os homens. A doença de Cézanne – sua esquizoidia – impede-o de integrar a natureza e a cultura.

Na opinião de Merleau-Ponty (2004a), Zola ignora que Cézanne não pinta a natureza “por causa” de uma dificuldade com os homens, mas, sim, porque nela encontra uma forma de elaborar sua dificuldade. Ele transforma em arte – para os homens – o desejo de superar as conveniências; transforma em valor intersubjetivo o silêncio de sua inserção subjetiva no mundo, na natureza. De toda sorte, explica Merleau-Ponty (2004a, p. 136-137):

[...] a doença cessa então de ser um fato absurdo e um destino para tornar-se uma possibilidade geral da existência humana quando enfrenta de forma conseqüente um de seus paradoxos – o fenômeno da expressão –, e enfim, porque é a mesma coisa, nesse sentido particular, ser Cézanne e ser esquizóide.

De certo modo, o temperamento esquizóide de Cézanne deixa de ser apenas uma enfermidade ou um acaso do destino para transformar-se numa possibilidade do existir, ou seja, ele dá um “sentido metafísico” à doença

(revelado na obra) a partir dos dados que a vida lhe impôs; “[...] tanto as supostas ‘influências’ quanto a doença não impunham obstáculos para a obra de Cézanne: era mesmo sua matéria-prima” (MÜLLER, 2006, p. 162).

Além de Zola, outro “crítico” da arte de Cézanne foi o jovem Émile Bernard. Bernard<sup>10</sup> foi amigo, admirador<sup>11</sup> e, até podemos dizer, aluno<sup>12</sup> de Cézanne. A troca de correspondências entre os dois mostra o quanto a visão de Bernard se modificou ao conhecer melhor as teorias artísticas do grande pintor de Aix. Cézanne dizia que era preciso “[...] recriar Poussin sobre a Natureza”<sup>13</sup> (ELGAR, 1987, p. 64). Isto foi interpretado por Bernard como se Cézanne quisesse introduzir classicismo na pintura impressionista. Em seu primeiro artigo sobre Cézanne, Bernard (apud MERLEAU-PONTY, 2004a) defende a tese de que é um contrassenso pintar classicamente a natureza. Cumpre compreender, entretanto, que este não é o sentido da pesquisa de Cézanne. Sobre os clássicos, o pintor declarou: “[...] são bons. Eu ia ao Louvre todas as manhãs quando estava em Paris. Mas acabei apegando-me mais à natureza do que eles. É preciso aprender a ver por si mesmo” (CÉZANNE, 1999, p. 10). Anos depois, publica outro artigo elogiando o gênio de Cézanne e, por fim, em um terceiro artigo, faz um elogio à obra do mestre. Todas as indagações de Bernard sobre arte faziam o pintor sentir-se cansado e pouco à vontade. Em última instância, Cézanne (1992, p. 248) frisava a Bernard: “Não quero ter razão na teoria, mas na prática”, e aconselhava: “Não seja crítico de arte, faça pintura”.

Segundo Bernard (apud MERLEAU-PONTY, 2004a), ao distanciar-se dos impressionistas, Cézanne estaria buscando expressar a realidade sem, com isso, utilizar meios como: compor o “motivo” dentro de uma perspectiva geométrica, delimitar os contornos das figuras e enquadrar a cor pelo desenho. Fazia isso sem se afastar da sensação e sem a impressão imediata da natureza expressada pelos impressionistas. A esta maneira de lidar com a criação, Bernard (apud MERLEAU-PONTY, 2004a) chama de “o suicídio de Cézanne”, pois “[...] ele visa à realidade e proíbe-se os meios de alcançá-la” (MERLEAU-PONTY, 2004a, p. 127); por conseguinte, o julgamento: “Cézanne teria, diz Bernard, mergulhado ‘a pintura na ignorância e o espírito nas trevas’”.

