O Elogio do Trabalho (Sobre Paul Cézanne)

Maria Helena Souza Patto*

Resumo: Tendo como fundo a era do triunfo da burguesia industrial e tomando como fio condutor a vida e a obra do pintor Paul Cézanne, este artigo trata do trabalho de criação artística como resistência à ética capitalista.

Palavras-chave: capital e trabalho – criação artística – vida significativa – Cézanne

I

Entre 1850 e 1870, o comércio mundial cresceu 260%, em função da industrialização dos países capitalistas e da conseqüente necessidade de expansão do mercado. Entre 1850 e 1880, o investimento externo da França tornou-se dez vezes maior. As companhias de financiamento industrial (os *crédits mobiliers*), os estabelecimentos bancários de investimentos (os *banques d'affaires*) e as bolsas de valores substituíram o financiamento industrial de origem familiar e alçaram os ganhos de capital a níveis inauditos: em 1856, os negócios da Bolsa de Paris atingiram um valor total de cinco milhões e meio de francos-ouro; em 1857, a taxa de lucro da *Société du Crédit Mobilier* – a empresa dos irmãos Pereires, dois portugueses arrivistas que se

* Professora do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

estabeleceram em Paris – chegava a 50% e competia com o império do Barão de Rothschild.

Nas mostras internacionais da indústria, verdadeiros templos da razão instrumental que essa época inaugurou, a riqueza das sociedades capitalistas, que “aparece como uma enorme acumulação de mercadorias”⁽¹⁾, atingiu o apogeu da ostentação. Os quatorze mil expositores do Palácio de Cristal, na Londres de 1851, tornaram-se cinquenta mil na Exposição Internacional de Paris, em 1867. Nesse suntuoso Palácio da Indústria construído pelo Barão de Haussmann a pedido de Napoleão III, o desmesurado canhão da Krupp destacava-se em meio à parafernália burguesa⁽²⁾.

O pavilhão da Exposição Internacional de 1867 ficou também conhecido como Coliseu do Trabalho. De fato, sob aquele mar de mercadorias, respiravam mais de três séculos de muito trabalho. Não, como as aparências levavam a crer, o trabalho como mera atividade natural do homem que visa à apropriação do que é natural, como condição do metabolismo entre o homem e a natureza, independentemente de qualquer forma social, mas o trabalho que, segundo Marx, põe o valor de troca, que é uma forma especificamente social de trabalho, que produz o fetichismo da mercadoria, ou seja, um processo pelo qual os produtos do trabalho humano passam a aparecer como uma realidade independente e incontrolável, alheia e estranha aos homens que os criaram.

No mundo dos processos econômico-sociais pré-capitalistas da acumulação primitiva do capital, surgiu a necessidade de louvar o trabalho, até então desvalorizado como atividade de escravos e servos. Enquanto os homens livres habitantes dos burgos, ao mesmo tempo em que se apropriavam dos meios de produção, viam na sua capacidade de trabalho e de poupança o caminho para a aquisição do poder que advém da riqueza, os homens despojados dos meios de trabalho tinham a sobrevivência atada à venda de sua força para trabalhar e submetiam-se ao jogo bruto da exploração inerente às relações de trabalho nascentes. Uma idéia abstrata de trabalho como virtude subsumia o trabalho livre do burguês e o trabalho forçado dos assalariados e justificava a desigualdade em curso, atrelando-a a desígnios que escapavam à vontade dos homens.

Para Max Weber, o ascetismo laico, que ele chama de “espírito do capitalismo”, tem origem na ética protestante. Embora termine *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* com o reconhecimento da necessidade de se “investigar a maneira pela qual a ascese protestante foi influenciada em seu desenvolvimento e caráter pela totalidade das condições sociais, especialmente pelas econômicas”, Weber afirma repetidas vezes a anterioridade da ética protestante ao capitalismo, e toma-a como o fundamento religioso de seu aparecimento. No entanto, mesmo quando se privilegia a perspectiva de Marx, segundo a qual a fonte da acumulação não foi a abstinência burguesa – uma vez que esta só poderia produzir a acumulação do capital se já existissem relações capitalistas de produção –, as idéias de Weber ganham relevância quando se quer apreender a representação social do trabalho que acompanhou o advento do modo de produção capitalista no Ocidente europeu e no Norte da América. A ética protestante, tal como descrita por Weber, pode ser tomada como a contrapartida ideológica das relações de produção na nova ordem social em andamento.

Mais do que no luteranismo, é no calvinismo e nas seitas puritanas suas sucedâneas que Weber vai buscar a origem da austeridade, da frugalidade, do caráter metódico e perseverante, do horror à perda de tempo e do desprezo pelos prazeres do corpo que tomaram conta da existência de tantos homens e mulheres na aurora do capitalismo. Entre as mudanças doutrinárias introduzidas por Calvino nas idéias da Reforma, a mais básica atinge a própria imagem de Deus. A divindade calvinista não existe para os homens; antes, são estes que existem para a Sua glória. De receptores do Espírito Santo, os fiéis passaram à condição de instrumentos de Seus projetos insondáveis. Se, para Lutero, a graça podia ser alcançada por meio da humildade, da penitência e da fé, e se, para o catolicismo, Deus é Pai que compreende e se satisfaz com o arrependimento dos filhos pecadores, na doutrina calvinista não há sacerdote ou sacramento que ajude o pecador a alcançar a salvação. O Deus de Calvino é implacável, não perdoa, e institui o trabalho sem trégua como o único caminho que resta ao fiel em direção à certeza da Graça.

Se já não bastam as boas ações esporádicas, se atos isolados de expiação dos pecados já não são suficientes, e, mais do que isso, se a própria

expição é impossível, então o fiel precisa desenvolver o autocontrole sistemático, que atinja todos os espaços da vida secular. Abolida a mágica como meio de salvação, abolida a possibilidade de reparação dos momentos de fraqueza, todo o cuidado é pouco, e o melhor é racionalizar a existência, levar uma vida metódica que só o exercício fanático do trabalho pode proporcionar. Ao tirar a condução da vida virtuosa das mãos das autoridades religiosas, Calvino depositou-a nas dos próprios homens: caberá a cada um administrar a sua existência industriosa e frugal; para facilitá-lo, muitos procedem ao registro literal, num “livro contábil”, dos pecados, tentações e progressos realizados.

A ética protestante acompanha a evolução do capitalismo e transforma-se na medida da necessidade de explicação de novos fatos emergentes, como é o caso do enriquecimento de alguns à custa do empobrecimento de muitos. Coube ao inglês Richard Baxter, um intérprete presbiteriano da ética puritana, reafirmar o *trabalho como salvação* e, ao desdobrar a idéia de vocação, abrir espaço à justificação ideológica da riqueza no âmbito dessa doutrina. Trabalha-se, dizia ele, por três motivos: pela glória de Deus, pelo bem da comunidade e pela lucratividade do empreendimento. Esta, tanto quanto o lugar de cada um na hierarquia das ocupações, é chamamento divino, e recusá-la é recusar-se a ser Seu instrumento. Mas no período da ascensão da burguesia a riqueza ainda era inaceitável sem a contrapartida do ascetismo: era mister aproveitar todos os momentos do dia, e toda hora perdida, fosse no sono, na vida social, ou no consumo do luxo, tornava a vida mais curta para o cumprimento da tarefa de glorificar a Deus. Nessa época, a vontade divina ainda precisava explicar a vida descarnada, tanto dos que enriqueciam quanto dos que eram explorados.

