

ACASO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA: CÉZANNE E A INDETERMINAÇÃO DA VIDA E DO SENTIDO DA OBRA

CHANCE AND ARTISTIC CREATION: CÉZANNE AND THE INDETERMINATION OF LIFE AND OF THE MEANING OF WORK

Tiago Nunes Soares¹

Resumo: O objetivo do artigo é apresentar uma possibilidade de análise do processo criativo no âmbito artístico sob o ponto de vista do acaso, tendo como ponto de partida as reflexões de Merleau-Ponty em seu texto intitulado *A dívida de Cézanne*. Parto da ideia de que há, nesse texto, um interessante esboço da importância do papel do acaso, tanto na constituição de uma vida quanto na criação de uma obra de arte, levando em conta a íntima conexão entre ambas. Dois pensadores foram escolhidos como auxiliares nessa empreitada: Charles Sanders Peirce, no âmbito da filosofia, e Fayga Ostrower, no campo das artes. Não tenho como objetivo estabelecer paralelismos entre seus projetos, mas explorar, a partir de algumas ressonâncias, outra possibilidade de leitura sobre o sentido da obra e da vida do artista, em um acréscimo à análise merleau-pontiana.²

Palavras-chave: Acaso. Merleau-Ponty. Cézanne. Ostrower. Peirce.

Abstract: The aim of the article is to present a possibility of analyzing the creative process in the artistic sphere from the point of view of chance, having as a starting point the reflections of Merleau-Ponty in his text entitled *Cézanne's Doubt*. I start from the idea that there is, in this text, an interesting sketch of the importance of the role of chance, both in the constitution of a life and in the creation of a work of art, taking into account the intimate connection between the two. Two thinkers were chosen as assistants in this endeavor: Charles Sanders Peirce, in the field of philosophy, and Fayga Ostrower, in the field of arts. I do not aim to establish parallels between their projects, but to explore, from some resonances, another possibility of reading the meaning of the artist's work and life, in addition to the Merleau-Pontian analysis.

Keywords: Chance. Merleau-Ponty. Cézanne. Ostrower. Peirce.

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo – USP. E-mail: tnschw@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7795-8116>

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001



Foto: Ker-Xavier Roussel, 1906. Cézanne pintando ao ar livre.

1. O problema da liberdade e o sentido da obra

Para introduzir o artigo, parto de um ponto específico do texto de Merleau-Ponty sobre Cézanne: sua contraposição à noção de Valéry sobre liberdade na criação artística. O filósofo recorre a Freud, em sua análise sobre a infância de Leonardo da Vinci (FREUD, 2013), para sustentar a ideia de uma liberdade situada, na qual há um peso da contingência, ou seja, uma liberdade não absoluta, diferente da apresentada por Valéry em seu texto sobre o pintor renascentista.³ A psicanálise, então, é um recurso usado para fortalecer a noção de uma liberdade incapaz de romper nossos laços com a vida. Esse não rompimento, porém, não torna a vida o cumprimento de um destino. O passado, nesse sentido, desdobra-se impregnando o presente e apontando para um futuro ainda incerto. Apesar de recorrer a Freud, o filósofo pretende apresentar, sobre a relação entre vida e obra do artista e não de maneira cabal, aquilo que o psicanalista não explora em Leonardo: uma vida para além do âmbito psicológico em sua criação artística.

³ [...] ele é feito para não esquecer nada do que entra na confusão do que é: nenhum arbusto. Desce à profundidade do que pertence a todo o mundo, afasta-se dele e se olha. Atinge os hábitos e as estruturas naturais, trabalha-os por todos os lados, e acontece-lhe ser o único que constrói, enumera, emociona. (VALÉRY, 1998. p. 13)

Entendo o fato de Merleau-Ponty ter recorrido a Freud sobretudo pela conclusão deste em sua análise sobre a infância de Leonardo, admitindo a inexistência de uma relação causal entre o que Leonardo viveu e o pintor que veio a se tornar. Freud estava mostrando como as experiências de infância, adormecidas no inconsciente de Leonardo, acompanharam-no por toda sua vida, aparecendo em suas pinturas. Ou seja, a psicanálise busca os nexos entre vida e obra, deixando em aberto a busca por determinar as causas dos desdobramentos de uma vida. Certamente os aspectos psicológicos podem transparecer na obra dos pintores, mas não serão eles mais intensos que os demais aspectos a formar a vida e as experiências de um indivíduo. Nesse sentido, a interpretação psicanalítica aparece como apenas um dos caminhos possíveis e, dessa forma, gostaria de apontar a possibilidade de um caminho recôndito na reflexão de Merleau-Ponty sobre Cézanne para pensarmos o ato criativo e a doação de sentido: a potência do acaso criador.