Merleau-Ponty (2004a, p. 125) assim observa: “É provavelmente por ter dado demasiada importância à psicologia, a seu conhecimento pessoal de Cézanne, que Zola e Émile Bernard acreditaram num fracasso”. Certamente que o temperamento do pintor não era de alguém equilibrado segundo os padrões convencionais. Constantemente, duvidava do valor de seu trabalho

e dizia que fazia lentos progressos. Era comum rasgar uma tela, destruí-la violentamente, se acaso não estivesse satisfeito com o resultado do seu trabalho. “Joaquim Gasquet conta um desabafo dele bastante significativo: A forma não acompanha a idéia. Por quê? Gritava ele. Atirava com os pincéis, chorava...” (ELGAR, 1987, p. 148). Dizia Cézanne: “*Não consigo exprimir-me... O que me falta é a realização... Sou demasiado velho, não realizei e não realizarei... Sou como aquele que possuísse uma moeda de ouro sem a poder utilizar... Não terei tempo de exprimir*” (ELGAR, 1987, p. 242). Em outra passagem, diz: “*Não consigo alcançar a intensidade que se revela ante os meus sentidos. Não consigo traduzir a maravilhosa riqueza de colorido que dá vida à natureza*” (CÉZANNE, 1993, p. 38). Se olharmos superficialmente estes relatos, havemos de julgar sua vida como a de alguém frustrado e desequilibrado. No entanto, se formos verificar o sentido de sua pesquisa e em que profundidade desejava se expressar, aí então concordaremos com sua maneira singular de existir. Não ficaríamos surpresos por que muita gente que “entende de arte” o considera um gênio.<sup>14</sup> Por esta razão, Merleau-Ponty (2004a, p. 123) se indaga e nos faz pensar: “Por que tanta incerteza, tanto labor, tantos fracassos e, de repente, o maior sucesso?”.

Não há um saber artístico absoluto que carregamos e que amarra nossas essências, mas se faz arte a partir do “mundo da vida”: que é essa aderência impessoal das coisas e de nossas vivências à nossa atualidade de coexistência com os outros. Essa aderência estará co-presente no momento da criação; todavia, não é algo já elaborado, isto é, não há uma verdade absoluta que comanda as mãos do artista e o faz criar, mas a arte surge quando ele se descentra para o desconhecido. Em outras palavras, ele cria quando se joga para o ser selvagem da sua existência. Selvagem, pois, é desconhecido, é algo que está se transformando continuamente e não permite “ser domado”.

O pintor não é alguém que tem plena liberdade<sup>15</sup> para criar, pois seu olhar está sempre contaminado com seu passado e com o corpo das coisas. Dito de modo breve, a obra tem a ver com uma criação a partir do pintor. Certamente, quando dizemos “pintor”, estamos nos reportando a alguém que tem uma história de vida, que tem particularidades, que tem relações com o mundo. Logo, quando ele pinta empregando o seu corpo já está implícita, neste ato, a co-habitação de todas essas peculiaridades. Assim, ele não tem como se separar delas, mas é através delas que ele se recria e exprime um jeito particular de existir.

O caráter que levou o grande pintor a se apartar do mundo e do convívio humano – constituição física e psicológica – é que fez com que

Cézanne buscasse uma forma de arte inovadora e, por consequência, uma maneira de libertar-se. É nesse sentido que Merleau-Ponty (2004a, p. 142) esclarecerá sobre Cézanne: “É no mundo ainda, numa tela, com cores, que lhe cabe realizar sua liberdade”. A angústia do resultado da pesquisa fazia-o levantar-se todas as manhãs como se tivesse de recomeçar toda a sua tarefa. De alguma forma, sentia que todo o esforço empregado teria de ser aprofundado. Necessitava ir além: abrir uma trilha jamais trilhada e enigmática, mas que inauguraria um novo olhar para a arte.

De certo modo, Cézanne trilha um caminho de dúvida: a natureza não lhe convence – nem lhe esclarece – de um fracasso ou de um sucesso na realização da obra. Por isso, o recomeço diário, a luta para expressar o que via<sup>16</sup> e o questionamento contínuo pelo sentido dos seus quadros. “E se nada podia responder a dúvida do pintor relativamente à sua própria obra, é porque, talvez, isso fosse constitutivo da própria obra” (MÜLLER, 2006, p. 162). Isto porque a pintura apresenta o mundo de maneira inacabada e parcial.

