

ENTRE LIBERDADE E DETERMINAÇÃO: CÉZANNE SOB O OLHAR DE MERLEAU-PONTY

BETWEEN FREEDOM AND DETERMINATION: CÉZANNE UNDER THE EYES OF MERLEAU-PONTY

Tiago Nunes Soares¹

Resumo: Nas reflexões de Merleau-Ponty, presentes em seu texto sobre *A dúvida de Cézanne*, podemos ressaltar duas maneiras de abordar a criação pictórica: uma dando maior peso às determinações, às influências, à personalidade, às experiências de vida do pintor; e outra que se desenvolve a partir de uma reflexão sobre a liberdade que caracteriza o processo criativo. A primeira via atribui a peculiaridade da pintura de Cézanne à sua esquizoidia, ao seu temperamento difícil, ao seu isolamento. A segunda aponta esses elementos também como consequências e não apenas como causas do projeto do pintor, resguardando a liberdade do artista. Merleau-Ponty pretende mostrar que a vida e a obra do pintor estão emaranhadas, mas também que a obra não é pura consequência dos dados da vida, nem fruto de um total desprendimento com relação a eles. O filósofo pretende fugir de concepções tendenciosas que explicam a obra ou como uma necessidade imposta pelos dados da vida, ou como fruto de uma capacidade de transcendê-los totalmente. Vejamos como Merleau-Ponty lida com esse problema e qual é o caminho por ele proposto para pensar o sentido da obra.

Palavras-chave: Merleau-Ponty. Cézanne. Filosofia. Pintura.

Abstract: In Merleau-Ponty's reflections in his text on *Cézanne's Doubt*, we can highlight two ways of approaching pictorial creation: one giving greater importance to determinations, influences, personality, life experiences of the painter; and another one, developed from a reflection on the freedom that characterizes the creative process. The first way attributes the peculiarity of Cezanne's painting to his schizoidness, his difficult temperament, his isolation. The second points these elements also as consequences and not only as causes of the painter's project, safeguarding the freedom of the artist. Merleau-Ponty intends to show that the painter's life and work are entangled, but also that the work is not purely a consequence of the data of life, nor of the total detachment from it. The philosopher intends to evade tendentious conceptions that explain the work or as a necessity imposed by the data of life, or as the consequence of an ability to completely transcend them. Let us see how Merleau-Ponty deals with this problem and what is the way he proposes to think the meaning of the work.

Keywords: Merleau-Ponty. Cézanne. Philosophy. Painting.

* * *

O texto d'*A dúvida de Cézanne* marca o projeto de Merleau-Ponty rumando ao mundo da cultura, ampliando suas análises acerca do problema da percepção. Nosso objetivo com o estudo desse texto é explorar a análise acerca da criação artística do

¹ UFOP. E-mail: tiagoschweiger@gmail.com

pintor, encarando-a como um exercício de liberdade, e não apenas como fruto de uma necessidade imposta pelos aspectos psicológicos e pelas influências herdadas da cultura. Nesse sentido, assumimos, como Merleau-Ponty, que a incerteza e a solidão de Cézanne se explicam pela intenção de sua obra, e não apenas unilateralmente por sua alegada esquizoidia. Embora diante de uma cultura já estabelecida e fazendo parte de uma tradição, o artista cria, assume a cultura para fundá-la novamente. As influências absorvidas pelo pintor e as vivências que deixaram marcas em sua vida, bem como sua personalidade, não explicam o sentido de sua obra, porque são apenas textos que ele interpretou. Não há, portanto, uma relação de determinismo na criação das obras, pois, apesar de as criações e decisões do pintor não existirem antes de suas vivências e de suas influências, aquelas não são por estas determinadas. As vivências certamente apresentaram ao pintor o que lhe cabia viver, mas não determinaram a forma como deveria fazê-lo. A obra, nesse sentido, é um constante recriar, pois a vida não cessa de apresentar dados a serem interpretados. A dúvida do pintor quanto ao sentido de sua obra se justifica pelo seu intento, pela novidade da obra e pela liberdade que em sua atividade se revela.