Ao final do texto, não resta dúvida sobre a noção de liberdade defendida pelo filósofo: “uma retomada criadora de nós mesmos, no fundo sempre fiel a nós mesmos”. Mas uma questão surge e me intriga: por que Cézanne tornou-se pintor? Por que Da Vinci tornou-se artista? Por que suas obras foram como foram? Entendo não ser o objetivo de Merleau-Ponty responder a tal questão; compreendo também ser impossível determinar uma causa para a dinamicidade de uma vida espontaneamente desdobrada, mas penso ser possível propor uma outra leitura, capaz de problematizar a questão de outra forma, para além da constatação de nexos entre vida e obra e a identificação de uma liberdade não absoluta, tornando mais compreensível a inexplicabilidade do sentido. Como o filósofo não persegue a determinação de um caminho, mas as encruzilhadas da constituição do sentido sempre aberto, acredito que a noção de acaso pode trazer nova luz a respeito do tema, num acréscimo à análise de Merleau-Ponty sobre Cézanne e a criação artística. E isto não por vê-la como insuficiente ou parcial, mas justamente por encará-la em sua fecundidade filosófica.

A filosofia de Merleau-Ponty nos leva a uma concepção de individualidade não isolada, uma subjetividade formada na diacriticidade da vida. Nesse contexto, há um mundo já dado a solicitar o indivíduo, uma história a cercá-lo, uma cultura a influenciá-lo, uma língua e tantos outros fatores. Se ele responde ou não responde a determinadas solicitações, e como responde a elas, isso não tem a ver apenas com sua personalidade, com seu passado, com sua subjetividade, mas também com o contexto e com inúmeros

fatores com força indeterminadora a constituí-lo.⁴ Talvez a compreensão sobre como se dá o sentido da obra e como se desdobra a liberdade esteja na exploração dessa força do acaso em uma vida capaz de projetar-se e responder àquilo que a solicita, mas incapaz de prever qual será exatamente sua resposta por não prever inteiramente as solicitações. Se refletirmos a vida através do imponderável, passa-se do peso da noção de um passado e dados “fantasmas” sempre presentes a influenciar em algum grau nossas escolhas, para um constante presente no qual o passado tem tanto peso para nos impulsionar quanto nossas expectativas de futuro e a incerteza de cada passo dado na contingência do mundo. Não quero com isso afirmar a vida como um caos sem sentido, mas defender um sentido nascendo constantemente. Não há maiores ou menores pesos entre os elementos a constituir nossa vida, mas oscilações e vibrações entre eles. Acontece de às vezes certos aspectos tornarem-se mais evidentes, mas nunca estão apartados de todos os demais. O texto de Merleau-Ponty parece apontar, ou pelo menos abrir caminho, para essa noção mais abrangente de liberdade e doação de sentido: uma liberdade sustentada não apenas pela subjetividade da consciência, mas pelo acaso organizando nossa relação com o mundo; um sentido nascido do choque entre um projeto de vida e a fortuitude dos acontecimentos do mundo no qual está inserido. Freud parece concordar com a força do acaso operando na vida do indivíduo, tomando como impossível a determinação da causa ou causas do Leonardo pintor. Merleau-Ponty também parece admiti-lo por detrás dessa oscilação entre liberdade e determinação na construção de um sentido. Deixo aqui bem claro que o filósofo não utiliza o termo “acaso” para referir-se à construção do sentido da obra, mas entendo haver abertura dessa perspectiva de leitura sobre Cézanne e sobre a criação artística em suas reflexões.

Nossa vida e a criação de uma obra ligada a ela não são compostas exclusivamente de respostas inconscientes ao nosso passado, mas de respostas conscientes e intuitivas — não exatamente sempre refletidas — a solicitações e reverberações — estas sim muitas vezes inconscientes —, não exatamente como vazão de pulsações de repressões psíquicas, mas como fruto de uma tensão constante presente na vida de cada indivíduo em sua relação com a cultura, a história, os outros, consigo mesmo e tantos outros elementos constitutivos de sua existência.

⁴ Os dados da vida de Cézanne que enumeramos, e dos quais falamos como condições prementes, deviam figurar no tecido de projetos que ele era, e não podiam fazê-lo senão propondo-se a ele como aquilo que ele tinha para viver e deixando indeterminada a maneira de vivê-lo. Tema obrigatório de início, eles não são recolocados na existência que os abarca, senão o monograma e emblema de uma vida que se interpreta e la própria livremente. (MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1318, tradução minha).

Assim, o sentido e a liberdade nunca são encarados face a face,⁵ pelo artista ou por qualquer indivíduo, pois são experiências em construção, não são dados mensuráveis. O sentido e a liberdade nos envolvem sem que possamos apalpá-los. O sentido nasce, não é produzido totalmente: é latente em mim e no mundo; esconde-se e revela-se no emaranhado de relações existentes entre sujeito e mundo, e por mundo não quero dizer apenas a natureza em seu estado bruto, mas a cultura, a história, a sociedade. Não lhe possuímos, não o doamos livremente. Somos por ele solicitados e precisamos do fora, do outro, da história, da alteridade, dos entrecruzamentos para dar-lhe vida.

Aqui podemos introduzir a questão da criatividade na criação artística para melhor compreender a noção de liberdade relacionada ao acaso. Antes de continuarmos com nossas reflexões, gostaria de destacar minha adesão à ideia de criatividade não limitada à atividade artística, mas, dada a necessidade de circunscrição, o tema será explorado a partir da pintura.