Os homens almejam cenas limpas, claras e objetivas. Talvez por isso Cézanne fora julgado enigmático e sem talento. Sua pintura era tida como “um desafio ao bom gosto”. De alguma forma, ele sabia que a visão faz algo diferente da reflexão: que o combate às vezes acaba sem vencedor. Foi assim que Cézanne levou à expressão uma arte que nunca havia sido expressada. Mas só fez isso, pois tinha uma vida incomum, cujo temperamento fazia-o afastar-se dos homens.

Salienta Merleau-Ponty (2004a, p. 136): “É certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam”; e assim arremata: “A verdade é que essa obra por fazer exigia essa vida”. Tal pensamento reflete que Merleau-Ponty (2004a, p. 137) caminha no sentido de mostrar que “[...] a liberdade criadora não poderia ser separada dos comportamentos menos deliberados que já se indicavam no Cézanne criança, e na maneira pela qual as coisas o tocavam”.

Lendo “A dúvida de Cézanne”, Alberto Tassinari (2004, p. 146) fala sobre isso:

[...] a liberdade, como a verdade, também nunca está pronta. Se é uma liberdade, como foi a de Cézanne, que busca a realização da expressão do que percebe, o que há de incompletude e insatisfação nessa realização já não será só falha ou dúvida, mas também certeza de que aquilo que nos aparece ao mesmo tempo nos escapa.

Foi a maneira como Cézanne lidou com as circunstâncias da vida, seu isolamento, suas angústias, que o levou a se interrogar constantemente. Interrogação retomada de obra em obra e que fazia com que ele próprio, dirá Merleau-Ponty (2004a, p. 142), nunca estivesse “no centro dele mesmo”; isto porque, “[...] em nove de cada dez dias ele vê ao seu redor somente a miséria de sua vida empírica e de suas tentativas frustradas, restos de uma festa desconhecida”. É na natureza que busca seu refúgio na tentativa de dar um sentido à sua existência.

A cada nova tentativa de exprimir-se, Cézanne procurava realizar sua liberdade. Tentativa sempre frustrada, pois a liberdade nunca está pronta; está sempre a um passo adiante ou por se fazer, nos escapa, é “escorregadia”. Merleau-Ponty (2004a, p. 137-138) arremata dizendo: “Se há uma liberdade verdadeira, só pode ser no curso da vida, pela superação de nossa situação de partida, mas sem que deixemos de ser o mesmo”.

Em suma, Cézanne, cujas concepções artísticas eram mais claras na tela do que nas ideias, acreditava que conhecia a verdade em pintura e queria mostrá-la aos homens. Queria, sobretudo, “criar um pedaço da natureza” e fazer com que o espectador tivesse a sensação de estar junto à natureza ao olhar um dos seus quadros. Quiçá esta frase possa traduzir o pensamento deste grande pintor: “*O que estou a explicar-te é mais misterioso; está ligado às profundas raízes do ser, a inatingível fonte de sensação. Porém é precisamente isto, creio, de que o temperamento é feito*” (CÉZANNE, 1993, p. 56).

## Notas

- 1 Sobre a vida e hábitos de Cézanne, ver também nota número 7.
- 2 Segundo Merleau-Ponty (2004d, p. 111), para a arte ir além de uma mera cópia da natureza ou um “meio de prazer”, ela precisa necessariamente conter “mais do que ideias, ‘matrizes de ideias’”, ou seja, ela deve “[...] nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver”. Deve se instalar e nos instalar “num mundo cuja chave não tem”, que “ensina-nos a ver” e, finalmente, “[...] fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos”.
- 3 No livro *Para entender a arte*, Robert Cumming (2000, p. 96) apresenta dois exemplos de pintores que fizeram essa afirmação. Um deles foi Henri Matisse, que disse: “Cézanne é o pai de todos nós”, e o outro foi Pablo Picasso, que afirmou: “Cézanne é a mãe [pai?] de todos nós”. Colocamos, na afirmação de Picasso a interrogação “pai?”, pois alguns livros de arte trazem “pai” ao invés de “mãe”.