Da contabilidade da ética secular medieval até o utilitarismo mais acabado de Benjamin Franklin, a ascese protestante perdeu o implante religioso. Em 1748, ao formular os mandamentos da acumulação no *Conselho a um Jovem Comerciante*, Franklin não teve pudor em colocar o dinheiro no centro da vida, e recomendar: “Lembra-te de que *tempo* é dinheiro. Aquele que pode ganhar dez xelins por dia por seu trabalho e vai passear ou fica vadiando metade do dia, embora não despenda mais do que seis pence durante

seu divertimento ou vadiação, não deve computar apenas essa despesa; na realidade, gastou, ou melhor, jogou fora, cinco xelins a mais (Weber 15, p. 29).

Passado o largo período que Weber chamou de “a época heróica do capitalismo”, a ascese burguesa deu lugar a outro estilo de vida. Depois de mais de três séculos de operosidade, poupança, pilhagem e exploração do trabalho alheio, a burguesia vencedora voltou-se para o consumo e a ociosidade. O que Hobsbawm descreveu como “um protestantismo beato, rígido, farisaico, sem intelectualismo, obcecado com a moralidade puritana”, característico da pequena burguesia em ascensão no início dos Oitocentos, não era mais o retrato dos *parvenus*, os últimos puritanos que vieram se juntar à burguesia que consolidou a sua fortuna ainda sob as monarquias.

Na “era do capital”, ou seja, a partir de 1850, caberá aos trabalhadores pobres dar continuidade à ética protestante, entregando-se com zelo ao trabalho alienado e deixando-se explorar, convencidos de que o trabalho estafante e a vida ascética honram a Deus. Os novos ricos serão gastadores descomedidos que desejam exibir o seu sucesso. A partir de então, diz Hobsbawm, o problema da burguesia será muito mais o de gastar do que o de economizar. Viver de renda será uma das formas de ostentação; viver luxuosamente, outra. O fim da sociedade aristocrática não será o fim da aristocracia: de um lado, a burguesia triunfante admira os nobres e almeja os títulos de nobreza como sinais de superioridade; de outro, o estilo aristocrático será o modelo pelo qual a burguesia endinheirada pautará sua existência.

À procura de reconhecimento social, os donos do poder conquistado foram buscar nos castelos e no estilo de vida dos antigos donos do poder herdado os parâmetros da arquitetura, da decoração e da sociabilidade. Tanto nas grandes cidades como na província as casas luxuosas contrastavam com a severidade funcional das construções que abrigaram a burguesia até o limiar dos anos 1850. Era no interior dessas ricas residências que a família, agora apartada do espaço do trabalho, escrevia o “romance familiar”, gerenciado pela repressão sexual e pela condenação, tanto da solidão – tida como recusa da sociabilidade, característica dos excêntricos –, como da boêmia, vista como realização da mundanidade sem freios. Na chamada “idade

de ouro do lar”, o luxo é explícito, mas a luxúria é implícita: sob a respeitabilidade e o moralismo dos vencedores, ocultavam-se desejos e amores inconfessos e casas de prostituição. Em última instância, todos os aspectos da vida burguesa, como os casamentos e os batizados, as listas de amigos e de convidados, os locais freqüentados e as aspirações em relação à prole, estavam sob o comando do dinheiro e do prestígio.

Uma profusão de objetos preenchia o interior das casas burguesas. As cortinas eram ao mesmo tempo “sinal de respeitabilidade e barreira da intimidade”; tapetes e tecidos protegiam o interior do exterior, abafando os sons que vinham da rua, sempre ameaçadora, porque lugar dos perdedores e palco das rebeliões populares. O mundo só entrava nessas fortalezas encadernado e meticulosamente disposto nas estantes dos gabinetes de leitura, peças obrigatórias do cenário requintado: “A biblioteca abre a casa para o mundo e encerra o mundo dentro da casa”, diz a historiadora da vida privada Michelle Perrot. Na casa, tudo era *décor* e decoro: os ornamentos falavam de dignidade e respeitabilidade. A paixão pelos objetos alimentava o desejo de coleção, e os artistas e objetos de arte não escapavam à condição de itens colecionáveis: é Hobsbawm quem diz que os burgueses admiravam os artistas e seus produtos como “admiravam os diamantes que podiam comprar para suas mulheres”.

Era sobretudo nos cenários fechados das mansões que aconteciam os ritos da nova sociabilidade. Longe dos espaços públicos, a frivolidade aglutinava no recinto dos salões convivas selecionados: a burguesia endinheirada e a nobreza decadente, ela também na mira dos colecionadores. Aos concertos e espetáculos, bailes e serões que freqüentavam as salas domésticas vinham se somar os encontros protegidos nas áreas privativas dos restaurantes, teatros e cafés. As visitas com hora marcada faziam parte do jogo das conveniências. Era em meio a esses rituais, reforçados pelo hábito epistolar, que se engendravam os pactos familiares, somavam-se fortunas e se garantia o acesso a postos de importância.

No imaginário social da época, o lar comparecia como o refúgio feliz onde os homens se refaziam do desgaste do mundo do trabalho, sob os cuidados das mulheres aprisionadas por espartilhos e um machismo feroz. Mas

sob essa face maquilada, o lar era caixa de desejos e afetos guardados que não podiam vaziar pelas portas e janelas cuidadosamente celadas. Por certo, cortinas e tapetes não se prestavam tão-somente a ensurdecer os sons que vinham de fora: eles também amorteciam os ruídos impúblicáveis dos sentimentos vetados em nome da honra da família e da supremacia do pai.

Nesse “pequeno estado aristocrático”, a tirania do pai reeditava o absolutismo e sobrepunha os interesses de classe aos interesses individuais. O chefe da família podia violar a correspondência, deserdar os desviantes, impedir pretendentes e impor vocações. A sua vontade era “chamamento” que substituíra as convocações divinas que até há pouco desenhavam os destinos. Os filhos, sobretudo o primogênito, eram os “burros de carga” do desejo paterno de ascensão ou de prestígio. Nesta situação, a aventura pessoal não era possível sem o rompimento com a família e podia ser o terreno minado onde vicejava alguma forma de liberdade culpada que a morte do pai vinha acentuar. “A história da vida privada oitocentista pode ser lida como uma luta dramática entre o Pai e os Outros”, resume Perrot⁽³⁾.

Sufocada por roupas, cortinas, deveres, virtudes e todo tipo de objetos de decoração, a burguesia resgatou o hábito aristocrático da vilegiatura, transformando-o em férias de verão. No entanto, a ideologia do descanso e do lazer não decorria apenas do desejo de imitar o estilo aristocrático, da hostilidade da paisagem urbana ou do ritmo autoritário da vida urbano-industrial; nas propriedades rurais, nas estações de águas e nos balneários da moda, as famílias batiam o ponto em seu encontro anual, descontraíam as roupas e os corpos e preparavam-se para a volta ao braço-de-ferro do desempenho de papéis.

II

Louis-Auguste Cézanne foi um pequeno proprietário de oficina de chapéus que enriqueceu durante a primeira metade do século XIX. Apesar da tradição católica do Midi, esse artesão, um genuíno homem econômico mo-

dermo que explorou seus empregados e emprestou dinheiro a juros, pôs em ação os ensinamentos de Benjamin Franklin e tornou-se um rico banqueiro que dominou o mundo das finanças em Aix-en-Provence.