Primeiramente, queremos destacar algumas características do pintor de Aix-en-Provence que marcam sua empreitada pictórica. Cézanne fez da pintura a sua maneira de se relacionar com o mundo. Na solidão dos campos, trabalhava sozinho, meditando até achar seu motivo. Afastou-se do impressionismo pelo seu peculiar uso das cores e pela estruturação das formas. Podemos dizer que se afastou também da tradição da pintura como um todo ao suspeitar da perspectiva linear como sistema de interpretação da realidade e valorizar a perspectiva vivida, pois “o sistema de interpretação de uma época tende a se impor como ‘o real’ e [...] esta tendência, ao se tornar comum e natural, acaba por impedir uma visão clara do real” (PEREIRA, 1998, p. 47). Cézanne propõe algo novo, questiona os métodos e axiomas tradicionais da pintura e resolve pintar a partir da natureza, seguindo as tendências impressionistas, mas inaugurando uma nova forma de pintar, com cores diferentes daquelas do prisma e com uma perspectiva distorcida. Queria pintar o mundo em sua forma bruta. Certamente esse projeto, essa busca por algo novo, traria incertezas ao pintor, mas de forma alguma invalidaria ou diminuiria sua pintura. Mesmo assim, alguns de seus coetâneos preferiram uma ideia reducionista sobre o pintor e seu trabalho, considerando sua pintura como um trabalho de “limpador de fossas embriagado”, como destaca Merleau-Ponty acerca do comentário de um crítico da época; ou o pintor como um “gênio abortado”, como disse

Zola, referindo-se a Cézanne, segundo relata o filósofo. Pedrosa destaca o comentário de Marc de Montifaud, um crítico de arte da época: “O Sr. Cézanne não pode ser outra coisa senão uma espécie de louco a sofrer de *delirium tremens* quando pinta” (PEDROSA, 2015, p.116). Mesmo anos após a morte de Cézanne as suas confissões de incerteza serviam aos argumentos contrários à sua obra.

Para o filósofo, a demasiada atenção concedida aos dados da vida do pintor levou os críticos a tomarem sua pintura como uma “manifestação doentia”. Seu temperamento era considerado difícil, e com o tempo foi desenvolvendo uma “perda dos contatos dóceis com os homens”, uma “fuga nos hábitos”, uma “oposição rígida entre a teoria e a prática”. Sobre o temperamento do pintor, Merleau-Ponty comenta: “todos esses sintomas permitem falar de uma constituição mórbida e, por exemplo, como foi dito em relação a El Greco, de uma esquizoidia” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.127). Mas esses elementos explicariam o sentido de sua obra?

Para Merleau-Ponty, nada se pode aferir sobre o sentido da obra a partir de um ponto de vista estritamente psicológico. Do ponto de vista da história da pintura, também não se pode explicá-la, pois Cézanne separou-se dos impressionistas ao enveredar por um caminho de recusa a representar a natureza sob as luzes e sob a atmosfera retratadas naquela pintura. Não se contentou em utilizar as cores do prisma, e inseriu em sua obra as cores terrosas, diversos tons, querendo com isso libertar os objetos das impressões que os sufocavam, tentando um resgate de sua solidez. Cézanne também teria criticado os mestres da pintura, acusando-os de supervalorizar a imaginação e desvalorizar, conseqüentemente, a realidade, o mundo percebido. Mas por que exatamente os aspectos psicológicos não bastam para dizer algo sobre o sentido da obra do pintor? Teríamos então que conceber a obra como algo totalmente apartado dos dados da vida? Seria o pintor um demiurgo, um ser com poder criativo sobre-humano? Vale apresentar brevemente algumas ideias de Valéry acerca da pintura de Da Vinci, ideias que serão criticadas por Merleau-Ponty em seu texto, apesar de não exploradas amplamente nele.

O texto de Paul Valéry, *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, apresenta o pintor como um homem dotado de uma força criativa e um poder de inspeção do mundo que parecem descomunais. Valéry nos apresenta o seu objetivo: “o meu propósito é imaginar um homem de quem teriam aparecido ações tão distintas que, se eu vier a lhes atribuir um pensamento, não existirá outro de maior extensão” (VALÉRY,

1998, p. 13). O texto segue descrevendo esse homem que tem um pensamento capaz de analisar e de se embrenhar em todas as estruturas da natureza:

[...] 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).

A esse homem imaginado, possuidor desse pensamento que parece completamente livre de qualquer limitação, Valéry dá o nome de Leonardo da Vinci, alegando ser esse o nome que lhe parece mais adequado.

