

A DÚVIDA DE CÉZANNE

Eram-lhe necessárias cem sessões de trabalho para uma natureza morta, cento e cinqüenta de pose para um retrato. O que chamamos sua obra para ele era apenas a tentativa e a abordagem de sua pintura. Escreve em setembro de 1906, com 67 anos, um mês antes de morrer: "Eu me achava num tal estado de distúrbios cerebrais, num distúrbio tão grande, que temi, por um momento, que minha frágil razão não resistisse. . . Agora parece que estou melhor e que penso mais corretamente na orientação de meus estudos. Chegarei ao fim tão procurado e por tanto tempo perserguido? Estudo sempre a natureza e parece que faço lentos progressos". A pintura foi seu mundo e sua maneira de existir. Trabalha sozinho, sem alunos, sem admiração por parte da família, sem incentivo por parte da crítica. Pinta na tarde do dia em que a mãe morreu. Em 1870, pinta na Estaque enquanto os agentes o procuravam como refratário. E, no entanto, acontece-lhe duvidar desta vocação. Envelhecendo, indaga se a novidade de sua pintura não provinha de um distúrbio visual, se toda a sua vida não se fundamentou em um acidente do corpo. A este esforço e a esta dúvida respondem as incertezas e as tolices dos contemporâneos. "Pintura de lavador de latrinas bêbedo", disse um crítico em 1905. Ainda hoje, C. Mauclair argumenta contra Cézanne valendo-se de suas confissões de impotência. Enquanto isso, seus quadros se espalham pelo mundo. Por que tanta incerteza, tanto labor, tantos fracassos e, subitamente, o maior sucesso?

Zola, que era amigo de Cézanne desde a infância, foi o primeiro a encontrar-lhe gênio e o primeiro a falar dele como "um gênio abortado". Um espectador da vida de Cézanne, como era Zola, mais atento ao seu caráter que ao sentido de sua pintura, por isso pôde tratá-la como uma manifestação doentia.

Pois desde 1852, em Aix, quando ingressou no Colégio Bourbon, Cézanne inquietava os colegas por suas cóleras e depressões. Sete anos mais tarde, decidido a se tornar pintor, duvida de seu talento e não ousa pedir ao pai, chapeleiro, depois banqueiro, que o envie a Paris. As cartas de Zola censuram-lhe a instabilidade, a fraqueza e a indecisão. Chega a Paris, mas escreve: "Não faço mais do que mudar de lugar e o tédio me persegue". Não tolera a discussão, porque esta o cansa e por nunca saber argumentar. No fundo, seu caráter é ansioso. Aos quarenta e dois anos, pensa que morrerá jovem e executa seu testamento. Aos quarenta e seis, durante seis meses, atravessa uma paixão ardente, atormentada, acabrunhante, cujo desenlace não é conhecido e do qual não falará nunca. Aos cinqüenta e um, retira-se para Aix, para aí encontrar a natureza que convém melhor a seu gênio, mas é também um retorno ao ambiente de sua infância, à mãe e à irmã. Morta a mãe, apoiar-se-á sobre o filho. "A vida assusta", costumava dizer.

A religião, que se põe a praticar então, principia para ele pelo medo da vida e o da morte. "É o medo", explica a um amigo, "sinto-me ainda por quatro dias sobre a terra; e depois? Acredito que sobreviverei e não quero me arriscar a arder *in aeternum*." Se bem que se tenha aprofundado depois, o motivo inicial de sua religião é a necessidade de fixar a vida e de se demitir dela. Torna-se cada vez mais tímido, desconfiado e suscetível. Vem algumas vezes a Paris, mas, quando encontra amigos, faz-lhes sinal de longe para não abordá-lo. Em 1903, quando seus quadros começam a se vender em Paris duas vezes mais caros que os de Monet, quando jovens como Joachim Gasquet e Émile Bernard vêm vê-lo e interrogá-lo, descontrai-se um pouco. Mas as cóleras persistem. Uma criança de Aix, passando por perto, o machuca, a partir daí não pode mais suportar um contato. Um dia, na velhice, tendo tropeçado, Émile Bernard o segurou com a mão. Cézanne ficou colérico. Podia-se ouvi-lo andar a passos largos em seu atelier gritando que não se deixaria cair "na convivência". É ainda por causa da "convivência" que afastava do atelier as mulheres que lhe poderiam servir de modelos, do convívio os padres que achava "pegajosos", da cogitação as teorias de Émile Bernard quando se faziam muito opressivas.

Esta perda de contatos flexíveis com os homens, esta incapacidade de solucionar situações novas, esta fuga nos hábitos, num meio que não coloca problemas, esta oposição rígida da teoria e da prática, da "convivência" e de uma liberdade de solitário, todos estes sintomas permitem falar de uma constituição mórbida e, por exemplo, como a propósito de El Greco, de uma esquizóidia. A idéia de uma pintura "direto da natureza" teria vindo a Cézanne da mesma fraqueza. A atenção extrema à natureza, à cor, o caráter inumano de sua pintura (dizia que se deve pintar um rosto como um objeto), a devoção pelo mundo visível seriam apenas uma fuga do mundo humano, a alienação de sua humanidade.