- 4 Pintores, críticos e apreciadores de arte contemporâneos a Cézanne – de um modo geral – tachavam a sua pintura como sendo malfeita, não acabada, pois lhe faltava talento e que continha erros de perspectiva. Diziam que cada objeto parecia ter sido pintado de um ponto de vista diferente. Hoje, ainda há os que a desprezam, mas é certo entre os conhecedores do tema (críticos, pintores, escritores e todo homem que se propõe a aprofundar-se na teoria pictural) que a pesquisa de Cézanne é de fundamental importância na história da arte, elevando-o à condição de um dos esteios para o advento da arte moderna.
- 5 Cabe-me um esclarecimento importante: o que afirmei sobre a pintura de Cézanne – que não há movimento nos lagos, que os rostos são sem emoção – equivale à ordem humana, àquela natureza em que “humanizamos”, que colocamos “valores humanos”. O que não significa que não vejamos movimento algum na obra de Cézanne. Mas o movimento que sua pintura apresenta é aquela que descrevemos no terceiro capítulo da dissertação que escrevemos: movimento que expressa o mundo primordial; que retrata a natureza em estado bruto, não “humanizado”. Ouçamos Merleau-Ponty (2004a, p. 131-132): “Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão através das ações humanas das quais eles podem ser os pontos de aplicação. Habitamo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala. Por isso, seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie”.
- 6 A obra *Impressão: nascer do sol* deu o título ao movimento chamado *impressionismo* – “[...] cunhado por um crítico como reparo depreciativo sobre a natureza ‘não acabada’ da obras” (STRICKLAND, 2002, p. 96).
- 7 “Cézanne veste-se com simplicidade, não frequenta os lugares da moda, não participa da afetividade dos salões. Os amigos são poucos e os hábitos ascéticos: deita-se antes das oito, e às seis da manhã já se encontra no estúdio ou a caminho do ‘motivo’. Alheio à vida noturna de Paris, raramente participa dos encontros dos novos pintores no Café Guerbois. [...] À medida que aprofunda a tenacidade com que persegue o seu objetivo, torna-se mais avesso às convenções: aos 39 anos, com os cabelos compridos e o aspecto descuidado, é insultado por colegas quando passa pela porta de uma escola em Aix. Nesta cidade, sua fama de excêntrico é generalizada: numa época na qual a solidão ainda não é um direito do indivíduo e denota desajustamento, ele recolhe-se cada vez mais, não como expressão de qualquer dificuldade pessoal, mas como condição que lhe parece mais favorável à realização do seu projeto de pintor” (PATTO, 1995, p. 140-141).
- 8 Segundo Fayga Ostrower (2003, p. 123), Zola chegou a declarar cerca de vinte anos após ter escrito o livro *A obra*: “Agora começo a compreender melhor a pintura de

Cézanne. Antes, talvez, ela me escapava, eu a achava exagerada. Agora encontro nela uma verdade e uma sinceridade inacreditáveis”.