Explorando o tema da liberdade, Merleau-Ponty nos apresenta uma interessante reflexão sobre a relação entre a vida e a obra do pintor do monte Santa Vitória. Lendo seu ensaio intitulado *A dúvida de Cézanne*, não encontramos um filósofo obstinado por enquadrar a pintura em sua filosofia, mas empenhado em filosofar a partir dela e do ato de pintar. A busca por uma explicação do sentido da obra de Cézanne perpassa todo o texto, apoiada em uma reflexão sobre como a liberdade não rompe nossos laços com o passado, com os dados da vida, mas nem por isso nos lança no determinismo. O sentido de uma obra, para Merleau-Ponty, não está na vida psíquica de seu autor, em seu caráter, nem em sua biografia, ou nas influências sofridas por ele ao adentrar o mundo da expressão pictórica e ter contato com artistas que passa a admirar.

No desenvolvimento da obra de um artista, portanto, todas as escolhas de sua vida, suas influências pictóricas, suas características psicológicas, estão intimamente relacionadas de alguma forma. Mas podemos, então, explicar seu projeto baseando-nos unicamente em sua livre deliberação? O que torna possível a realização de uma obra? Ou mais especificamente, como se dá o processo criativo?

Se os dados da vida do artista se entrecruzam e aparecem em sua obra, sobra espaço para a liberdade nessa relação estreita? Certamente sim. Como o fio que vai costurando os retalhos para formar uma só colcha, ela sustenta essa relação. Deve-se ter

⁵ Eis por que ele interroga a tela que nasce sob sua mão, ele observa os olhares dos outros postos sobre sua tela. Eis por que ele nunca parou de trabalhar. Nós nunca abandonamos nossa vida. Nós nunca vemos a ideia nem a liberdade face a face. (MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1323, tradução minha).

em mente sempre a relação não determinista entre os elementos da vida do sujeito, nesse caso específico Cézanne. Sua obra não é explicada exclusivamente por um dos elementos de sua vida. Sua suposta esquizoidia, sua paixão por Poussin, o temperamento pouco afeito ao contato social, nada disso determinou seu estilo, seu projeto, suas escolhas. A liberdade permite a correlação entre os elementos e resguarda sempre a possibilidade de escolha, porém, não se deve esquecer a ancoragem da escolha e do projeto no mundo vivido e nos acasos aí comportados, e nem o fato de a nossa relação com o mundo e os outros não ser regulada estritamente pelo “Eu”. O sentido de uma obra nunca é determinado unilateralmente por quaisquer dos elementos que a tornam possível, pois nenhum deles, isoladamente, significa alguma coisa.⁶

O sentido da obra não obedece a uma relação de causa-consequência. Os dados da vida são apenas o texto que se apresenta ao indivíduo, cabendo a ele, sob a pressão da contingência, a leitura e as escolhas feitas a partir dela. Podemos dizer então que a vida não exige a obra, mas a obra “exige” retrospectivamente a vida, pois seu sentido está embebido de seus dados. Merleau-Ponty parece bastante preocupado em defender uma noção na qual a liberdade acaba fundindo a subjetividade e as contingências, uma liberdade situada não nascida de uma consciência absoluta. É possível uma noção de liberdade abranger esses dois aspectos aparentemente antinômicos? Em Merleau-Ponty, sim, pois ela não aparece como uma força absoluta subjetiva, mas como desenrolar de uma relação de emaranhamento. Há uma interdependência entre a subjetividade e a objetividade, e não uma sobreposição. Assim, a liberdade de um indivíduo estabelece-se como vivência de possibilidades indeterminadas na contingência da vida na qual escolhas e dados entrecruzam-se nos acasos, tornando possíveis as criações. O acaso pode ser tomado como um dado constitutivo da existência e da vivência de todo indivíduo. Por isso a expressão é uma tarefa infinita: as relações entre o sujeito e o mundo são confusas, dão-se em um emaranhado, portanto, sem caminho predefinido, sem rota marcada rumo a um fim específico. Cada olhar de um diferente ângulo sobre o mundo, cada hesitação, cada passo dado abre outras tantas possibilidades e coloca o pintor sempre diante do imponderável da vida.⁷ Desse modo, “Se nos parece que a vida de Cézanne possuía em

⁶ [...] o sentido daquilo que o artista vai dizer não está em parte alguma, nem nas coisas, que ainda não têm sentido, nem em si mesmo, em sua vida informulada. (MERLEAU-PONTY, 2010, p. 1317, tradução minha).

⁷ Aqui, à beira do rio, os motivos se multiplicam, o mesmo tema visto sob um ângulo diferente oferece um objeto de estudo do mais vivo interesse – e tão variado, que acho que poderia ocupar-me durante meses, sem mudar de lugar, inclinando-me ora um pouco à direita, ora um pouco à esquerda. (CÉZANNE, 1992, p. 265).