Estas conjecturas não fornecem o sentido positivo da obra, não se pode concluir sem mais que sua pintura seja um fenômeno de decadência, e, como diz Nietzsche, de ida "empobrecida", ou ainda que não tivesse nada a ensinar para o homem realizado. É provavelmente por ter dado muita importância à psicologia, ao conhecimento pessoal de Cézanne, que Zola e Émile Bernard acreditaram em seu fracasso. Permanece viável que, por ocasião dos distúrbios nervosos, Cézanne tenha concebido uma forma de arte válida para todos. Entregue a si mesmo, pôde olhar a natureza como só um homem sabe fazê-lo. O sentido de sua obra não pode ser determinado por sua vida.

Não o conheceríamos melhor pela história da arte, isto é, reportando-nos às influências (a dos italianos e de Tintoretto, de Delacroix, de Courbet e dos impressionistas), aos procedimentos de Cézanne ou até a seu próprio depoimento sobre sua pintura.

Os primeiros quadros até 1870 são sonhos pintados, um Rapto, um Assassínio. Origina-se de sentimentos e querem provocar primeiro os sentimentos. São então quase sempre pintados com grandes traços e dão antes a fisionomia moral dos gestos que seu aspecto visível. É graças aos impressionistas, especialmente Pissarro, que Cézanne concebeu em seguida a pintura não como a encarnação de

cenar imaginadas, a extroversão de sonhos, mas como o estudo preciso das aparências, menos um trabalho de atelier que um trabalho na natureza, e que abandonou a fatura barroca, que procura *primeiro* restituir o movimento através de pequenos toques justapostos e de pacientes hachuras.

Mas logo se separou dos impressionistas. O impressionismo queria restituir na pintura a própria maneira pela qual os objetos atingem a visão e atacam os sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-los dá, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e pelo ar. Para restituir esse invólucro luminoso, era preciso excluir os terras, os ocres, os negros e utilizar apenas as sete cores do prisma. Para representar a cor dos objetos, não bastava trazer para a tela seu tom local, isto é, a cor que tomam quando isolados do que os envolve, era preciso dar conta dos fenômenos de contraste que na natureza modificam as cores locais. Além disso, cada cor que vemos na natureza provoca, por uma espécie de repercussão, a visão da cor complementar, e estas complementares se exaltam. Para obter sobre o quadro, que será visto à luz tênue dos apartamentos, o próprio aspecto das cores sob o sol, é preciso então traçar não somente um verde, se se trata de grama, mas ainda o vermelho complementar que o fará vibrar. Enfim, o próprio tom local é decomposto pelos impressionistas. Pode-se em geral obter cada cor justapondo, ao invés de misturar, as cores componentes, o que dá um tom mais vibrante. Resultava destes procedimentos que a tela, que não era mais comparável à natureza ponto por ponto, restabelecia pela ação das partes umas sobre as outras, uma verdade geral da impressão. Porém a pintura da atmosfera e a divisão dos tons submergiam ao mesmo tempo o objeto e faziam desaparecer sua densidade característica. A composição da palheta de Cézanne dá a presumir que visa a outro fim: há não as sete cores do prisma, mas dezoito, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes, um negro. O uso das cores quentes e do negro mostra que Cézanne quer representar o objeto, reencontrá-lo atrás da atmosfera. Do mesmo modo, renuncia à divisão do tom e a substitui pelas misturas graduadas, por um desenrolar de matizes cromáticos sobre o objeto, pela modulação colorida que segue à forma e à luz recebida. A supressão dos contornos precisos em certos casos, a prioridade da cor sobre o desenho não terão evidentemente o mesmo sentido em Cézanne e no impressionismo. O objeto não fica mais coberto de reflexos, perdido em seu intercâmbio com o ar e com os outros objetos, é como que iluminado surdamente do interior, emana a luz e disso resulta uma impressão de solidez e materialidade. Cézanne, outrossim, não renuncia a fazer vibrar as cores quentes, obtém esta sensação colorante pelo emprego do azul.

Seria então preciso dizer que quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista, que toma o modelo na natureza. Émile Bernard lembrava-lhe que um quadro, para os clássicos, exige circunscrição pelos contornos, composição e distribuição das luzes. Cézanne responde: "Eles faziam quadros e nós tentamos um pedaço de natureza". Diz, dos mestres, que "substituíam a realidade pela imaginação e pela abstração que a acompanha", e, da natureza, que "é preciso curvar-se ante esta obra perfeita. Dela tudo nos vem, por ela existimos, esquece-

mos todo o resto". Declara ter querido fazer do impressionismo "algo de sólido como a arte dos museus". Sua pintura seria um paradoxo: procurar a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro. A isso chama Bernard o suicídio de Cézanne: visa à realidade e se proíbe os meios de atingi-la. Residiria nisso a razão de suas dificuldades e também das deformações que se encontram sobretudo entre 1870 e 1890. Os pratos ou as taças colocadas de perfil sobre uma mesa deveriam ser elipses, mas os dois extremos da elipse são exagerados e dilatados. A mesa de trabalho, no retrato de Gustave Geffroy, alonga-se pela parte inferior do quadro contra as leis da perspectiva. Deixando de lado o desenho, Cézanne ter-se-ia entregado aos caos das sensações. Ora, as sensações fariam soçobrar os objetos e sugeririam constantemente ilusões, como acontece algumas vezes — por exemplo, a ilusão de um movimento dos objetos quando mexemos a cabeça —, se o juízo não parasse de aprumar as aparências. Cézanne teria, disse Bernard, dissipado "a pintura na ignorância e seu espírito nas trevas".