Os tempos ainda são de parcimônia quando, em 1839, nasce Paul, o primeiro dos três filhos do casal. A prosperidade do pai garante o seu ingresso, em 1852, no melhor colégio da cidade. O nascimento de Marie e Rose, alguns anos mais tarde, só vem confirmá-lo no lugar incômodo de único filho do sexo masculino. Em 1859, o sr. Cézanne adquire uma propriedade imponente nos arredores de Aix – o Jas de Bouffan –, que pertencerá aos Cézannes durante os próximos quarenta anos. Ao fazer esse percurso, esse pai de família vitorioso realizava o sonho da pequena burguesia federada do sul da França que, na primavera de 1792, aderiu à Guarda Nacional e entoando a Marselhesa rumou a Paris para juntar-se aos jacobinos na defesa da pátria e dos princípios de 1789. Essa mansão não será, contudo, o cenário mais freqüente da vida de Paul Cézanne: em 1862, ele irá para Paris fugindo da casa paterna por incentivo do amigo Émile Zola.

O encontro com Zola (nascido em Paris, mas criado em Aix) dá-se em 1852, nas salas do Collège Bourbon. Amigos inseparáveis, os dois adolescentes exploraram a fundo os arredores dessa pequena cidade da Provença, uma região semi-rural de belíssima paisagem. Quando, em 1858, Zola vai com a mãe para Paris, tem início uma troca de cartas de influência decisiva na vida de Cézanne.

Terminado o bacharelado, o jovem Cézanne ingressa, ato contínuo, no curso de Direito de sua cidade natal, levando às costas o fardo da vontade paterna. O sr. Cézanne sabe que o diploma de Direito é um passaporte para a notabilidade. Como herdeiro, o futuro de Cézanne está decidido: esperam-no a sucessão do pai à frente dos negócios e algum alto posto na política ou na administração local. É sob o peso dessa determinação que, aos 20 anos, ele se transfere com a família para o Jas de Bouffan, de onde dá continuidade à correspondência com Zola, iniciada um ano antes.

Nessa época, a pintura ainda está em segundo plano, e a poesia é a sua forma preferida de comunicação. Mas um exame mais atento de suas cartas

revela que o pintor não deve tardar: muitas vezes, elas são ilustradas, e uma delas é portadora de nada menos que um esboço dos *Jogadores de Cartas*, só retomado mais de trinta anos depois. Aos 18 anos, sua escrita é quase sempre nervosa, muitas vezes prolixa, às vezes desconexa e intercalada de longos poemas, talvez numa tentativa de agradar o amigo, a quem admira sem reservas. É nas cartas de Zola que o futuro escritor já está presente; nelas, o uso articulado e talentoso da palavra escrita justifica a escolha precoce da literatura como profissão, e anuncia o ficcionista do ciclo dos Rougon-Macquart.

Embora Cézanne freqüentasse a escola municipal de desenho desde 1857, há fortes indícios de que o desejo acabado de dedicação à pintura nasceu sob a influência de Zola. As cartas trocadas entre 1858 e 1862 são inequívocas: Zola foi o grande incentivador – e, quem sabe, o maior responsável – do rumo tomado pela vida de Cézanne. Mais maduro do que o colega um ano mais velho, Zola foi porta-voz do desejo de autonomia que era de ambos. Nas cartas desse período, ele mostra uma capacidade precoce de reflexão: numa delas, adverte o amigo para a historicidade das idéias (“Somos filhos do século, e tiveram o cuidado de impingir-nos idéias definitivas”); noutra, revela uma surpreendente capacidade de compreensão da alma humana para um rapaz de 20 anos, quando diz a um Cézanne temeroso de mudanças radicais que “só a pedra não muda, não sai de sua natureza de pedra. Mas o homem é todo um mundo; quem quisesse analisar os sentimentos de apenas um, durante um dia, sucumbiria à tarefa”. Em 1859, coube-lhe a tarefa importante de pôr em palavras o impasse do amigo entre o pai e a pintura⁽⁴⁾:

“Deverei encorajá-lo a empreender o assalto da muralha? Ou falarei de pintura e desenho? Maldita muralha, maldita pintura! Uma é à prova de canhão, a outra está submetida ao veto paterno. Quando você se lança ao muro, sua timidez lhe grita: ‘Você não irá mais longe!’ Quando pega os pincéis: ‘Criança, criança’, diz seu pai, ‘pense no futuro. Morre-se com gênio e come-se com dinheiro!’ Ai de nós,

ai de nós, meu pobre Cézanne, a vida é uma bola que nem sempre rola até o ponto em que a mão gostaria de impeli-la”.

Aflito com a situação do amigo cativo do pai e do Jas de Bouffan e convencido de que, tanto quanto na sua, a arte é a convocação mais genuína na vida de Cézanne, ele se propõe a ir ter com o Cézanne pai, a fim de tentar convencê-lo a permitir que o filho vá “para onde sua vocação o arrasta”.

Em 1860, quando a insatisfação de Cézanne com a vida na província parece ter chegado ao limite do suportável, Zola mais uma vez socorre o amigo, não sem adverti-lo para a empreitada que está em via de assumir:

“Você me parece desanimado em sua última carta (...) se eu estivesse perto de você, tentaria consolá-lo, reanimá-lo. Diria que já não somos mais crianças, que o futuro nos solicita e que a fraqueza deve recuar diante da tarefa que nos impusemos (...) coragem, então; volte a pegar os seus pincéis, deixe a sua imaginação voar errante (...) Coragem, sobretudo, e reflita bem, antes de enveredar por esse caminho, sobre os espinhos que poderá encontrar”.

Em julho do mesmo ano, chama Cézanne às falas com a convicção de quem já encontrou o seu próprio caminho:

“A pintura para você não será um simples capricho que veio agarrá-lo pelos cabelos um belo dia em que você estava entediado? Não será um mero passatempo, um tema de conversa, um pretexto para não estudar Direito? Se é assim, entendo a sua conduta: você faz bem em não levar as coisas ao extremo e em não criar novos problemas de família. Mas se a pintura é a sua vocação – e é assim que sempre a encarei –, se você se sente capaz de se sair bem depois de trabalhar bem, então para mim você se torna um enigma, uma esfinge, um não sei quê de impossível e de tenebroso (...) Você está sendo obrigado a

um trabalho que o repugna. Você quer pedir a seu pai que o deixe vir a Paris para se tornar artista (...) você negligencia o Direito, vai ao museu, a pintura é a única obra que você aceita (...) Quer que eu lhe diga uma coisa? (...) falta-lhe caráter. (...) se eu estivesse no seu lugar iria brigar, arriscar tudo por tudo, e não flutuar vagamente entre dois futuros tão diferentes, o ateliê e o tribunal. (...) Uma coisa ou outra, seja verdadeiramente advogado ou verdadeiramente artista, mas não permaneça um ser sem nome, usando uma toga suja de tinta”.

Nessas cartas do final da adolescência, eles revelam uma consciência surpreendente de que arte é *trabalho*, e trabalho muito exigente. Diante da impaciência de Cézanne quando “a forma não acompanha a idéia” na pintura, em julho de 1860 Zola faz chegar até a Provença uma carta na qual figuram palavras exatas sobre o ofício do artista:

“Por que esse desalento, essas impaciências? Eu as conceberia depois de anos de estudo, depois de milhares de esforços inúteis. Reconhecendo sua nulidade, sua impossibilidade de pintar bem, você estaria agindo sabiamente, então, pisoteando paleta, tela e pincéis. Mas você, que até aqui só teve vontade de trabalhar, que ainda não empreendeu sua tarefa com seriedade e regularidade, não tem o direito de julgar-se incapaz. Coragem, pois; tudo o que você fez até aqui não é nada. Coragem, e acho que para atingir o seu objetivo são necessários anos de estudo e perseverança. – Não estarei no mesmo caso que você? A forma não é igualmente rebelde sob os meus dedos?”