Chegamos a figurar o mundo como se ele se deixasse reduzir, aqui e ali, a elementos inteligíveis. Ora nossos sentidos bastam para isso, ora os métodos mais engenhosos são empregados para tanto, mas restam vazios. As tentativas permanecem lacunares. É esse o reino de nosso herói. Ele tem um senso extraordinário de simetria que o faz questionar tudo. Em toda fissura de compreensão introduz-se a produção de seu espírito. Vemos quão simples ele pode ser. Ele é como uma hipótese física. Seria preciso inventá-lo, mas ele existe; o homem universal pode agora ser imaginado. (VALÉRY, 1998, p.55)

Segundo Merleau-Ponty, Valéry considera Da Vinci “um monstro de liberdade pura” capaz de encarar a vida com certa frieza, livre de sentimentalismos, com um certo desprezo pelo mundo, sendo tomado como uma “potência intelectual” e um “homem do espírito” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.143). Mas, se o sentido da obra não se desvela unicamente pelos dados da vida, também não se dá como fruto de um pensamento desenraizado. Merleau-Ponty corrige Valéry valendo-se do estudo de Freud sobre o mesmo pintor, presente em *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci*. Mas recorrer à psicologia não seria escolher a visão determinista sobre a criação artística? Não, nesse caso. O texto de Freud é um recurso que consegue auxiliar o filósofo em seu intento de mostrar o sentido da obra e o trabalho do artista como frutos de uma liberdade situada. Vejamos como Freud compreende a relação entre a vida e a obra de Da Vinci, para posteriormente analisarmos como Merleau-Ponty se apropria da análise freudiana em sua concepção de liberdade, a qual parte da criação artística.

O estudo de Freud sobre Da Vinci tem por finalidade demonstrar a influência das lembranças da primeira infância na vida e, conseqüentemente, na obra do pintor. Aqui daremos destaque à análise da pintura *Sant’Ana com a Virgem e o Menino*,

apontando alguns elementos que consideramos relevantes. Sobre a composição da tela, podemos destacar as seguintes palavras de Freud:

A infância de Leonardo foi singular tal como esse quadro. Ele teve duas mães, a primeira delas, sua mãe de fato, Caterina, da qual foi separado entre os três e os cinco anos de idade, e uma jovem e afetuosa madrasta, a esposa de seu pai, *Donna Albiera*. Juntando esse dado de sua infância e a mencionada presença de mãe e avó, e condensando-as numa unidade mista, ele viu tomar forma a composição do trio de Sant'Ana. A figura materna mais distante do menino, a avó, corresponde, pela aparência e afastamento físico em relação a ele, à primeira e genuína mãe, Caterina. Com o bem-aventurado sorriso de Sant'Ana, o artista parece ter negado e escondido a inveja que sentiu a infeliz, quando teve de ceder à rival mais nobre o filho, como antes cedera o marido (FREUD, 2013, p.187).



Leonardo da Vinci: *A virgem e o Menino com Santa Ana*, 1510.

Outro elemento realçado na análise freudiana é o abutre que estaria oculto no manto da virgem. O psicanalista recorre a uma lembrança de infância relatada pelo próprio Da Vinci em seus estudos científicos, o que de certa forma justificaria a

presença de tal figura na obra. Em um trecho de seus estudos sobre o voo dos abutres, Da Vinci teria apresentado o seguinte texto:

Parece que estava em meu destino me ocupar assim do abutre, pois me vem uma recordação muito antiga, de quando eu ainda estava no berço, em que um abutre desceu até mim, abriu-me a boca com sua cauda e bateu muitas vezes a cauda contra meus lábios (FREUD, 2013, p.142).

Em um texto acrescentado ao original em 1919, Freud destaca a descoberta de Oskar Pfister na referida tela de Leonardo. Ele teria enxergado na vestimenta da virgem os contornos de um abutre, e o teria interpretado como uma “*imagem críptica inconsciente*”.

No tecido azul, que se torna visível na altura do quadril da primeira mulher e se estende na direção do colo e do joelho direito, veem-se a cabeça tão característica do abutre, o pescoço, o arco superior do tronco. Das pessoas a quem mostrei meu pequeno achado, quase nenhuma pôde se furtar à evidência dessa imagem críptica. (PFISTER apud FREUD, 2013, p.189).

É extensa a análise feita pelo psicanalista acerca desse elemento, fruto provavelmente da fantasia, mas relacionado às vivências do pintor, trazendo à tona temas como os desejos sexuais reprimidos pelo artista e suas tendências homossexuais. Não pretendemos aprofundar essa análise, buscamos apenas apresentar alguns elementos da abordagem freudiana que contribuem com a reflexão de Merleau-Ponty, no que diz respeito à relação entre a vida e a obra de um pintor.