Em realidade, só se pode assim julgar sua pintura esquecendo-se metade do que disse e fechando os olhos ao que pintou.

Em seus diálogos com Émile Bernard, torna-se óbvio que Cézanne procura sempre escapar às alternativas prontas que se lhe propõem: a dos sentidos ou da inteligência, do pintor que vê e do pintor que pensa, da natureza e da composição, do primitivismo e da tradição. "É preciso fazer uma óptica própria", diz, mas "entendo por óptica uma visão lógica, isto é, sem nada de absurdo." "Trata-se de nossa natureza?", pergunta Bernard. Cézanne responde: "Trata-se das duas". — "A natureza e a arte não são diferentes?" — "Gostaria de uni-las. A arte é uma apercepção pessoal. Coloco esta apercepção na sensação e peço à inteligência organizá-la em obra". Até mesmo estas fórmulas dão muita importância às noções comuns de "sensibilidade" ou "sensação" e de "inteligência", e por isso Cézanne não pode persuadir e gosta mais de pintar. Ao invés de aplicar à sua obra dicotomias, que aliás pertenciam mais às tradições de escola que aos fundadores — filósofos ou pintores — destas tradições, mais valeria mostrar-se dócil ao sentido próprio de sua pintura que questioná-las. Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Para ele a linha divisória não está entre "os sentidos" e a "inteligência", mas entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências. Percebemos coisas, entendemo-nos a seu respeito, nelas ancoramos e é sobre este pedestal de "natureza" que construiremos ciência. É este mundo primordial que Cézanne quer pintar e eis por que seus quadros dão a impressão da natureza à sua origem, enquanto que as fotografias das mesmas paisagens sugerem os trabalhos dos homens, suas comodidades, sua presença iminente. Cézanne nunca quis "pintar como um animal", mas recolocar a inteligência, as idéias, as ciências, a perspectiva, a tradição em contato com

o mundo natural que estão destinadas a compreender, confrontar com a natureza, como disse, as ciências “que dela vieram”.

As pesquisas de Cézanne na perspectiva descobrem por sua fidelidade aos fenômenos o que a psicologia recente deveria formular. A perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica: na percepção, os objetos próximos parecem menores, os distantes maiores, o que não sucede numa fotografia, como se vê no cinema quando um trem se aproxima e cresce muito mais depressa que um trem real nas mesmas condições. Dizer que um círculo visto obliquamente torna-se uma elipse é substituir a percepção efetiva pelo esquema do que deveríamos ver se fôssemos aparelhos fotográficos: de fato, vemos uma forma que oscila em torno da elipse sem *ser* uma elipse. Num retrato de Mme. Cézanne, o friso da tapeçaria, dos dois lados do corpo, não faz uma linha reta: sabe-se, porém, que a linha ao passar sob uma ampla tira de papel, as duas seções visíveis parecem deslocadas. Estende-se a mesa de Gustave Geffroy pela parte inferior da tela, mas, quando o olho percorre uma extensa superfície, as imagens que obtém de cada vez são tomadas de diferentes pontos de vista e a superfície total resulta abaulada. É verdade que, transportando para a tela estas deformações, congelo-as, interrompo o movimento espontâneo pelo qual acumulam-se umas sobre as outras na percepção e tendem para a perspectiva geométrica. É o que acontece também em relação às cores. Rosa sobre papel cinza colore de verde o fundo. A pintura de escola pinta o fundo de cinza, contando com que o quadro, assim como o objeto real, produza o efeito do contraste. A pintura impressionista põe verde no fundo para obter um contraste tão vivo quanto o dos objetos ao ar livre. Não falsearia assim o intercâmbio dos tons? Falsearia se ficasse aí. O próprio do pintor, entretanto, consiste em fazer com que todas as outras cores do quadro convenientemente modificadas pelo verde posto sobre o fundo tirem seu caráter de cor real. Assim também o gênio de Cézanne consiste em fazer com que as deformações de perspectiva, pela disposição de conjunto do quadro, deixem de ser visíveis por si mesmas na visão global e contribuam apenas, como ocorre na visão natural, para dar a impressão de uma ordem nascente, de um objeto que surge a se aglomerar sob o olhar. O contorno dos objetos, igualmente, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. Ao se traçar o contorno de uma maçã, faz-se dela uma coisa e, no entanto, não é senão o limite ideal em direção ao qual os lados da maçã correm em profundidade. Não marcar nenhum contorno seria tirar a identidade dos objetos. Marcar apenas um seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa, não estirada diante de nós, mas repleta de reservas, realidade inesgotável. É por isso que Cézanne vai seguir por uma modulação colorida a intumescência do objeto e marcará em traços azuis *vários* contornos. O olhar dançando de um a outro capta um contorno nascendo entre todos eles como na percepção. Não há nada menos arbitrário que estas célebres deformações, que Cézanne, aliás, abandonará em seu último período, a partir de 1890, quando não mais vai preencher sua tela de cores e deixará a fatura cerrada das naturezas mortas.