germe sua obra é porque nós conhecemos a obra primeiro e vemos através dela as circunstâncias da vida, carregando-as de um sentido que nós emprestamos da obra”. (MERLEAU-PONTY, 2010. p. 1318, tradução minha). A vida e a obra permanecem em aberto, pois a vida na qual a obra nasce interpreta a si mesma de forma livre, como afirma Merleau-Ponty, podendo ganhar rumos inesperados. Os dados da vida não podem ser aniquilados, mas nem por isso tornam a vida o cumprimento de um destino por eles traçado. Eles acabam constituindo com outras esferas da vida uma coexistência onde tudo se interpenetra. A questão é que o anúncio, no passado, disso que nos tornamos parece ser possível apenas retrospectivamente. A coerência de uma vida, portanto, é retrospectiva. Não podemos deixar fora da vida a questão do acaso. A consciência não abraça tudo, não controlamos os acontecimentos, pessoas e influências que irão nos afetar de alguma forma e nos farão, deliberadamente ou não, mudar um pouco nossa orientação no mundo, nossa maneira de vê-lo. Algum elemento na vida de Cézanne anunciava, já em sua infância, o pintor que ele viria a ser? Sem dúvida vários acontecimentos para além de seu domínio o afetaram, sem determinar, contudo, sua resposta diante deles. É impossível ver o prenúncio a não ser em retrospecto, pois a coerência surge apenas quando há uma cristalização, embora sempre aberta a transformações. As cristalizações se perpetuam enquanto processo, mas não são estanques, de modo que tornam impossível antever com clareza um caminho, mas apenas esperar possibilidades. A coerência plena é observada apenas com o cessar da vida.

Há na obra, portanto, uma vibração do passado, da vida psíquica, do projeto, mas também dos acasos, do encontro entre a contingência e o projeto, pois ela é formada por uma infinidade de relações não instituídas por uma força exclusivamente subjetiva. Todos esses elementos vibram na obra, ressoam nela com intensidades diferentes. Nenhum é excluído, esse é o ponto. E as relações estabelecidas entre eles não são totalmente deliberadas pelo indivíduo. O sentido, assim, flui com certa autonomia, desdobrando-se além do controle subjetivo. Isso se dá porque somos em uma interconexão onde cada indivíduo é um ser “consciente-sensível-cultural”, como afirma Ostrower, em sua obra *Criatividade e processos de criação*. Isso não significa afirmar o indivíduo como um ser dissolvido no mundo e sem interioridade, mas o mostra como um emaranhamento de diferentes esferas, uma abertura para diferentes relações. Entendo ser elucidativa, nesse ponto, uma abordagem sobre a criatividade e a criação, utilizando-se da estratégia merleau-pontiana: falar com as artes, e não apenas sobre elas.

2. A criatividade e o acaso

Somos criativos em todos os âmbitos de nossa vida, pois nos deparamos constantemente com problemas a serem resolvidos, desde os mais simples aos mais complexos. Criar é parte do que somos, e por isso a vida e a obra de um artista, a de um escritor, de um filósofo, enfim, a vida de todos os seres humanos, permanece sem fórmula determinada. Por isso, o sentido e a liberdade nunca se realizam como ponto de chegada. O indivíduo, mesmo em sua individualidade inegável, em sua particularidade na forma de encarar o mundo, nunca está isolado. Sua própria individualidade é constituída por tudo que o rodeia, é formada pelos seus projetos, pela sua maneira de afetar o mundo, mas também pela forma com que este o afeta. Cada um parece constituir-se como projeto livre, mas somente enquanto resposta a solicitações internas e externas, solicitações nascidas do emaranhado de relações que cada indivíduo é, e não apenas como um desejo absoluto nem como intencionalidade absolutamente imotivada. Mas, apesar do reconhecimento de sermos seres criativos inseridos em uma confusão de relações, há sempre o desafio de superar as limitações de uma concepção dicotômica da vida, como bem observa Ostrower. Pode haver, de um lado, o esvaziamento das capacidades humanas pela excessiva mecanização de suas atividades e, de outro, um excesso de intelectualização a tornar o indivíduo um sujeito sempre sobrevoando o mundo na especialização de seu conhecimento. Dessa forma:

Enquanto o fazer humano é reduzido ao nível de atividades não criativas, joga-se para as artes uma imaginária supercriatividade, deformante também, em que já não existem delimitações, confins de materialidade. Há um não-comprometimento até com as matérias a serem transformadas pelo artista. Por isso mesmo, a arte permanece submersa num mar de subjetivismos. (OSTROWER, 2009, p. 39).

É possível ver o ser humano, valendo-se das reflexões também presentes no mundo da arte, como um ser mais complexo e aberto ao mundo da vida, um ser composto por dimensões muitas vezes ignoradas e, sobretudo, um ser sempre enraizado no mundo, pois mesmo a imaginação, muitas vezes tomada como a dimensão de pura liberdade, para ser criativa de fato “necessita identificar-se com uma materialidade. Criará em afinidade e empatia com ela, na linguagem específica de cada fazer”. (OSTROWER, 2009, p. 39).

Falar sobre criatividade e criação, portanto, não é defender a criação, por parte do indivíduo, de uma realidade paralela inacessível, de um mundo subjetivo à parte, mas

afirmar a capacidade do ser humano de criar novas relações com a realidade, para além de um modelo estritamente racional e mecanicista nos moldes tradicionais, e mais do que criar essas relações, descobri-las. Por isso o artista é um aventureiro, e não alguém simplesmente cumprindo seu destino. Por isso os artistas nunca se consideram prontos, por isso suas obras podem sempre ser reinterpretadas e é tão difícil decidir, por parte do artista, quando elas estão “terminadas”. Isso, é claro, não se restringe aos artistas, mas alcança cada indivíduo.