- 9 Na esteira deste mesmo raciocínio, encontra-se Renoir – pintor, contemporâneo de Cézanne e Zola –, que declarou certa vez: “Desde o início, mesmo antes de conhecer suas pinceladas, senti que era um gênio”. Em todo caso, não deixou, também, de apontar o temperamento estranho de Cézanne ao dizer: “Seus movimentos pareciam estar limitados, como se ele estivesse incrustado numa concha invisível” (CUNHA, 1986, p. 220).
- 10 Declara Frank Elgar (1987, p. 208): “O que se sabe das concepções e da técnica pictórica de Cézanne deve-se, em grande parte, às relações de confiança que se estabeleceram entre os dois artistas [Cézanne e Bernard]”.
- 11 Numa nota de rodapé (CÉZANNE, 1992, p. 244), está escrito: “O jovem Émile Bernard, velho amigo de Gauguin e de Van Gogh, era um admirador fervoroso de Cézanne, a quem dedicou um artigo já em 1892, doze anos antes de conhecê-lo pessoalmente”. E em outra (CÉZANNE, 1992, p. 244): “Quando um jornalista lhe perguntou em 1891 quais eram os artistas que ele mais admirava, Bernard respondeu: ‘entre os contemporâneos admiro apenas Cézanne e Redon’”. (P.S.: Não consta na obra referida qual o autor das notas de rodapé, tampouco o organizador das cartas para a produção do livro.)
- 12 “Provavelmente foi ele [Bernard] quem mais se aproximou daquilo que poderíamos chamar de discípulo do mestre” (CHIPP, 1999, p. 10).
- 13 Frank Elgar (1987, p. 236) apresenta outra declaração de Cézanne a respeito do mesmo tema: “Poussin compõe do natural, é o clássico que compreendo... sempre que deixo Poussin, sei melhor o quem sou”.
- 14 Hoje, Cézanne é considerado um gênio para os intelectuais de arte, mas na época era desprezado.
- 15 O artista não tem liberdade absoluta, pois há um passado que atravessa a sua vida. Dizemos que ele tem liberdade para dar um novo sentido em sua existência a partir dos dados de sua vida atual (aqui estão entrelaçados tanto o passado retido, quanto o presente e o futuro em vias de formação e que já aponta certa direção).
- 16 De acordo com Merleau-Ponty (2004b, p. 42), a visão de Cézanne não é uma visão que simplesmente olha os objetos e detecta como eles aparecem para todos os homens, isto porque, “[...] a visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim”. Em outros termos: é a visão que vê mais do que se vê; é a visão que vê o mundo primordial, que vê as coisas como que pela primeira vez.

## Referências

- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne*. Munique: Paisagem, 2005.
- CÉZANNE, Paul. Cartas e citações. In: BARNES, Rachel (Org.). *Os artistas falam de si próprios: Cézanne*. Lisboa: Dinalivro, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência*. São Paulo: M. Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. Excertos de cartas. In: CHIPPI, Herschel Browning. (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- CHIPPI, Herschel Browning. (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: M. Fontes, 1999.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 2000.
- CUNHA, Eliel Silveira (Org.). *Os grandes artistas: Cézanne*. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- ELGAR, Frank. *Cézanne*. São Paulo: Verbo, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.
- \_\_\_\_\_. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004d.
- \_\_\_\_\_. *Conversas: 1948*. São Paulo: M. Fontes, 2004c.
- \_\_\_\_\_. *Fenomenologia da percepção*. Trad. São Paulo: M. Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. O olho e o espírito. In: \_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MÜLLER, Marcos José. Típica ou criação: o problema da universalidade à luz da teoria merleau-pontyana da expressão. In: GONÇALVES, Anderson et al. (Org.). *Questões de filosofia contemporânea*. São Paulo: Edusp; Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- OSTROWER, Fayga. *A grandeza humana: cinco séculos, cinco gênios da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- PATTO, Maria Helena Souza. O elogio do trabalho (Sobre Paul Cézanne). *Discurso*, São Paulo, n. 25, p. 121-152, 1995.
- STRICKLAND, Carol. *Arte comentada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- TASSINARI, Alberto. Quatro esboços de pintura. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Cézanne: pesquisa e criação artística como exercício da liberdade

ZOLA, Emilé. *A obra*. São Paulo: Brasil Editora, 1956.

\_\_\_\_\_. *A batalha do impressionismo*. Tradução, Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

**Amauri Carboni Bitencourt**

Faculdade Metropolitana de Rio do Sul – Famesul

Rodovia BR-470, km 140, nº 5.253

CEP: 89160-000

Fone: (47) 3531-7000 – Fax: (47) 3531-7001

Rio do Sul-SC

*E-mail:* artesamauri@bol.com.br

Recebido em: 4/3/2009  
Aprovado em: 10/5/2009