O desenho deve então resultar da cor, se se quer que o mundo seja restituído

em sua espessura, pois é uma massa sem lacunas, um organismo de cores, através das quais a fuga da perspectiva, os contornos, as retas, as curvas instalam-se como linhas de força, pois é vibrando que a órbita do espaço se constitui. “O desenho e a cor não são mais distintos, pintando, desenha-se; mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa. . . Realizada a cor em sua riqueza, atinge a forma sua plenitude.” Cézanne não procura sugerir pela cor as sensações táteis que dariam a forma e a profundidade. Na percepção primordial, estas distinções do tato e da visão são desconhecidas. Com a ciência do corpo humano aprendemos depois a distinguir os sentidos. A coisa vivida não é reencontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas de pronto se oferece como o centro de onde se irradiam. *Vemos* a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos — Cézanne dizia mesmo: seu odor. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a composição das cores traga em si este Todo indivisível; de outra maneira, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para todos nós a definição do real. Por este motivo cada toque dado deve satisfazer a uma infinidade de condições, por esta razão meditava Cézanne às vezes por uma hora antes de o executar; deve, como diz Bernard, “conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo”. A expressão do que *existe* é uma tarefa infinita.

Não menos negligenciou Cézanne a fisionomia dos objetos e dos rostos, queria somente captá-la quando emerge da cor. Pintar um rosto “como um objeto” não é despojá-lo do que “traz pensado”. “Acho que o pintor o interpreta”, diz Cézanne, “o pintor não é imbecil.” Mas esta interpretação não deve ser pensada separadamente da visão. “Se pintar todos os pequenos azuis e todos os pequenos marrons, faça-o olhar como ele olha. . . Ao diabo se duvidarem como, casando um verde matizado com um vermelho, entristece-se uma boca ou faz-se sorrir uma face.” O espírito vê-se e lê-se nos olhares, que são apenas conjuntos coloridos. Os outros espíritos só se oferecem a nós encarnados, aderentes a um rosto e a gestos. De nada adiantaria aqui opor as distinções da alma e do corpo, do pensamento e da visão, já que Cézanne se volta justamente para a experiência primordial de onde estas noções se extraem e onde se apresentam inseparáveis. O pintor que pensa e que procura a expressão começa por faltar ao mistério da aparição de alguém na natureza, renovado a cada vez que o olhamos. Balzac descreve em *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”. “Durante minha juventude”, diz Cézanne, “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.”

Vivemos em meio aos objetos construídos pelos homens, entre utensílios, casas, ruas, cidades e na maior parte do tempo só os vemos através das ações humanas de que podem ser os pontos de aplicações. Habitamo-nos a pensar que

tudo isto existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende estes hábitos e revela o fundo de natureza inumana sobre o qual se instala o homem. Eis por que suas personagens são estranhas e como que vistas por um ser de outra espécie. A própria natureza está despojada dos atributos que a preparam para comunhões animistas: a paisagem aparece sem vento, a água do lago de Annecy sem movimento, os objetos transidos hesitando como na origem da terra. É um mundo sem familiaridade, onde não se está bem, que impede toda efusão humana. Se formos ver outros pintores partindo dos quadros de Cézanne, uma descontração se produz, como após o luto as conversas reatadas mascaram esta novidade absoluta e aos vivos restitui-lhes a solidez. Só um homem, contudo, é capaz justamente desta visão que vai até as raízes, aquém da humanidade constituída. Tudo indica que os animais não sabem *olhar*, aprofundar-se nas coisas, nada esperando delas senão a verdade. Dizendo que o pintor das realidades é um símio, Émile Bernard diz então exatamente o contrário do que é verídico e entende-se como Cézanne podia retomar a definição clássica da arte: o homem acrescentado à natureza.

Sua pintura não nega a ciência e não nega a tradição. Em Paris, Cézanne ia diariamente ao Louvre. Pensava que se aprende a pintar, que o estudo geométrico dos planos e das formas é necessário. Informava-se sobre a estrutura geológica das paisagens. Estas relações abstratas deveriam operar no ato do pintor, mas reguladas com o mundo visível. Ao dar um toque, a anatomia e o desenho estão presentes, como as regras do jogo numa partida de tênis. O que motiva um gesto do pintor não pode residir unicamente na perspectiva ou na geometria, em leis da decomposição das cores ou em qualquer outro conhecimento. Para todos os gestos que pouco a pouco fazem um quadro só há um motivo, a paisagem em sua totalidade e em sua plenitude absoluta — a que Cézanne justamente chamava “motivo”. Começava por descobrir as bases geológicas. Não mais se movia depois, e, olhos dilatados, contemplava, relatava Mme. Cézanne. Ele “germinava” com a paisagem. Tratava-se, esquecida toda a ciência, de recuperar por meio destas ciências a constituição da paisagem como organismo nascente. Era necessário ligar umas às outras todas as vistas parciais que o olhar tomava, reunir o que se dispersa pela versatilidade dos olhos, “associar as mãos errantes da natureza”, diz Gasquet. “Há um minuto do mundo que passa, é preciso pintá-lo em sua realidade.” Perfazia-se a meditação num lance. “Sustenho meu motivo”, dizia Cézanne, e explicava que a paisagem deve ser circunscrita nem muito alta, nem muito baixa, ou ainda trazida viva numa rede que nada deixa passar. Atacava então seu quadro por todos os lados ao mesmo tempo, cercava de manchas coloridas o primeiro traço de carvão, o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo ao mesmo tempo se maturava. A paisagem, dizia, se pensa em mim e sou sua consciência. Nada está mais distante do naturalismo que esta ciência intuitiva. A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os votos do instinto e do bom gosto. É uma operação de expressão. Assim como a palavra nomeia, isto é, apreende em sua natureza e coloca ante nós a título de objeto reconhecível o que aparecia confusamente, o pintor,