Sua orientação interior existe, mas o indivíduo não a conhece. Ela só lhe é revelada ao longo do caminho, através do caminho que é o seu, cujo rumo o indivíduo também não conhece. O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções - embora resultado de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo, a cada configuração que se delinea na mente ou no fazer, o indivíduo, ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente das profundezas de seu ser. O caminho é um caminho de crescimento. (OSTROWER, 2009, p. 75-76).

Nosso ímpeto de apegar-se a um modelo necessitarista de racionalidade é razoável porque precisamos buscar ordem, mas a instrumentalização da racionalidade causa uma precarização de nossas capacidades na vivência de nossa relação com o mundo e com os outros. Nossa relação com o mundo vai além de uma mera construção mental. Essa relação é vivida e vívida, e não apenas pensada e arquivada em diferentes lugares de nosso cérebro, sendo consultadas quando necessário. Nossa vida não é mecânica e as relações desenroladas nela não estão totalmente sob nosso controle.

Como seres criativos que somos, estamos constantemente dando forma às coisas, organizando aquilo que se apresenta a nós e, para Ostrower, essa organização se opera de duas formas distintas, mas não excludentes: há as “ordenações de grupo” e as “ordenações de campo”.⁸ A primeira diz respeito a uma etapa de ordenação mais ligada à sensibilidade, como a criança que, em sua visão sincrética, ainda não consegue tomar as coisas isoladamente no mundo, e a segunda mais ligada ao âmbito intelectual, onde serão operadas as comparações e abstrações. Essa distinção entre os tipos de ordenação,

⁸ Em *ordenações de campo*, o relacionamento de vários fatores ocorre através de ligações de proximidade e interdependência locais. Enfocam-se os fatores em conjunto por acontecerem praticamente ao mesmo tempo e no mesmo lugar. Em *ordenações de grupo*, os fatores se interligam à base de certas semelhanças. Esses fatores não precisam encontrar-se juntos ou contíguos; as ligações funcionam por meio de comparação *através de intervalos espaciais e temporais*. Os fatores são percebidos como componentes individuais, separáveis e abstraíveis, podendo existir independentes da situação em que são vistos. (OSTROWER, 2009, p. 80).

contudo, aparecem no texto da artista, como ela mesma salienta, meramente como aspecto metodológico, pois na prática não há uma distinção assim tão clara entre ambos.

Deve ficar entendido, porém, que, se damos ênfase à distinção, nós o fazemos por uma questão de metodologia. Embora divergentes, os limites são bastante tênues e os processos configuradores são muitas vezes concomitantes a ponto de se sobreporem em nossa experiência. (OSTROWER, 2009, p. 80).

Apesar do peso dado à subjetividade do artista, o texto de Ostrower nos apresenta uma subjetividade aberta, uma interioridade aberta ao fora e em constante relação com ele. Em momento algum temos a impressão de um sujeito unilateralmente constituinte do sentido, mas sim uma subjetividade e uma criatividade decorrentes de uma relação, de um emaranhamento do sujeito com o mundo. “A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo”. (OSTROWER, 2009, p. 147). Ou seja, a individualidade não deixa de ser importante, pois nela se entrecruzam as capacidades do sujeito, as particularidades do ser único que ele é, mas não se deve esquecer o fato de ele estar inserido em uma cultura a influenciá-lo sempre. Trata-se de estabelecer a criação e a liberdade manifestada em seu desenrolar como algo possível justamente pelas limitações contingenciais.

Nossas escolhas não limitam os fenômenos da realidade. (cf. OSTROWER, 2009, p. 149). Acredito ser esse o ponto crucial nessa reflexão, pois se pode reconhecer o peso do acaso na constituição de um sujeito e sua vida e, conseqüentemente, em sua criação. O artista cria livremente porque é capaz de selecionar, de organizar as qualificações dadas ao mundo a rodeá-lo, mas só o faz por estar limitado pelas possibilidades oferecidas por esse mundo e pela própria delimitação por ele estabelecida. Essas delimitações, portanto, nunca são totalmente conscientes, pois há elementos fugidios, relações estabelecidas além de uma vontade subjetiva. Todos os fatores contingenciais limitam o indivíduo, mas não o tornam menos livre por isso, ao contrário, são o terreno onde se dá sua liberdade. Tais fatores se “combinam em múltiplos níveis intelectuais e emocionais, em parte tornando-se conhecidos, conscientes, e em parte permanecendo desconhecidos, inconscientes”. (OSTROWER, 2009, p.149). Concordo com Ostrower quando ela afirma tal capacidade de ordenação interior como a responsável por estruturar nossa “abertura à vida”, mas não penso ser muito coerente afirmar, como ela o faz em seguida, ser o espontâneo não identificável com o impensado, pois “identifica-se com o *coerente* e com o *intuitivo*, com tudo o que, ao elaborar-se em nós, concomitantemente se *estrutura* em nós”.