Nessa mesma carta, uma outra passagem resume os atributos que fazem do artista um trabalhador obstinado:

“Outra frase da sua carta impressionou-me dolorosamente. É esta: ‘... a pintura que eu amo, embora não consiga, etc., etc.’. Você não

conseguir! Acho que está enganando a si mesmo. No entanto, eu já lhe disse: há no artista dois homens, o poeta e o operário. Nascemos poetas, tornamo-nos operários. E você, que tem a centelha, que possui o que não se adquire, você se queixa; quando para triunfar só é preciso exercitar os seus dedos, tornar-se operário”.

Entre a primavera e o outono de 1861, Cézanne fez uma primeira tentativa de se estabelecer em Paris, mas ainda não estava pronto para o rompimento com a família. Só um ano mais tarde, aos 23, a coragem para deixar Aix terá alcançado a medida suficiente, insuflada, sem dúvida, pelas cartas de Zola, mas certamente ultimada pelo desgosto causado por um estágio curto no banco do pai. Recusando-se a pagar o preço alto do conforto material que o Jas lhe oferecia, Cézanne deixou para trás o círculo estreito da administração do capital e da vida moldada pelo gabarito burguês, não sem antes deixar nas paredes da luxuosa casa paterna as *Quatro Estações*, pedra fundamental de sua obra, e um retrato do pai, entronizado no lugar mais nobre da mansão: o espaço acima do console estilo Luís XV na sala principal do Jas de Bouffan.

Em Paris, Cézanne levará uma vida austera, de hábitos muito simples que o acompanharão para sempre. Aos 20 e poucos anos, dá início a uma existência organizada pelas atitudes preconizadas pelo jovem Zola, que ele reconhece como suas: seriedade e regularidade, estudo e perseverança. Até a morte, em outubro de 1906, ele será um operário.

Para muitos artistas que viveram na era do capital, o trabalho foi uma verdadeira devoção. Aos 22 anos, Zola anuncia a Cézanne: “A fé voltou; creio e espero. Comecei a trabalhar francamente; todas as noites, fecho-me no quarto e escrevo ou leio até meia-noite. O melhor resultado é que encontrei uma parte da minha alegria”. Acossada pela mãe inconformada com sua indiferença ao casamento, a pintora impressionista Berthe Morisot, que só se casaria aos 33 anos, confessava à irmã: “Espero que você consiga se colocar na minha situação e entender que o trabalho é o único objetivo de minha existência”. Segundo o historiador Otto Friedrich, Manet, no fim da vida e

atormetado pelas dores que acabariam em gangrena e na amputação de uma perna, dizia a uma amiga: "Preciso trabalhar para me sentir bem". Em suas cartas e diários, Baudelaire prometia, "da forma mais apaixonada, trabalhar mais, trabalhar ininterruptamente, não fazer outra coisa senão trabalhar"⁽⁵⁾.

O significado do afeto verdadeiramente religioso que esses filhos da burguesia dedicaram aos seus projetos encontra-se na própria realidade social na qual ele se dava: o mundo dominado pelo capitalismo industrial. À época do impressionismo, a França compunha-se, basicamente, de três segmentos sociais: de um lado, os ricos, os novos-ricos e a corte do Segundo Império; de outro, os operários explorados no campo e na cidade; no meio, uma massa crescente de assalariados no comércio e na administração pública e privada. Apesar das diferenças, em qualquer desses casos estava-se no bojo da *vida esquelética*: entre os miseráveis, a magreza óbvia dos corpos e da vida como um todo; entre os remediados, a monotonia e a falta de horizontes; entre os abonados, a emaciação da alma amesquinhada pelo amor ao dinheiro, contrafeita em nome da respeitabilidade e mal alimentada pela arte que decora e entretém.

A recusa a todas essas modalidades de existência foi nítida na vida dos impressionistas e de seus amigos literatos. Em nome de outros chamamentos, eles romperam com os usos e costumes de sua classe; a dar continuidade à vida farta mas submissa que receberam como herança, muitos deles preferiram a penúria e, mesmo quando se viram às voltas com dificuldades financeiras, não se deixaram prender pelo trabalho que mortifica. Quando na fronteira da miséria, valeram-se dos amigos em melhor situação, ou venderam as suas telas por qualquer preço, num mercado de arte que não lhes era propício. O dinheiro lhes interessa sobretudo como meio para comprar o necessário material de trabalho: em 1885, Père Tanguy – o *marchand* e comerciante de telas e tintas retratado por Van Gogh – escrevia a Cézanne solicitando o pagamento de uma dívida contraída havia sete anos.

Claude Monet foi um exemplo patético. Não poucas vezes no limite da mendicância, recorreu a amigos e conhecidos, entre os quais Gustave Caillebote, um jovem engenheiro naval, ele também pintor, que, sensível à situação de Monet, adquiriu uma parte significativa de suas telas – bem como

de outros membros do grupo – e legou essa coleção, ainda em vida, à nação francesa. Em 1875, Monet escrevia a Manet: “Está ficando cada vez mais difícil. Desde anteontem estou sem um centavo e não tenho crédito nem com o açougueiro, nem com o padeiro (...) Poderia me enviar pelo correio uma nota de 20 francos?” No inverno do ano seguinte, foi a Zola que ele recorreu: “Se até amanhã à noite, terça-feira, eu não pagar a quantia de 600 francos, nossos móveis e tudo o que tenho serão vendidos e ficarei na rua”. Consta que quando um aristocrata romeno adquiriu um de seus quadros, Monet ofereceu-lhe outros 25 por preço irrisório.

A resistência à mediocridade de uma época pode tomar muitas formas. Pode-se recusá-la em parte, contrariando alguns de seus valores mais caros, como o diploma, o casamento, a poupança; pode-se recusá-la *in totum*, pela escolha da vida vagabunda; pode-se partir para a ação política, e participar da luta armada. Mas se pode também rejeitar uma sociedade pela realização das capacidades e dos valores de conteúdo positivo dos quais ela é mais falta. Cézanne e os melhores artistas seus contemporâneos exerceram um modo todo especial de dissidência: realizaram o espírito na mais materialista das civilizações⁽⁶⁾. Fizeram-no na acepção mais alta da expressão: num tempo inebriado pelas valsas vienenses e operetas de Offenbach, empenharam-se num projeto de renovação estética, cuja realização exigia nada menos do que uma vida inteira dedicada ao trabalho enquanto atividade vital difícil, mas generosa, na qual “o homem é livre diante de seu produto e constrói em conformidade com as leis do belo”⁽⁷⁾.

Além de se negarem a participar ativa e diretamente das relações de produção dominantes e do estilo de vida burguês, esses artistas romperam com os padrões estéticos hegemônicos, atitude por si só suficiente para incluí-los na condição de militantes, sem que seja preciso indagar sobre a natureza dos temas de suas telas ou de suas idéias políticas. O fato de Courbet ter sido um partidário da Comuna de Paris de 1871 que liderou a derrubada da coluna da Place Vendôme; a decisão de Manet de instalar a exposição de suas telas na Place de l’Alma, caminho mais curto para quem ia do Arco do Triunfo até a Exposição Internacional da Indústria de 1867, e a retirada de Cézanne para a Provença quando da invasão prussiana de Paris são acontecimentos secundários em suas biografias. A realização de um projeto artísti-

co insólito, irreconhecível, e por isso mesmo incômodo, perturba a ordem e cumpre um dos destinos mais elevados da inteligência: o de fazer pensar onde antes dominava o hábito. Numa época na qual a vida burguesa se fechava nos espaços privados, a mão se tornava peça de engrenagem e a velocidade tomava conta da existência, o “ar livre”, a autonomia dos olhos e da mão, a captura lenta e trabalhosa de efeitos luminosos fugidios, a abolição dos contornos, o predomínio da cor e da forma sobre o desenho, tudo isso não deixava de ser uma modalidade poderosa de oposição ao estabelecido. Nessa mesma direção, não é demais lembrar que Pissarro, partícipe das idéias socialistas, incluía a emancipação do olhar do pintor num projeto político de libertação dos homens.