diz Gasquet, “objetiva”, “projeta”, “fixa”. Assim como a palavra não se assemelha ao que designa, a pintura não é uma *cópia*; Cézanne, segundo suas próprias palavras, “escreve enquanto pintor o que ainda não foi pintado e o torna pintura de todo.” Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, através delas, vamos direto às coisas que apresentam. O pintor retoma e converte justamente em objeto visível o que sem ele permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências que é o berço das coisas. Para este pintor, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza; um único lirismo: o da existência incessantemente recomeçada.

Leonardo da Vinci tomara por divisa o rigor obstinado, todas as Artes poéticas clássicas dizem que a obra é difícil. As dificuldades de Cézanne — como as de Balzac ou Mallarmé — não são da mesma natureza. Balzac imagina, sem dúvida partindo das indicações de Delacroix, um pintor que quer exprimir a própria vida somente pelas cores e mantém oculta sua obra-prima. Quando Frenhofer morre, seus amigos encontram apenas um caos de cores, de linhas indefiníveis, uma muralha de pintura. Cézanne comoveu-se até às lágrimas lendo a *Obra-Prima Ignorada* e declarou que era o próprio Frenhofer. O esforço de Balzac, obcecado ele também pela “realização”, faz compreender o de Cézanne. Fala, em *A Pele de Onagro* de um “pensamento a exprimir”, de um “sistema a construir”, de uma “ciência a explicar”. Faz Louis Lambert, um dos gênios mal sucedidos da *Comédia Humana*, dizer: “(. . .) Eu me encaminho para certas descobertas (. . .); mas que nome dar ao poder que me amarra as mãos, fecha-me a boca e arrasta-me em sentido contrário à minha vocação?” Não basta dizer que Balzac se propôs entender a sociedade de seu tempo. Descrever o tipo do caixeiro-viajante, fazer uma “anatomia dos corpos docentes” ou até mesmo fundar uma sociologia não era uma tarefa sobre-humana. Uma vez nomeadas as forças visíveis, como o dinheiro e as paixões, e descrito o funcionamento manifesto, pergunta-se Balzac onde vai dar tudo isto, qual sua razão de ser, o que *quer dizer*, por exemplo, esta Europa “cujos esforços todos tendem a não se sabe qual mistério de civilização”, o que mantém interiormente o mundo e faz pulular as formas visíveis. Para Frenhofer, o sentido da pintura é o mesmo: “(. . .) Uma mão não se limita somente ao corpo, exprime e continua um pensamento que é preciso aprender e produzir (. . .). Eis a verdadeira luta! Muitos pintores triunfam instintivamente sem conhecer este tema da arte. Desenham uma mulher, mas não a vêem”. O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais “humanos” dos homens o espetáculo de que participam sem perceber.

Não há pois arte recreativa. Podem-se fabricar objetos que proporcionam prazer ligando de outra maneira idéias já prontas e apresentando formas já vistas. Esta pintura ou esta segunda fala é o que se entende geralmente por cultura. O artista segundo Balzac ou Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, assume a cultura desde o começo e a funda de novo, fala como o primeiro homem falou e pinta como se nunca se houvesse pintado. A expressão não pode ser então a tradução de um pensamento já claro, pois que os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós ou pelos outros. A “concepção” não pode preceder a “exe-

cução”. Antes da expressão, existe apenas uma febre vaga e só a obra feita e compreendida poderá provar que se deveria ter detectado ali antes *alguma coisa* do que *nada*. Por ter-se voltado para tomar consciência disso no fundo de experiência muda e solitária sobre que se constrói a cultura e a troca de idéias, o artista lança sua obra como o homem lançou a primeira palavra, sem saber se passará de grito, se será capaz de destacar-se do fluxo de vida individual onde nasce e presentificar, seja a esta mesma vida em seu futuro, seja às mônadas que consigo coexistem, seja à comunidade aberta das mônadas futuras, a existência independente de um *sentido* identificável. O sentido do que vai dizer o artista não *está* em nenhum lugar, nem nas coisas, que ainda não são sentido, nem nele mesmo, em sua vida informulada. Invoca a passagem da razão já feita, em que se fecham os “homens cultivados”, a uma razão que abrangeria suas próprias origens. Quando Bernard quis chamá-lo à inteligência humana, Cézanne respondeu: “Inclino-me à inteligência do *Pater Omnipotens*”. Inclina-se em todo o caso para a idéia ou para o projeto de um *Logos* infinito. A incerteza e a solidão de Cézanne não se explicam, no essencial, por sua constituição nervosa, mas pela intenção de sua obra. Dera-lhe a hereditariedade sensações ricas, emoções arrebatadoras, um vago sentimento de angústia ou de mistério que desorganizavam sua vida voluntária e separavam-no dos homens; estes dons porém só chegam à obra pelo ato de expressão e em nada participam das dificuldades como das virtudes deste ato. As dificuldades de Cézanne são as da primeira fala. Achou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus e queria, contudo, pintar o mundo, convertê-lo integralmente em espetáculo, fazer *ver* como nos *toca*. Uma nova teoria física pode se provar porque a idéia ou o sentido está ligado pelo cálculo a medidas que pertencem a um domínio já comum a todos os homens. Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não somente criar e exprimir uma idéia, mas ainda despertar as experiências que a vão enraizar em outras consciências. Se a obra é bem sucedida, tem o estranho poder de transmitir-se por si. Seguindo as indicações do quadro ou do livro, tecendo comparações, tateando de um lado e de outro, conduzido pela confusa clareza de um estilo, o leitor ou o espectador acaba por reencontrar o que se lhe quis comunicar. O pintor só pode construir uma imagem. É preciso esperar que esta imagem se anime para os outros. Então a obra de arte terá juntado estas vidas separadas, não mais unicamente existirá numa delas como sonho tenaz ou delírio persistente, ou no espaço qual tela colorida, vindo a indivisa habitar vários espíritos, em todo, presumivelmente, espírito possível, como uma aquisição para sempre.