Que haja uma ligação entre a vida e a obra de um pintor, não há como negar. Mas certamente não se pode afirmar uma relação de determinação, como se a vida e as experiências exigissem a obra. O próprio Freud aponta as limitações da psicanálise diante do problema da liberdade na criação artística. Para ele, no caso de Leonardo teria ocorrido uma sublimação da libido em uma ânsia pelo saber, a qual refletiu também em suas pinturas. Mas essa repressão sexual e sua sublimação posterior não poderiam ser consideradas inevitáveis. Elas poderiam não aparecer em outro indivíduo na mesma situação, ou aparecer de outra forma. Diante disso, Freud argumenta:

Temos de reconhecer, quanto a isso, um grau de liberdade que já não pode ser decifrado psicanaliticamente. Tampouco podemos afirmar que o desenlace desse empuxo repressivo era o único possível. Outra

pessoa provavelmente não teria conseguido salvar da repressão a maior parte de sua libido, sublimando-a em desejo de saber. Submetida às mesmas influências de Leonardo, teria sofrido um permanente dano na atividade intelectual ou adquirido uma insuperável predisposição para a neurose obsessiva. Portanto, estas duas peculiaridades de Leonardo permanecem inexplicáveis mediante o exame psicanalítico: sua tendência muito especial para repressões instintuais e sua extraordinária capacidade para a sublimação dos instintos primitivos. (FREUD, 2013, p.216-217).

A psicanálise não explica a “natureza artística” de Leonardo, mas torna compreensíveis “suas manifestações e limitações”. Merleau-Ponty se apropria da análise freudiana para apresentar um contraponto aos argumentos de Valéry. Fazendo uso da citação sobre a lembrança do abutre de Leonardo, o filósofo argumenta que Da Vinci tinha seus enigmas. Depois de revisitar os argumentos freudianos, Merleau-Ponty rebate Valéry:

Assim, mesmo esse puro poder de investigação, essa solidão, essa curiosidade que definem o espírito, só se estabelecem em Leonardo em relação com sua história. No auge da liberdade, ele é, *nisso mesmo*, a criança que ele foi, ele só desapegou-se de um lado porque está apegado noutra parte. Tornar-se consciência pura é ainda uma maneira de tomar posição perante o mundo e os outros, e Da Vinci adotou essa maneira ao assumir a situação que lhe fora dada por seu nascimento e por sua infância. Não há consciência que não seja sustentada por seu engajamento primordial na vida e pelo modo desse engajamento. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.146-147)

Assim, a ideia de liberdade na criação artística, defendida por Valéry, é negada por Merleau-Ponty. A liberdade, para o filósofo, só é possível num engajamento, num enraizamento na vida e no mundo, e não no desprezo de tudo isso. Mesmo que a escolha seja desprezar ou fugir do mundo, tal escolha é feita a partir de uma experiência concreta deste mundo. Em outras palavras, é porque o sujeito está no mundo e nele enraizado que a liberdade é possível, ou seja, a liberdade é algo concreto. Para Merleau-Ponty, uma situação pode ser aceita ou recusada, mas nunca deixa de nos fornecer um impulso de aceitação ou recusa. Num elogio à psicanálise, o filósofo destaca que ela “[...] não torna impossível a liberdade, ela nos ensina a concebê-la concretamente, como uma retomada criadora de nós mesmos, no fundo sempre fiel a nós mesmos” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.148).

Em relação à criação na pintura, tanto a concepção determinista como a da liberdade plena são reducionistas; não desvelam o sentido da obra. E quanto à questão

das influências e da tradição da pintura? A obra de Cézanne não poderia ser explicada a partir destes elementos? Ora, como vimos, Cézanne abre um novo caminho na pintura, inicia uma empreitada inovadora e nessa busca, destaca o filósofo, escapa de uma escolha entre os sentidos e a inteligência. “Ele não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.131). O que Cézanne deseja, segundo Merleau-Ponty, é unir o pintor que vê e o pintor que pensa, unir natureza e arte, buscando pintar a ordem nascente das coisas. Como consequência de tal empreitada, a perspectiva usada parece deformada, pois queria pintar as coisas não como ditam as regras da perspectiva clássica, mas como elas aparecem para o olhar. Sabia que não vemos tal como as lentes de uma câmera fotográfica. Para ele não havia distinção entre cor e desenho, pois os contornos apareceriam com a harmonização das cores. Ele quer chegar à organização nascente das coisas, mostrar como elas se mostram a nós, quer interpretá-las sem uma separação entre aquilo que via e aquilo que pensava. Enfim, para o filósofo, a obra de Cézanne parece revelar “o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.135) Acrescentemos o que o próprio pintor diz sobre seu projeto de pintura, em uma carta à Émile Bernard: “Ora, a tese a ser desenvolvida é que – seja qual for a nossa sensibilidade ou força diante da natureza – temos de transmitir a imagem do que vemos, esquecendo tudo o que tenha existido antes de nós” (CÉZANNE, 1992, p. 257). Essa intenção marca o aspecto fenomenológico da pintura de Cézanne em sua busca pela essência, pela experiência anterior a qualquer predicação. Essa característica é apontada não só pelo filósofo, mas também pelo historiador da arte, Gombrich, ao descrever uma das obras do pintor de Aix-em-Provence. Gombrich realça o fato de o pintor deixar de lado as influências da tradição e buscar pintar as coisas tal como elas o atingiam:



Cézanne: *Monte Sainte-Victoire visto de Bellevue*, c.1885.

Há uma sensação de ordem e repouso no modo como Cézanne marcou a horizontal do viaduto, a estrada no centro e as verticais da casa em primeiro plano, mas em nenhuma parte sentimos tratar-se de uma ordem imposta por Cézanne à natureza (GOMBRICH, 2012, p.541).

Certamente sua pintura não se dá totalmente desvinculada da tradição, aparecendo como uma possibilidade dada por ela, mas a liberdade do artista resguarda um sentido que não é unilateralmente vinculado a tal tradição. Cézanne certamente não era um ignorante com relação à tradição da pintura. Segundo Merleau-Ponty, ele conhecia as técnicas, visitava o Louvre quando estava em Paris, e também estudava as estruturas geológicas das paisagens que pintava. Mas para o filósofo, a intenção do pintor era atrelar todo esse conhecimento às sensações, fazer o conhecimento entrar em contato com a realidade. Por isso, como relata Merleau-Ponty, o pintor às vezes demorava horas para dar uma pincelada, pois observava por muito tempo o que queria pintar, como se quisesse nascer com a paisagem, até chegar ao seu motivo, até chegar à plenitude buscada. Toda essa análise feita pelo filósofo a respeito da maneira de pintar, e das características da obra de Cézanne, se justificam tendo em vista a introdução do tema da expressão, afinal, todo esse processo criativo é uma operação de expressão, desencadeado pelo contato do pintor com o mundo através do olhar.

As influências, a vida e os sentimentos do pintor não bastam para fazer uma obra. Sem o ato de expressão, ela não existiria. Todos os dados da vida de Cézanne

somente apresentaram o que ele deveria viver, mas havia sempre a liberdade de interpretação e de expressão. Tal liberdade, entenda-se bem, não seria uma força para além dos dados da vida. Apesar da vida do pintor e todos os seus respectivos dados não explicarem sua pintura, a obra e a vida do pintor certamente se comunicam, sendo uma única coisa. Nesse sentido, Merleau-Ponty afirma que já não pode haver distinção entre causa e efeito no que se refere à obra, pois os elementos envolvidos na criação “[...] se reúnem na simultaneidade de um Cézanne eterno que é a fórmula, ao mesmo tempo, do que ele quis ser e do que ele quis fazer” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.141). A liberdade criadora não se separa do Cézanne com suas particularidades emocionais e experiências vividas. A questão é, então, saber que liberdade é essa, sendo que se admite a obra como uma expressão de liberdade diante dos dados da vida, mas que essa mesma liberdade está a eles vinculada. Haveria uma relação de determinação entre dados da vida e a forma de expressão? Seríamos um projeto determinado? Para o filósofo, no indivíduo tomado como projeto, é impossível distinguir o que é dado e o que é criado, pois a vida não é nem exclusivamente constituída e nem inteiramente dada. O paradoxo da liberdade é assim apresentado pelo filósofo: “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 – esse é o problema” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.143). O problema do sentido da obra, segundo Merleau-Ponty, está no fato de o pintor não ter fórmulas matemáticas para provar a validade do que criou, dependendo do fato de sua obra criar nos outros a experiência por ele vivenciada.

O pintor pôde apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime nos outros. Então, a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como um sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre (MERLEAU-PONTY, 2013, p.140).