A proposta impressionista foi, no entanto, mais além, e revolucionou também o “motivo”, o assunto das composições, em consonância com as idéias de Courbet que, certamente influenciado por Goya, declarava em 1861 num jornal dominical: “Afirmo que a pintura é essencialmente uma arte concreta, e não passa da representação das coisas reais e concretas⁽⁸⁾.” Nada escapava a esses pintores, para eles nada era trivial, o que os afinava com as concepções artísticas de vanguarda que, na literatura, foram realizadas por Flaubert e Baudelaire.

Em lugar da representação acadêmica de cenas bíblicas e mitológicas, ou de retratos dos notáveis, suas telas mostram pessoas simples e anônimas, sem qualquer traço de heroísmo ou arrogância, entregues a afazeres cotidianos: mulheres tomam banho, uma empregada boceja enquanto passa roupa, uma balconista espera pelos fregueses, casais dançam ao ar livre, mães amamentam, pessoas passeiam pelos bulevares, portuários carregam navios, uma fiandeira dorme sentada à sua máquina, trabalhadores jogam cartas, homens pescam na primavera, uma velha desfia o seu rosário, camponesas carregam cestas e carrinhos de mão, viajantes despedem-se no porto, cocheiros conduzem carruagens por ruas estreitas, aldeões voltam para casa no fim do dia, adultos e crianças caminham pela praia, bailarinas ensaiam, operários raspam tacos, um casal bebe absintio, burgueses tocam piano, artistas conversam nos cafés; outros – uma governanta, um jardineiro, um *marchand*, um artista, a mulher de um pintor – simplesmente posam para retratos.

Diante de tudo isso, é descabido avaliá-los do ângulo do realismo socialista e concluir, como Hobsbawm, que “ao tomar impressões e não idéias como matéria de pintura, o impressionismo tornou impossível a arte comprometida política e ideologicamente (...) pois pintura política não existe sem idéias e julgamentos”.

Ao se dedicarem incansáveis ao trabalho artístico, esses homens e mulheres por certo faziam mais do que discordar dos valores dominantes no seu tempo: eles buscavam a vida significativa como antídoto à consciência incômoda da morte, ferida narcísica que a crença na onipotência da Razão e a vida sem sentido – num mundo que impõe à existência o tempo do relógio, valoriza a posse de objetos e carece de projetos coletivos de conteúdo axiológico positivo – só vieram a aprofundar.

O fervor com que se entregam ao trabalho aproxima-os de seus antepassados puritanos da acumulação primitiva e sugere com força a idéia de *salvação*. Um olhar atento às suas vidas acusa a presença de muitos dos princípios da ética ascética – a trabalho sem trégua, a frugalidade, a persistência, a vida metódica –, não mais para servir a Deus, para ganhar o céu ou para ganhar dinheiro, mas para atender a uma necessidade íntima de aprender a morrer. De alguma forma eles sabem, como Sêneca, que “deve-se aprender a viver por toda a vida (...) e a vida toda é um aprender a morrer”. Sabem também que é miserável a vida dos que “regulam seu sono pelo alheio, que caminham as passadas de outro, e estão sob suas ordens”. Sêneca advertia para a perda de tempo inerente à vida dos que não saberão morrer: “O espaço de tempo que temos, a razão pode na verdade dilatá-lo; e, embora a Natureza faça-o correr, necessariamente ele vos escapará, pois não vos apossais dele, nem o retendes ou fazeis demorar a mais fugidia de todas as coisas, mas deixais que se perca como se fosse uma coisa supérflua e substituível⁽⁹⁾.”

É porque o tempo entre o nascer e o morrer é breve que, paradoxalmente, não pode haver pressa nas realizações. Para que o trabalho de criação resulte num produto de qualidade, é preciso deter-se, organizar-se, perseverar, “ordenar cada dia como se fosse uma vida”. Ao contrário do que reza o estereótipo, a vida do artista não é caótica, nem pode constituir-se de

atos ocasionais, como as boas ações dos penitentes. O trabalho que realiza a obra de arte é um atingir permanente de alvos parciais sempre repostos, é uma sucessão interminável de “encontros adiados” – com os contos, os poemas, as telas, com o conjunto da obra, ainda não realizados – que pontuam a vida de “renascimentos espirituais” que a fazem valer⁽¹⁰⁾.

Deve ter sido tudo isso que Cézanne quis dizer quando, a 30 de abril de 1896, numa carta a Joachim Gasquet, um jovem poeta seu conterrâneo, declarou: “Trabalhei a minha vida inteira para ganhar a vida”. Ouvida à luz dos fatos de que ele recebeu uma mesada durante quase toda a vida, foi herdeiro de um homem rico e não viveu da venda de seus quadros – mesmo porque raramente conseguiu dinheiro por algum –, a expressão *ganhar a vida* adquire um sentido muito diverso do usual nas sociedades capitalistas: ganhá-la é salvá-la do materialismo e do utilitarismo rasteiros, é viver o tempo, não como dinheiro, mas como conquista da vida significativa que desata os nós da angústia da morte.

As cartas do jovem Cézanne ao amigo Zola registram os motivos pelos quais ele se move com paixão na direção do trabalho criador. Elas documentam o estado de espírito de um rapaz sensível que recusa os valores de sua família e de sua classe. São muitas as passagens nas quais ele fala da vida insatisfatória que o cerca. No início de 1858, é a preparação para o exame de bacharelado que o impacienta: “Meu caro, estou estudando para o *bachot*. Ah, se eu fosse *bachot*, se Baille fosse *bachot*, se nós fôssemos *bachot*! Baille ao menos o será, mas eu: naufragado, submerso, afundado, petrificado, amortecido, aniquilado, eis o que serei⁽¹¹⁾.”

No ano seguinte, é Aix o objeto de sua insatisfação: “Quando acontecer algo de novo, escreverei. Por enquanto, o sossego regular e habitual continua envolvendo com suas asas enfadonhas nossa cidade chata”.

Mas é o curso de Direito o alvo mais freqüente de seu desgosto, até conseguir abandoná-lo em 1861. Nas cartas de 1858 e 1859, vários momentos, geralmente em versos, dão notícia do martírio que é seguir a vontade do pai: “Ai, tomei do Direito a estrada tortuosa/ Tomei, não é bem isso, a tomar me obrigaram!/Direito, o vil Direito em rodeios envolto/ Por três anos fará mi-

nha vida terrível!"; ou então: "Meu sonho esvaecido, eis que chega a realidade/ Que me encontra estendido, o coração contrito;/ E vejo à minha frente um fantasma se erguer/ Horrível, monstruoso – é o chamado DIREITO".