Assim, as “hereditariedades”, as “influências” — os acidentes de Cézanne —, são o texto que, de sua parte, a natureza e a história lhe doaram para decifrar. Proporcionaram apenas o sentido literal da obra. As criações do artista, como aliás as decisões livres do homem, impõem a este dado um sentido figurado que antes delas não existia. Se nos parece que a vida de Cézanne trazia em germe sua obra, é porque conhecemos sua obra antes e vemos através delas as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que tomamos à obra. Os dados de Cézanne que enumeramos e de que falamos como condições prementes, se devessem figurar

no tecido de projetos que era, só o poderiam propondo-se-lhe como o que tinha a viver, deixando indeterminada a maneira de o viver. Tema de início obrigatório, eles são, recolocados na existência que os envolve, apenas monograma e emblema de uma vida que se interpreta a si mesma livremente.

Compreendamos bem, todavia, esta liberdade. Evitemos imaginar alguma força abstrata que superpusesse seus efeitos aos "dados" da vida ou escandisse o desenvolvimento. É certo que a vida não *explica* a obra, porém certo é também que se comunicam. A verdade é que *esta obra a fazer exigia esta vida*. Desde o início, a vida de Cézanne só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra ainda futura, era seu projeto e a obra nela se anunciava por signos premonitórios que erraríamos se os considerássemos causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura. Aqui não há mais causas ou efeitos, unem-se na simultaneidade de um Cézanne eterno que é a fórmula ao mesmo tempo do que quis ser e do que quis fazer. Há um intercâmbio entre a constituição esquizóide e a obra de Cézanne porque a obra revela um sentido metafísico da doença — a esquizóidia como redução do mundo à totalidade das aparências estáticas e suspensão dos valores expressivos —, porque a doença não mais é, pois, um fato absurdo e um destino para se tornar uma possibilidade geral da existência humana, quando enfrenta de maneira conseqüente um de seus paradoxos, o fenômeno da expressão, e já que neste sentido, enfim, não há diferença entre ser Cézanne ou esquizóide. Logo, não seria possível separar a liberdade criadora dos comportamentos menos deliberados que despontavam já nos primeiros gestos de Cézanne criança e na maneira pela qual as coisas o atingiam. O sentido que Cézanne em seus quadros dará às coisas e aos rostos propunha-se-lhe no próprio mundo que lhe aparecia, nada mais fez que o liberar, são as próprias coisas e os próprios rostos tais quais via que pediam para assim serem pintados e Cézanne não disse mais do que *queriam* dizer. Mas então onde está a liberdade? Verdade é que condições de existência só podem determinar uma consciência por intermédio das razões de ser e das justificações que a si mesma se dá, que só podemos ver diante de nós e sob o aspecto de fins o que nos é, de tal modo que nossa vida toma sempre a forma do projeto ou da escolha e assim nos parece espontânea. Mas dizer que acima de tudo somos o desígnio de um futuro implica dizer que nosso projeto está já designado com nossas primeiras maneiras de ser, que a escolha está já feita em nosso primeiro sopro. Se nada nos constrange do exterior é porque somos todos nosso exterior. Este Cézanne eterno que vemos surgir à primeira vista, que atraiu sobre o homem Cézanne os acontecimentos e as influências que cremos exteriores a ele e desenhava tudo o que lhe ocorria, esta atitude para com os homens e o mundo que não fora deliberada, livre quanto às causas externas, seria livre quanto a si mesma? Não seria a escolha recuada para alguém da vida e haveria escolha onde não há ainda um campo de possíveis claramente articulado, mas um único provável, e como que uma única tentação? Se desde o nascimento sou projeto, impossível distinguir em mim o dado e o criado, impossível portanto designar um só gesto que não seja senão hereditário ou inato e que não seja espontâneo, mas também um só gesto que seja absolutamente novo em relação a esta maneira de estar no mundo que me

é desde o início. É o mesmo dizer que nossa vida é inteiramente construída ou inteiramente dada. Se há uma verdadeira liberdade, só pode existir no percurso da vida, pela superação da situação de partida e sem que deixemos, contudo, de ser o mesmo — eis o problema. Duas coisas são certas a respeito da liberdade: que nunca somos determinados e que não mudamos nunca, que, retrospectivamente, poderemos sempre encontrar em nosso passado o prenúncio do que nos tornamos. Cabe-nos entender as duas coisas ao mesmo tempo e como a liberdade irrompe em nós sem romper nossos elos com o mundo.