Poderíamos dizer, então, que não depende somente do pintor que sua obra tenha sentido, ela depende dos olhares dos outros. E, levando em conta a empreitada de Cézanne, talvez essa questão o atormentasse ainda mais, visto que ele queria condensar na tela a totalidade do mundo, ou do recorte de mundo que estava vendo, tendo assim, mesmo que num recorte, o mundo todo. Porém, o pintor é limitado, finito e não onipotente, e, fazendo uso de sua liberdade através da expressão, experimenta um

mundo constantemente renovado e renascido, apesar deste sempre ser o mesmo. Assim também o indivíduo, o qual se transforma no contato com o mundo, se supera a cada momento, mas não deixa de ser si mesmo. A pintura é uma empreitada sem fim, como aponta o próprio Cézanne, em uma carta de 1906, endereçada ao filho:

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)

O paradoxo da liberdade, para Merleau-Ponty, se baseia no fato de que nunca mudamos, mas também nunca somos determinados. É o sujeito mesmo quem vivencia suas experiências, trazendo em si tudo aquilo que foi e viveu, mas nada do que traz consigo determina sua resposta diante do que deverá fazer. Nesse sentido, comenta Merleau-Ponty:

Os dados de Cézanne que enumeramos e dos quais falamos como condições prementes, se deviam figurar no tecido de projetos que ele era, só podiam fazer isso propondo-se a ele como o que lhe cabia viver, e deixando indeterminada a maneira de vivê-lo. Tema obrigatório no ponto de partida, esses dados são apenas, recolocados na existência que os abarca, o monograma e o emblema de uma vida que se interpreta ela própria livremente. (MERLEAU-PONTY, 2013, p.141)

Não se pode mudar o que somos, o nosso passado, e nada determina nossas escolhas. O desafio, segundo o filósofo, é compreender como essa liberdade se manifesta sem romper os vínculos com o mundo, e como a indeterminação e a constância da vida se dão ao mesmo tempo. Com essa reflexão Merleau-Ponty apresenta uma dupla crítica: ao determinismo e a uma ideia de liberdade não situada. Não há pura determinação pela situação, mas também não há pura liberdade. Ambas se constroem juntas:

[...] entre liberdade e situação não há distância, mas constituição recíproca, a abertura da situação exigindo um ato que a retome, e a liberdade do homem uma situação que a faça ser, formando ambas portanto uma estrutura única, uma liberdade situada ou uma situação livre em que nem uma nem outra são absolutas pois cada uma delas,

ao realizar-se, traz em si a outra como seu avesso (MOURA, 2010, p. 37).

A reflexão sobre a obra de Cézanne traz importantes contribuições à abordagem do problema da liberdade. Nas palavras de Moutinho:

Trata-se então de compreender duas coisas ao mesmo tempo: que não somos jamais determinados e, retrospectivamente, sempre podemos encontrar em nosso passado o anúncio do que nos tornamos (SNS, 28). É esse “movimento circular de nossa vida”, essa relação de mão dupla, essa ambigüidade, que permite compreender a gênese de um sentido que é inédito mas não *exnihilo*, imotivado, gratuito (MOUTINHO, 2006, p. 360).

Assim, podemos afirmar que o sentido de uma obra não pode ser explicado unilateralmente. A relação entre os elementos constitutivos de uma obra não é linear, porque as relações que o sujeito estabelece com o mundo, com a cultura, e com os demais também não o é. Não há uma relação de causalidade entre o passado e o futuro, não há uma necessidade, a não ser a criativa, que se atende na elaboração de uma obra. Situado no presente de sua vivência, o sujeito e sua criação são sempre uma mescla de passado e futuro, de influências e possibilidades, de vivências e metamorfoses. Dotado de dados das vivências que marcam sua vida e dos quais não pode se desvencilhar, o sujeito, exercendo sua liberdade, pode transformar-se e reinventar-se, transformando e reinventando sua relação com seu passado e seu presente e, conseqüentemente, transformando sua obra. Nunca definido e acabado, Cézanne vive em constante metamorfose em sua relação com o mundo, o que explica sua obra tomada sempre como um projeto, como uma busca incessante, como algo inacabado. Cézanne, tendo feito da pintura sua forma de expressão, nunca parou de trabalhar, porque nunca abandonou sua vida, porque a ideia e a liberdade nunca são alcançadas em sua plenitude.

Referências

- CÉZANNE, P. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- 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.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MOURA, A. C. *Liberdade e situação em Merleau-Ponty: Uma perspectiva ontológica*. São Paulo: Humanitas, 2010.
- MOUTINHO, L. D. S. *Razão e Experiência: Ensaio sobre Merleau-Ponty*. Rio de Janeiro: Editora UNESP, 2006.

PEDROSA, M. *Arte.Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VALÉRY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed.34, 1998.

Recebido em: 19/09/2017

Aprovado em: 05/05/2018