Como tantos adolescentes do seu tempo, eles conversam sobre a vida e a morte: numa carta de 1860, Zola fala explicitamente da "brevidade da vida". Impressionados por um livro de Michelet recém-publicado (*L'Amour*), eles elegem a mulher como salvação. Mas esta busca no feminino do sentido da vida dura tão pouco quanto a paixão platônica de Cézanne por uma jovem costureira de sua cidade natal. Às voltas com a consciência aguda da finitude, acrescida do desinteresse pela vida social e profissional que os aguarda num futuro próximo, eles vão tecendo a quatro mãos uma defesa poderosa contra a dor de se saberem efêmeros. Paris é a meta, não por ser uma festa, mas como lugar de refúgio no trabalho artístico, em consonância com a percepção, que aos 20 anos Zola traduz com palavras certas, de que "fora da poesia não existe salvação".

É com Zola que Cézanne aprende que qualquer tentativa de inserção no mundo do trabalho burocrático e da futilidade será vã. Decidido a "ganhar o pão" para não se ver sustentado pela mãe viúva, Zola propõe-se a trabalhar na administração das Docas, em Paris, não sem consciência da dimensão do sacrifício. Em 1860, numa carta endereçada a Aix, ele divide com Cézanne a contrariedade:

"Você que me conhece, que sabe como gosto da minha liberdade, há de compreender que me custa esforço essa resolução (...) (Mas) terei ainda muito tempo para mim e poderei entregar-me às ocupações que me agradam. Estou longe de abandonar a literatura – é difícil abandonar os nossos sonhos – e tratarei de desempenhar o mínimo de tempo possível uma função que sem dúvida me será penosa".

Apesar dos bons propósitos, uma carta de abril do mesmo ano prenuncia o fim da experiência:

“Minha nova vida é bastante monótona. Às nove horas vou para o escritório, registro declarações de alfândegas até as quatro, transcrevo a correspondência, etc., etc., ou melhor, leio o jornal, bocejo, passeio de lá para cá, etc., etc.... Triste, em verdade. Mas, assim que saio, sacudo-me como um pássaro molhado, acendo o meu cachimbo, respiro, vivo. Desfio em minha cabeça longos poemas, longos dramas, longos romances; aguardo o verão para dar livre curso à minha verve”.

Em 1866, repassando os motivos que os empurraram para fora da vida provinciana, Zola lembra a Cézanne:

“Há dez anos falamos de artes e literatura. Moramos juntos – lembra? – e muitas vezes o dia nos surpreendeu discutindo, vasculhando o passado, interrogando o presente, tentando encontrar a verdade e criar para nós uma religião infalível e completa. Revolvemos um monte de idéias terríveis, examinamos e rejeitamos todos os sistemas e, depois de tão rude labor, dissemos-nos que fora da vida forte e individual só havia mentira e tolice. (...) Vivíamos em nossa sombra, isolados, pouco sociáveis, comprazendo-nos em nossos pensamentos. Sentíamos-nos perdidos no meio da multidão complacente e leviana. (...) Sabe que éramos revolucionários sem o saber?”

Embora tenha sido, com Degas e Manet, o integrante de origem mais genuinamente burguesa do grupo impressionista, Cézanne também teve vez por outra problemas de dinheiro. Ainda que seu pai lhe desse uma mesada durante quase toda a vida, ela só podia garantir a vida simples de um jovem solteiro. A situação torna-se mais difícil quando, aos 30 anos, ele passa a morar com Hortense Fiquet, uma modelo pobre de 19 anos que lhe dará o único filho, e com quem só se casará dezessete anos mais tarde. Temendo a reação paterna diante do rompimento da expectativa de um casamento conveniente para o filho, Cézanne não informa o pai da existência da nora e do

neto, e mantém com a mãe uma correspondência clandestina até o dia em que o sr. Cézanne, valendo-se de suas prerrogativas de chefe de família, intercepta as cartas da mulher e desvenda o segredo há tanto guardado. Durante esse longo período, não são poucas as vezes nas quais ele pede, sem rodeios, ajuda a Zola: “Mais uma vez recorro aos seus préstimos este mês, se você ainda puder enviar 60 francos a Hortense”. Decidido a realizar a sua obra, nunca pensou em procurar emprego.

Ao fechar atrás de si a porta do Jas de Bouffan, Cézanne abre mão do conforto e da fartura, e pelo resto da vida – salvo uma ou outra temporada na casa dos pais – habitará espaços pequenos, despojados, nos quais a profusão das residências burguesas dará lugar a poucos móveis, além do material de pintura e de alguns objetos que o acompanharão até o último ateliê: vasos, crânios, uma estatueta de Cupido, maçãs.

Cézanne veste-se com simplicidade, não frequenta os lugares da moda, não participa da afetividade dos salões. Os amigos são poucos e os hábitos ascéticos: deita-se antes das oito, e às seis da manhã já se encontra no estúdio ou a caminho do “motivo”. Alheio à vida noturna de Paris, raramente participa dos encontros dos novos pintores no Café Guerbois. Com o tempo, afasta-se da mulher, pois recusa-se a acompanhá-la em ocupações frívolas e viagens de férias à Suíça. Ao contrário do trabalho forçado, no qual o trabalhador se sente contrafeito e só está à vontade em seu tempo de folga, o trabalho no qual o trabalhador se realiza plenamente, no qual não se aliena nem no processo de trabalho, nem na relação com seu produto, não precisa ser evitado como praga. Embora viaje muito, Cézanne sempre o faz em função do trabalho. Além de temporadas mais longas em Paris, Aix, Marselha e L’Estaque, esteve em várias cidadezinhas e lugarejos da região parisiense, como Pontoise, Roche-Guyon, Bonnières, Médan, Bennecourt, Melun, Auvers-sur-Oise. À medida que aprofunda a tenacidade com que persegue o seu objetivo, torna-se mais avesso às convenções: aos 39 anos, com os cabelos compridos e o aspecto descuidado, é insultado por colegas quando passa pela porta de uma escola em Aix. Nesta cidade, sua fama de excêntrico é generalizada: numa época na qual a solidão ainda não é um direito do indivíduo e denota desajustamento, ele recolhe-se cada vez mais, não como ex-

pressão de qualquer dificuldade pessoal, mas como condição que lhe parece mais favorável à realização de seu projeto de pintor⁽¹²⁾.

Numa foto de 1873, ele parte para o “motivo”. Os sapatos gastos e empoeirados de andarilho, o tecido rústico das calças e do paletó surrados e o chapéu de abas largas circundado por uma fita não falam de qualquer parentesco com os homens vestidos de preto e de olho no lucro que sobressaem no mundo dos negócios. O olhar intenso fixa decidido um ponto à distância, sustentado pela força do nariz adunco. Uma barba negra e densa esconde a boca e não deixa dúvidas de que os olhos são o traço dominante no rosto sério. O braço esquerdo, vindo do fundo da foto, está dobrado para que a mão segure à altura do peito um cajado que toca o chão na frente do corpo. No primeiro plano e iluminado pelo sol da manhã, o braço direito também está dobrado e repousa na mão que cinge o cajado. No entanto, o peso do corpo maciço e aprumado por tiras grossas de couro que atam às costas o cavalete e as telas não se apóia no bordão, mas nas pernas rijas que, uma adiante da outra, dão início à caminhada.

Amigo e discípulo de Pissarro, Cézanne recebeu os ensinamentos da escola de Barbizon, um grupo de pintores jovens que na virada do século XVIII reunia-se na floresta de Fontainebleau e renunciou o impressionismo. Um convívio estreito permitiu a Pissarro fazer ao amigo dez anos mais novo as mesmas recomendações que fará por carta a um estudante de pintura:

“O motivo deve ser observado mais pela forma e cor que pelo desenho (...) Não defina minuciosamente o contorno das coisas; é a pincelada com valor e cor corretos que deve produzir o desenho (...) Pintar o caráter essencial das coisas, tentar transmiti-lo por todos os meios, sem se preocupar com a técnica (...) O olhar não deve se fixar num ponto, mas deve abarcar tudo, enquanto observa os reflexos que as cores produzem a sua volta. Trabalhe ao mesmo tempo céu, água, ramos, chão, deixando tudo fluir sobre a mesma base e reelaborando sem cessar até conseguir o que deseja (...) Não se inti-

mede ante a natureza; precisamos ousar, correr o risco de nos decepcionar e cometer erros” (Friedrich 2, pp. 252-253).