Sempre há elos, mesmo e sobretudo quando nos recusamos a admiti-los. Descreveu Valéry a partir dos quadros de Leonardo um monstro de liberdade pura, sem amantes, credor, anedotas, aventuras. Sonho algum encobre-lhe as próprias coisas, subentendido algum traz-lhe certezas e não lê seu destino em alguma imagem favorita como o abismo de Pascal. Não lutou contra os monstros, descobriu seus mecanismos, desarmou-os pela atenção e os reduziu à condição de coisas conhecidas. “Nada mais livre, ou seja, nada menos humano que seus juízos sobre o amor, a morte. Faz-nos pressenti-los em alguns fragmentos de seus cadernos. O amor em seu furor (diz mais ou menos) é algo tão feio que a raça humana se extinguiria — *la natura si perderebbe* — se os que o fazem se vissem. Diversos esboços acusam este desprezo, porém o cúmulo do desprezo por certas coisas consiste enfim em examiná-las à vontade. Desenha, pois, cá e lá uniões anatômicas, cortes pavorosos de pleno amor”,¹ denomina seus meios, faz o que quer, passa à vontade do conhecimento à vida com uma elegância superior. Nada fez onde não soubesse o que fazia e a operação da arte como o ato de respirar ou de viver não ultrapassa seu conhecimento. Encontrou a “atitude central” a partir da qual é igualmente possível conhecer, agir e criar, porque a ação e a vida, tornadas exercícios, não são contrárias ao desinteresse do entendimento. E um “poder intelectual”, o “homem do espírito”.

Consideremos melhor. Não há revelação para Leonardo. Nem abismo aberto à sua direita, diz Valéry. Sem dúvida. Mas há em *Santa Ana, a Virgem e a Criança* este manto da Virgem que desenha um abutre e termina no rosto da Criança. Há um fragmento sobre o vôo dos pássaros onde Leonardo subitamente se interrompe para seguir uma recordação de infância: “Parece que fui destinado a ocupar-me especialmente do abutre, pois uma de minhas primeiras recordações de infância é que, estando eu no berço, veio um abutre a mim, abriu-me a boca com sua cauda e por várias vezes com a cauda tocou-me entre os lábios”.² Assim até esta consciência transparente tem seu enigma, verdadeira recordação de infância ou fantasma da idade madura. Ela não partia do nada, não se alimentava de si própria. Eis-nos metidos numa história secreta e numa floresta de símbolos. Se Freud quer decifrar o enigma partindo de *fellatio* e sua translação ao tempo de lactância, sem dúvida que se protestará. Mas é pelo menos um fato que os egípcios faziam do abutre o símbolo da maternidade, porque, acreditavam, todôs os

¹ *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci, Variété*, pág. 185.

² Freud, *Un Souvenir d'Enfance de Léonard de Vinci*, pág. 65.

abutres são fêmeas e são fecundados pelo vento. É também um fato que os Doutores da Igreja se serviam desta lenda para refutar pela história natural os que não queriam acreditar na maternidade de uma virgem e é provável que, em suas leituras infinitas, Leonardo tenha se deparado com esta lenda. Nisso via o símbolo de sua própria sorte. Era filho natural de um rico notário que desposou, no mesmo ano de seu nascimento, a nobre senhora Albieré de quem não teve filho e recolheu em seu lar Leonardo, então com cinco anos de idade. Seus quatro primeiros anos então passou-os Leonardo com a mãe, a camponesa abandonada. Foi uma criança sem pai e aprendeu o mundo tendo por única companhia esta imponente mamãe infeliz que parecia tê-lo miraculosamente criado. Se lembrarmos agora que não se sabe de nenhuma amante ou mesmo paixão sua, que foi acusado de sodomia, mas absolvido, que seu diário, mudo sobre muitas outras despesas mais onerosas, meticulosamente anota os custos para o enterro de sua mãe, mas também as despesas de vestuário para dois de seus alunos, não mudaremos muito as coisas por dizer que Leonardo amou apenas uma única mulher, sua mãe, e que este amor só deixou lugar para ternuras platônicas pelos jovens que o acompanhavam. Nos quatro anos decisivos de sua infância, estabeleceu uma ligação fundamental à qual teve de renunciar quando foi chamado à casa do pai e na qual investiu todos os seus recursos de amor e todo seu poder de entrega. Sua sede de viver, faltava-lhe apenas empregá-la na investigação e na cognição do mundo, e, desde que dela o haviam separado, precisava tornar-se este poder intelectual, este homem de espírito, este estrangeiro entre os homens, este indiferente, incapaz de indignação, de amor ou ódio imediatos, que deixava inacabados seus quadros para dedicar seu tempo a experiências esquisitas, em que seus contemporâneos pressentiram um mistério. Tudo se passa como se Leonardo nunca tivesse completamente amadurecido, como se todos os lugares de seu coração houvessem sido previamente ocupados, como se o espírito de investigação tivesse sido para ele um meio de escapar à vida, como se houvesse permanecido até o fim fiel à sua infância. Brincava como uma criança. Vasari conta que “confeccionou uma pasta de cera, e, enquanto passeava, com ela formava animais muito delicados, ocos e preenchidos de ar; soprando, voavam, saindo o ar, voltavam à terra. Tendo encontrado o vinheteiro de Belvedere um lagarto assaz curioso, moldou-lhe Leonardo as asas com a pele tirada de outros lagartos, encheu-as de mercúrio, de sorte que se agitavam e freavam ao se mover o lagarto, da mesma forma deu-lhe também olhos, uma barba e cornos, domesticou-o, colocou-o em uma caixa e assustava com este lagarto todos os seus amigos”.³ Abandonava suas obras inacabadas, assim como seu pai o abandonara. Ignorava a autoridade e, em matéria de conhecimento, confiava apenas na natureza e em seu juízo, como amiúde procedem os que não foram criados na intimidação e no poder protetor do pai. Assim sendo, esta capacidade de discernir, esta solidão, esta curiosidade que definem o espírito vieram-lhe ao contato de sua história. No apogeu da liberdade, é, *por isto mesmo*, a criança que foi, está liberto de um lado exatamente porque ligado alhures. Tor-