(OSTROWER, 2009, p. 150). Na verdade, entendo tal afirmação pelo fato de a artista estar combatendo a ideia de criatividade ligada ao irracional e a uma concepção de sensibilidade débil. Por isso, a partir de tal afirmação, aproveito para destacar o contrário, combatendo a ideia de uma consciência absoluta: se a espontaneidade não é identificável com o impensado, também não é identificável ao pensado. Dito de forma mais clara, o espontâneo identifica-se ao impensado e ao pensado, mas nunca em termos absolutos. A espontaneidade acontece no emaranhado entre ambos. A artista deixa isso claro em vários trechos do texto, mas escolhe sempre destacar o caráter consciente de tal atividade, o que não nos impede de ler suas reflexões sob o ponto de vista menos explorado, e nem por isso menos evidente: o do impensado, do imponderável, do acaso na criação. Inserir a vida e a obra de um artista sob essa perspectiva pode ajudar a explicar porque exatamente o sentido de uma obra é inexplicável. Não é, portanto, uma tentativa de solucionar um problema, mas de elucidar, sob a perspectiva do acaso, como este atua na construção do sentido mantendo a vida sempre livre.

Para aprofundar ainda mais nossa incursão no universo da criatividade e dos processos de criação, é oportuno voltar-se para a questão do acaso, encarando-o não apenas como um fenômeno reconhecido subjetivamente e integrado a uma experiência pessoal na qual ganha sentido, mas em sua objetividade, ou seja, admitindo sua realidade de fato.

2.1. A objetividade do acaso

Pretendo, através de uma incursão acerca de tal objetividade, reforçar a ideia de uma consciência não absoluta e destacar a interpenetração, ou melhor ainda, a interdependência dos elementos componentes da existência humana. Por mais que essa organização entre os elementos apareça no pensamento e seja em parte possível nele e por ele, isoladamente ele nada faria. Há ritmos existenciais não controlados e não totalmente captados por nossa consciência, harmonias passíveis de condensação, mas nunca estanques. O projeto que somos enquanto indivíduos não está imune às intempéries contingenciais, ou seja, àquilo que não escolhemos, não elaboramos, não criamos. A análise sobre o acaso pode ajudar a superar dicotomias e também uma visão necessitarista da existência e, conseqüentemente, da criação. O acaso rompe padrões e dinamiza a vida, aparece como parte fundamental dela, tornando-a o não cumprimento de um destino.

Charles Sanders Peirce, filósofo polímata estadunidense, é o grande expoente da objetividade do acaso. Não é meu objetivo aprofundar sua teoria, quero apenas destacar dela o essencial. Em um artigo no qual examina a doutrina da necessidade (PEIRCE, 1892), Peirce desvela a incongruência do necessitarismo e da aceitação de leis universais imutáveis. Ele aponta como principal consequência do necessitarismo a ideia de o universo conter em si todas as explicações causais para os fenômenos. Se ainda não entendemos as causas de certas organizações, isso se deve ao fato de ainda não termos alcançado um nível de entendimento adequado sobre elas. Ou seja, tudo já está dado no universo, tudo já estava determinado desde o momento de sua criação. Tudo indica que, para Peirce, essa é uma forma de ignorar a existência de uma crescente diversidade e complexidade nas relações estabelecidas na natureza, que somente a existência do acaso pode explicar. Isso não significa defender relações caóticas e totalmente desorganizadas no mundo, acontecendo a esmo, mas estabelecer o acaso como elemento ordenador, contrariamente à noção de leis imutáveis responsáveis por tais ordenações. Peirce esclarece: “Uso o acaso principalmente para dar lugar a um princípio de generalização, ou tendência a formar hábitos, que considero ter produzido todas as regularidades”. (PEIRCE, 1892, p. 336). Abre-se espaço, a partir dessa concepção, para uma interpretação não determinista do mundo e que, ao mesmo tempo, não o lança no completo caos como se não existisse organização alguma.

O acaso, ademais, entretreze-se com a causa eficiente e com a causa final, o que configura uma concepção de causação aberta à novidade e à espontaneidade que apenas ele pode conferir. O acaso também é gênese da variedade, da qual presta contas a fenomenologia, em que pesem os projetos necessitaristas de negá-la ou conservá-la sem crescimento algum. (FARIA, 2017, p. 14).

Ora, não poderíamos admitir essa força do acaso operando na vida de cada um de nós, mantendo-a sempre fiel a si mesma e, no entanto, sempre aberta ao novo possibilitado pela liberdade inerente a ela? Admitir o acaso como princípio ordenador pode explicar porque um indivíduo nunca encara sua liberdade frente a frente, porque o pintor nunca pára de pintar e porque seu projeto nunca chega a um termo.

O filósofo mecanicista deixa toda a especificação do mundo totalmente inexplicada, o que é quase tão ruim quanto atribuí-la ousadamente ao acaso. Atribuo isso totalmente ao acaso, é verdade, mas ao acaso na forma de uma espontaneidade que é até certo ponto regular. (PEIRCE, 1892, p. 336).