A natureza é seu principal motivo, não só pela riqueza de possibilidades que oferece à sua concepção de pintura, mas certamente também porque ele veio da infância com a retina tingida das cores da Provença, assim como Monet trouxe os olhos inundados da paisagem marítima da costa da Normandia. Ele só não vai ao *plein air* quando o mau tempo causa uma “afonia dos tons”. Em 1904, escreve ao pintor Émile Bernard: “Mas insisto sempre no seguinte: o pintor deve dedicar-se inteiramente ao estudo da natureza e se esforçar para produzir quadros que sejam lições”. A um mês da morte, ele confessa ao filho: “Como pintor, torno-me mais lúcido diante da natureza, mas que, em casa, a realização das minhas sensações é sempre muito penosa. Não consigo chegar à intensidade que se desdobra ante os meus sentidos, não tenho a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza”.

Realizar o programa impressionista até o limite da perfeição é a meta, à qual ele se refere como “o meu caminho pictórico” ou “o meu sonho de arte”. Cézanne é radical ao definir o ponto aonde sua mão gostaria de impelir a sua vida: ele quer chegar a nada menos do que a Terra Prometida.

Para ele, “a arte é uma harmonia paralela à natureza”, é representação do “espetáculo que o *Pater Omnipotens Aeterne Deus* expõe diante de nossos olhos” através de uma nova linguagem plástica da qual ele quer ter domínio absoluto. Embora não tenha o olho cartesiano de Leonardo da Vinci, seu olhar não é só percepção, é também reflexão, é um olhar conceitual que instala o que Merleau-Ponty chamou de “dignidade ontológica do sensível”.

Nas cartas de seus últimos doze anos, ele expõe algumas de suas concepções sobre a pintura. Numa carta a Émile Bernard, em abril de 1904, ele ensina: “Abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão (...) As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade. Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais profundidade do que superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de

luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para poder sentir o ar". Numa outra passagem, fundamental à história da pintura, ele esclarece a relação entre a forma e a cor: "O desenho e a cor não são, em absoluto, distintos; ao mesmo tempo que se pinta, se desenha; quanto mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa. Quando a cor atinge o esplendor, a forma atinge a plenitude. Contrastes e relações de tons, eis o segredo do desenho e da forma⁽¹³⁾."

Cézanne está ciente das dificuldades da empreitada de realizar na tela uma harmonia paralela à natureza, pois esta "se oferece muito complexa" e "os progressos a fazer são incessantes". O trabalho que não cessa tenta dar conta não só da complexidade do quadro da natureza, mas também de sua diversidade:

"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".

Mais do que olhar o motivo em diversas horas do dia, sob luminosidades diferentes, Cézanne registra-o sob diferentes ângulos de visão, os quais muitas vezes sintetiza numa mesma tela: *Nature Morte au Panier* é um conjunto de objetos olhados simultaneamente de diferentes lugares. Se as séries de Monet são "alçapões concebidos para tentar aprisionar o instante que voa", se elas registram "o mesmo que é outro sob outra luz"⁽¹⁴⁾, as séries de Cézanne – entre as quais se destaca a da montanha Santa Vitória – registram também o mesmo que é outro sob outra perspectiva. Ao realizar esta experiência, Cézanne transpõe os limites do impressionismo, vai além de Monet, "o mais impressionista dos impressionistas", e entreabre a porta do cubismo.

Aos seus destinatários ele fala constantemente de um progresso difícil: "O senhor me fala em sua carta de minha realização na arte. Creio alcançá-la cada dia mais, embora um tanto penosamente"; "Depois de um dia inteiro de

trabalho para vencer as dificuldades da realização diante da natureza, sinto necessidade, à noite, de descansar um pouco”; “Creio efetivamente ter realizado progressos bem lentos nos últimos estudos que você viu no meu ateliê”; “...a busca incessante de um objetivo único (...) produz, em momentos de cansaço físico, uma espécie de exaustão intelectual”. Ao contrário do jovem que jogava paleta e pincéis quando a mão não acompanhava a idéia, ele sabe ser paciente, e se exaspera quando dizem que o artista é sempre inferior à natureza. O que o anima a prosseguir é a certeza de que é possível alcançar o objetivo colimado.

Cézanne é um artista que trabalha com lentidão: consta que o retrato do *marchand* Ambroise Vollard requereu mais de cem sessões de modelo. Esta forma reflexiva de trabalho nem sempre recebeu a devida compreensão: “Meu marido tem trabalhado bastante; infelizmente foi atrapalhado pelo mau tempo (...) Nem por isso ele deixa de dirigir-se à paisagem com uma tenacidade digna de melhor sorte”, escreve Hortense Fiquet em 1890. “Que pena que esse homem não tenha tido mais apoio em sua existência. É um verdadeiro artista, que duvidou excessivamente de si mesmo”, teria dito Monet. Em 1896, Zola publica uma resenha do Salão, na qual se refere ao amigo como “pintor abortado”⁽¹⁵⁾. Em 1891, Numa Coste escreve a Zola: “É uma das coisas mais enternecedoras que conheço ver esse bom rapaz (...) obstinar-se, resignado e paciente, na perseguição de uma obra que ele não pode gerar”. O diretor do museu de Aix considerava as suas telas verdadeiros “atentados”. Mas, em outubro de 1905, ele se explica a Émile Bernard:

“As sensações de cor que a luz produz são em mim causa de abstrações que não me permitem cobrir a tela, nem prosseguir na delimitação dos objetos quando os pontos de contato são sutis e delicados; por isso, minha imagem do quadro é incompleta”.

A consciência de que um projeto tão exigente só se realiza lentamente torna-o resignado com reiterados vetos do júri do Salão. Em 1878, ao ser informado por Zola de mais uma recusa, ele diz: “Agradeço-lhe pela notícia acerca de minha pequena tela. Compreendo perfeitamente que ela não pode-

ria ser aceita devido ao meu ponto de partida que está muito longe do fim a atingir, isto é, a representação da natureza⁽¹⁶⁾.” Em 1902, ele escreve a Vollard nos mesmos termos: “Vejo-me na obrigação de adiar o envio da tela de suas *Rosas* para uma época posterior. Embora desejasse muito figurar no Salão de 1902, adio, também este ano, a execução desse projeto. Não estou satisfeito com o resultado obtido”.