³ *Un Souvenir d'Enfance de Léonard de Vinci*, pág. 189.

nar-se uma consciência pura é ainda uma maneira de tomar posição em relação ao mundo e aos outros e esta maneira Leonardo aprendeu-a assumindo a situação que encontrou feita por seu nascimento e infância. Não há consciência que não seja modulada por seu engajamento primordial na vida e pelo modo deste engajamento.

O que pode haver de arbitrário nas *explicações* de Freud não autorizaria desacreditar aqui a *intuição psicanalítica*. Por mais de uma vez, o leitor é interrompido pela insuficiência das provas. Por que isto e não outra coisa? A questão parece se impor tanto mais que Freud muitas vezes dá várias interpretações. Fica bem claro, enfim, que uma doutrina que faz intervir a sexualidade por toda parte não poderia, segundo as regras da lógica indutiva, determinar-lhe a eficácia em lugar algum, uma vez que se priva de todo confronto ao excluir de antemão todo caso diferencial. É assim que se triunfa sobre a psicanálise, mas somente no papel. Pois as sugestões do psicanalista, se não podem nunca ser provadas, não podem tampouco ser eliminadas: como imputar ao acaso as convergências complexas que o psicanalista descobre entre a criança e o adulto? Como negar que a psicanálise nos ensinou a perceber, de um momento a outro de uma vida, ecos, alusões, repetições, um encadeamento de que não ousaríamos duvidar, houvesse Freud elaborado corretamente sua teoria? A psicanálise não é feita para dar-nos, como as ciências da natureza, relações necessárias de causa e efeito, mas para nos indicar relações de motivação que, por princípio, são simplesmente possíveis. Não concebamos o fantasma do abutre em Leonardo, com o passado infantil que recobre, como uma força que determinasse seu futuro. Trata-se, como o vaticínio do águere, de um símbolo ambíguo que antecipadamente se aplica em várias linhas de acontecimentos possíveis. Mais precisamente: o nascimento e o passado definem para cada vida categorias ou dimensões fundamentais que não impõem nenhum ato em particular, mas que se lêem ou se podem encontrar em todos. Seja que Leonardo ceda à infância, seja que dela queira fugir, nunca deixará de ser o que foi. As próprias decisões que nos transformam são sempre tomadas face a uma situação de fato e uma situação de fato pode bem ser aceita ou recusada, mas em todo caso não pode deixar de nos proporcionar o ímpeto, e de se constituir para nós, como situação "a aceitar" ou "a recusar", na encarnação do valor que lhe conferimos. Se o objeto da psicanálise é descrever esta permuta entre futuro e passado e mostrar como cada vida voga sobre enigmas cujo sentido final não está *a priori* inscrito em parte alguma, não cabe exigir dela o rigor indutivo. O devaneio hermenêutico do psicanalista, que multiplica as comunicações de nós para conosco, toma a sexualidade por símbolo da existência e a existência por símbolo da sexualidade, procura o sentido do futuro no passado e o do passado no futuro, está, melhor do que uma indução rigorosa, adaptado ao movimento circular de nossa vida, que apóia o futuro no passado, o passado no futuro e onde tudo simboliza tudo. A psicanálise não impossibilita a liberdade, ensina-nos a concebê-la concretamente, como retomada criativa de nós mesmos, a nós mesmos finalmente sempre fiel.

Pode-se pois ao mesmo tempo dizer que a vida de um autor nada nos revela

e que, se soubéssemos sondá-la, nela tudo encontraríamos, já que se abre em sua obra. Como observamos os movimentos de algum animal desconhecido sem compreender a lei que os anima e governa, assim também os testemunhos de Cézanne não adivinham as transmutações que incutem aos acontecimentos e às experiências, permanecem cegos ante sua significação, por luminescência difusa que os envolve por momentos. Não se situa nunca, todavia, em seu próprio centro, nove dias sobre dez vê em torno de si apenas a miséria de sua vida empírica e de suas tentativas fracassadas, restos de festa incógnita. É ainda no mundo, numa tela, com cores, que lhe será preciso realizar sua liberdade. Dos outros, de seu assentimento deve esperar a prova de seu valor. Por isso indaga o quadro que nasce de sua mão, perscruta olhares alheios pousados na tela. Eis por que nunca acabaria de trabalhar. Não saímos nunca de nossa vida. Jamais vemos a idéia ou a liberdade face a face.