A existência, portanto, não pode ser encarada como realidade constituída por relações totalmente necessárias. Recorri a Peirce para aprofundar a possibilidade de reflexão sobre o acaso na criação artística e apresentar uma leitura sobre a relação entre a vida e a obra de Cézanne. Essa ligação não determinante entre vida e obra só pode ser entendida nesse contexto em que acasos constituem a estruturação das experiências vividas, ordenando-as e mantendo-as abertas para o novo do porvir, consolidando-as sem enrijecê-las em seu ímpeto de crescimento e complexificação. Há inclusive sementes peircianas para uma filosofia da arte, exploradas em um interessante artigo de Ibri. (IBRI, 2011).

Peirce, como filósofo realista, não admite a existência de um sentido incondicionado, mas isso não significa que um sentido precise ser condicionado de forma absoluta, porque “uma realidade que possa significar algo bastará ser *parcialmente* condicionada”, sendo esta a fórmula de seu “indeterminismo ontológico”. (IBRI, 2011, p. 212). Ou seja, o acaso é algo real, elemento presente na organização de uma vida e de um sentido sempre em indeterminação. Sua concepção de acaso não lança o mundo no caos, apenas demonstra a regularidade e a ordem como “aproximadas”.

Vejo que devo dizer que toda a diversidade e especificidade dos eventos é atribuível ao acaso. “Você negaria, então, que haja alguma regularidade no mundo?” Isso é claramente inegável. Devo reconhecer que existe uma regularidade aproximada e que todos os eventos são influenciados por ela. Mas a diversificação, a especificidade e a irregularidade das coisas, suponho que sejam acaso. Um lance de dados parece-me um caso em que esse elemento é particularmente intrusivo. (PEIRCE, 1892, p. 332).

O lance de dados é um exemplo bastante interessante. Afirmar a indeterminação do resultado de um lance de dados não é afirmar que o dado não está submetido a certas leis, mas quer dizer que nenhuma delas determina qual será o resultado do lançamento. Essas leis constituem uma condição parcial, deixando aberto espaço para uma organização autônoma. Se em um simples lance de dado há presença do acaso, poderemos negar sua presença na complexidade da vida e na constituição de um sentido?

A força do acaso, a meu ver, fica evidente se nos perguntarmos: por que Paul tornou-se Cézanne? E podemos estender a mesma pergunta a outros artistas: por que Pablo tornou-se Picasso e Vincent tornou-se Van Gogh? Por que nos tornamos nós mesmos? Obviamente não deixamos de ser para sermos algo novo, mas também não somos os mesmos que éramos, pois não somos seres imutáveis, e não há um momento

isolado em nossa vida capaz de explicar o que somos, o que nos tornamos, e por isso acredito que a melhor forma de enxergar nossa vida é através das lentes do acaso. Cézanne poderia ter sido um advogado, um poeta, um romancista, afinal, revelava desde os tempos da escola uma grande afinidade com as palavras, e pouca destreza com o desenho, pois, como aponta Alex Danchev,⁹ ele teria vencido um concurso de escrita, e seu amigo Zola, que viria a ser escritor na vida adulta, teria vencido um concurso de desenho. Como ver aqui um presságio da vida futura? Poderíamos, como Freud, buscar os elementos da infância refletindo na obra de ambos em sua vida adulta, mesmo sem fundamento em evidências, mas isso apenas explicaria certas características de suas obras, e não o que se tornaram, nem seu estilo, nem o sentido de suas obras. O mesmo aconteceria com qualquer artista analisado sob esse viés. Podemos falar em projetos pessoais, é claro, e sem dúvida Cézanne não seria quem foi se não tivesse um projeto, mas muita coisa poderia ter mudado seu rumo. Talvez se sua situação não fosse tão confortável, não fosse seu pai um banqueiro bem-sucedido, ele não tivesse tempo para dedicar-se aos seus projetos pessoais e não tivesse se tornado pintor. Talvez se tivesse nascido em outro país ou em outra região da França não se inspirasse tanto. O fato é que a contingência que fez parte do que ele se tornou não teve poder algum de determinar seu destino, mas, sem elas, ele provavelmente não seria Cézanne, não esse Cézanne revolucionário do mundo da pintura. Mas talvez também fosse Cézanne sob outras circunstâncias. Tudo o que ele viveu, e sua singularidade diante dessas vivências, contribuiu de alguma forma para torná-lo Cézanne pintor, mas nada fez dele um projeto determinado. Apesar do projeto pessoal, a vida vai organizando-se com certa espontaneidade, podendo até mesmo mudar o rumo de nossos projetos. Caso contrário, só encontraríamos nas coisas e nas vivências aquilo que buscamos explicitamente, mas o entrelaçamento de elementos constituintes de nossa vida é muito grande para defendermos tal ideia e banirmos dela o imponderável.

Os acasos não são aqui tomados totalmente como arbitrariedades porque ganham sentido a partir de um projeto, passando a incorporá-lo. Mas não são previstos, escolhidos. Ganham sentido em um projeto, mas não surgem por causa dele. O projeto não projeta acasos, ele os acolhe. Sozinho, um projeto não impõe sentido algum. Um sentido é constituído porque existe uma interpenetrabilidade entre os elementos de nossa existência, uma inttroca entre o indivíduo e o mundo, a natureza, cultura, os outros e os acasos intrincados nessa relação. Se houvesse leis regendo nossas relações com o mundo

⁹ Museum of Fine Arts, Boston. Cezanne: Art and Life. Youtube, 22 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vKz_7blQkvQ&t=7s. Acesso em: 10 de junho de 2021.

de maneira plena, a realidade seria outra, mas nossa relação com o mundo não existe ao modo das leis, parafraseando Merleau-Ponty em outro texto.¹⁰

3. Considerações finais?

Não somos livres para fugir dos acasos. Nosso poder de dar a eles um sentido não cessa, mas também não cessa, por parte dos acasos, uma exigência de sentido. Somos solicitados também por aquilo que não escolhemos. Se admitirmos a vida como uma teia de intencionalidades, por estarmos inseridos nessa teia, e não em uma linha reta contínua, a coerência é construída também pelos acasos, e não por uma visão clara de um passado projetando-se em direção a um futuro mais provável que outros. Não elegemos os acasos que nos irão afetar. Escolhemos como lê-los, e somos afetados por eles na forma como os lemos. Assim, a coerência de uma vida e de uma obra parecem ser possíveis em retrospecto, mas não prospectivamente. Sabemos dos acasos que afetaram um indivíduo, sabemos como ele respondeu a eles, mas nada sabemos daqueles que o irão afetar e nem das respostas que ele dará diante deles. Assim como o silêncio sustenta a palavra, e o invisível o visível, os acasos sustentam nossas escolhas e o sentido que damos ao projeto que somos. Os acasos são, de certa forma, o avesso de nossas escolhas.

Nossas escolhas não se dão de forma isolada do mundo, dão-se a partir de solicitações a nos atingir a todo tempo. Como afirmar, então, um padrão de resposta se as questões podem ser sempre novas? Uma vida e uma obra são um projeto claramente deliberado, mas também uma deliberação incerta. Fazemos escolhas, sim. Mas elas envolvem tantos fatores que é impossível haver algum determinante. Mesmo que haja certo esboço de caminho, ele sempre corre o risco de ser apenas esboço, nunca se concretizar. O esboço, no desenho, na pintura, no pensamento, na verdade, nunca é totalmente realizado, pois desdobra-se em outra coisa na qual ele se manterá apenas como certa estrutura superada, ou metamorfoseada. Não há correspondência total entre o resultado final e o início de uma obra. É um processo: a obra não está pronta em parte alguma, nem no pensamento, nem na tela. Ela é reflexo da vida constituída de condições e acasos. Um artista quer responder às solicitações do mundo, mas sabe como responderá?

¹⁰ Não há dúvida de que esta perspectiva é uma das maneiras inventadas pelo homem de projetar diante dele o mundo percebido, não o seu decalque. É uma interpretação facultativa da visão espontânea, não que o mundo percebido desmintas suas leis e imponha outras, mas sobretudo porque não exige lei alguma e não existe ao modo de leis. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 78, tradução minha).

Haverá perfeita identidade entre o projetado e o realizado? Projetar, aqui, é apenas uma aproximação, uma expectativa de realização. Quando ficava horas observando a tela e a paisagem antes de dar uma pincelada, era essa a luta de Cézanne: unir seu projeto às solicitações do mundo visível ao seu redor, compreender essa transformação constante de um projeto sempre fiel a si diante das diferentes nuances que um simples movimento da cabeça do observador pode revelar, causando alterações na organização da tela e em sua organização mental; encarar o fato de a consciência não se sobrepor à percepção nem sobrevoar o mundo livremente. Cézanne estava aberto ao emaranhado presente no simples ato de olhar, buscando nele uma organização que sua mente, sozinha, não poderia dar ao mundo, a menos que ignorasse a complexa relação entre subjetividade e objetividade e os acasos nela comportados. É por isso que Cézanne identifica-se com Frenhofer, o pintor de *A obra-prima desconhecida*, de Balzac, obcecado por uma tela interminável, sempre retomada, retocada, refeita, pois reconhece nele o trabalho árduo de tornar visível, retratar na tela uma realidade sempre renovada em suas relações e por isso nunca cristalizada totalmente.

O sentido da obra de Cézanne, e de qualquer artista, continua, após essa análise, inexplicado, indeterminado. Minha intenção era apenas elucidar, até onde fosse possível dentro de certos limites estabelecidos, e a partir da noção de acaso, o porquê de tal indeterminação.

Referências

- CÉZANNE, P. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FARIA, T. A. Rosa. *O acaso na filosofia de Charles S. Peirce*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2017.
- FREUD, S. *Obras completas*, v.9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- IBRI, I. A. *Sementes peircianas para uma filosofia da arte*. *Cognitio*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 205-219, jul./dez. 2011.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. Paris: Gallimard, 2003.
- _____. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2010.
- Museum of Fine Arts, Boston. Cezanne: Art and Life. Youtube, 22 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vKz_7blQkvQ&t=7s. Acesso em: 10 de março de 2021.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- PEIRCE, C. S. *The Doctrine of Necessity Examined*. *The Monist*, April, 1892, Vol. 2, No. 3 (April, 1892), pp. 321-337. Oxford University Press.
- VALÉRY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed.34, 1998.

Recebido em: 26/07/2021

Aprovado em: 03/11/2021