Em novembro de 1858, aos 19 anos, Cézanne começava uma carta a Zola com as seguintes palavras: “Trabalhe, meu caro, *nom labor improbus omnia vincit* (o trabalho tenaz conduz à vitória)”. Quarenta e um anos mais tarde, mortos os pais e vendido o Jas, ele mora em Aix, sem a mulher e o filho, numa pequena casa da Rue Boulegon, onde leva uma vida metódica e inteiramente dedicada ao trabalho, sob os cuidados de sua governanta, a sra. Brémont, provável modelo de *Mulher com Cafeteira*. Aos 60 anos (e, portanto, a sete anos da morte) dirige-se todos os dias aos arredores da cidade para montar o cavalete e dar continuidade à sua obra. A partir de 1902, frequenta um pequeno ateliê que fez construir na colina de Lauves, ao norte de Aix, de frente para a montanha Santa Vitória. Diabético, enfrenta as limitações impostas pelo corpo e vai ao motivo de carro, que espera todos os dias com visível ansiedade. Nos últimos seis anos de vida, suas cartas são monotemáticas: ele continua imantado pelo trabalho. Embora tenha escrito a um jovem artista “cheguei cedo demais. Eu era pintor da sua geração, não da minha (...) Estou ficando velho. Não terei tempo para expressar o que desejo”, ele termina a carta com uma exortação significativa: “Trabalhe-mos”. Ele está convencido de que fora do trabalho não existe sentido: em 1902, aconselha Louis Aurenche a nunca esquecer a sua arte, “*sic itur ad astra*” (assim se chega às estrelas); em 1904, recomenda a Émile Bernard: “Não seja crítico de arte, faça pintura. Essa é a salvação”.

Até o dia 23 de outubro de 1906, Cézanne “não hesitará em caminhar para a morte com passo firme”, como fazem aqueles que, segundo Sêneca, aprenderam a morrer, pois de sua vida “nada foi transferido a um outro, nada foi atirado a um e outro lado, nada foi dado à Fortuna, nada desperdiçado por negligência, nada foi esbanjado em prodigalidade, nada ficou sem ser empregado: toda ela por assim dizer, teve proveito”.

Em 1902, apesar do estado precário de sua saúde, ele diz: "Continuo penosamente os meus estudos de pintura". Em 1903, escreve a Ambroise Vollard: "Trabalho obstinadamente, entrevejo a Terra Prometida. Serei como o grande líder dos hebreus ou poderei adentrá-la?" Nesse mesmo ano ele se justifica perante alguém: "Muito cansado, 64 anos de idade, peço-lhe que desculpe o atraso muito prolongado da minha resposta (...) Mas preciso trabalhar". Em 1904, diz a Émile Bernard: "O tempo está bonito, aproveito para trabalhar. (...) Acho que o melhor é trabalhar muito". Nesse mesmo ano, ainda dirá: "Recebi sua amável carta (...) Venha quando lhe aprouver, há de encontrar-me sempre trabalhando". Em 1905, aos 66 anos, quase todas as suas cartas documentam a persistência: "Trabalho sempre", ele diz, "e isso sem me preocupar com a crítica e os críticos, como deve fazer um verdadeiro artista. O trabalho deve dar-me razão". Numa outra passagem, ele explica que as cartas que troca com Bernard são valiosas porque "posso mais uma vez descrever para você – embora com medo de estar me excedendo – a obstinação com que busco a realização daquela parte da natureza que, entrando em nossa linha de visão, nos dá o quadro".

A seqüência de cartas ao filho, entre julho e outubro de 1906, testemunha que as artes de viver e de morrer são solidárias; ordenando cada dia como se fosse uma vida, dando sentido ao viver no presente, em vez de adiá-lo para um futuro incerto, Cézanne conjura o medo da morte.

A 20 de julho de 1906, ele escreve a Paul Cézanne Filho: "Continuo os meus estudos. Seria preciso ser jovem e fazê-los em grande número (...) vou seguindo o meu caminho". Cinco dias depois, ele fala de uma escolha: "na minha idade, convém viver isolado e pintar". Nesse mesmo mês, a três meses da morte, dá notícias de sua vida de trabalho: "Levanto-me cedo e só entre as cinco e as oito vivo minha própria vida. Nessa hora, o calor se torna estupefaciente e exerce tal depressão cerebral que nem penso mais em pintura".

No mês seguinte, a 12 de agosto, conta ao filho: "Minha única ocupação é a pintura". Quinze dias depois, escreve: "Esteve terrivelmente quente, e por outro lado meu sistema nervoso deve estar muito debilitado. Vivo um pouco no vazio. A pintura é o que mais vale para mim (...) Vou todos os dias de carro ao rio. (...) Continuo a estudar com prazer".

No começo de setembro, “estou aguardando o momento em que o carro me levará ao rio. Lá passo uma horas agradáveis”. Dez dias depois, “vou todos os dias de carro à beira do rio. Em consequência da fadiga e de uma constipação, tive de renunciar a subir ao ateliê. Fiz esta manhã um pequeno passeio a pé, voltei por volta das dez ou onze horas, almocei e às três e meia parti (...) para a beira do Arc. Minhas pesquisas me interessam muito”. No dia 21, reitera a Émile Bernard o empenho com que busca a sua meta: “Conseguirei chegar ao objetivo tão procurado e tão longamente perseguido? É o que desejo, mas enquanto ele não é alcançado subsiste um vago mal-estar que só poderá desaparecer depois que eu tiver chegado ao ponto (...) Continuo, pois, os meus estudos”. No dia seguinte, é outra vez o filho o seu destinatário: “Vou à paisagem todos os dias, os motivos são belos e assim vou passando os meus dias mais agradavelmente do que em outra parte”.

Em outubro de 1906, a contagem regressiva para a morte é feita de trabalho. No sábado, dia 13, ele informa ao filho: “...sistema nervoso muito enfraquecido, só a pintura a óleo pode sustentar-me. É preciso prosseguir”. No dia 15, “continuo trabalhando com dificuldade, mas, enfim, há alguma coisa (...) Peço-lhe encomendar duas dúzias de pincéis de *émeloncile*, daqueles que encomendamos no ano passado (...) Repito-lhe, como bem e um pouco de satisfação moral – mas esta só o trabalho pode me dar – faria muito por mim”. Nesse mesmo dia, fica exposto à chuva durante muitas horas enquanto trabalha. Na manhã seguinte, insiste em ir ao jardim para continuar o retrato de seu jardineiro Vallier; segundo sua irmã Marie, numa carta ao sobrinho Paul, “voltou de lá moribundo”, o que não o impediu de, no dia 17, escrever a um fornecedor: “Senhor, há oito dias solicitei-lhe dez lacas queimadas 7, mas não obtive resposta. Afinal, o que está havendo?” Foi a última carta; na terça-feira seguinte, morreu aos 67 anos.

Numa carta de 21 de setembro a Émile Bernard, ele já anunciara esse desfecho: “...jurei a mim mesmo morrer pintando, em vez de soçobrar no idiotismo aviltante que ameaça os velhos que se deixam dominar por paixões que lhes embrutece os sentidos”.

III

Numa tarde de domingo do outono de 1907, o escritor Rainer Maria Rilke deixou o *Salon d'Automne*, no museu do Luxemburgo, invadido por uma forte impressão: ele acabava de visitar a primeira retrospectiva da obra de Paul Cézanne.

Casados desde 1901, Rilke e a escultora Clara Westhoff decidiram separar-se menos de um ano depois, para que cada um pudesse se dedicar por inteiro à realização de sua obra. Em 1902, a tarefa de produzir uma monografia sobre Rodin defrontou-o com uma vida que deu força à sua escolha recente de isolar-se para pôr em andamento o seu projeto literário. Em Paris, Rilke viveu só num pequeno apartamento da Rue Cassette; foi aí que ele se fechou em seu trabalho, cujos resultados mais palpáveis apareceram no verão de 1907, uma fase, segundo os seus biógrafos, particularmente fecunda na construção de sua obra⁽¹⁷⁾.

Pouco depois desse período de intensa produção, Rilke visitou uma exposição de Van Gogh, cuja “vida dura, dia e noite”, veio reavivar as suas reflexões sobre as condições mais favoráveis ao trabalho de criação. Nas cartas a Clara desse período ele foi dando forma à idéia que estava na base de sua resolução de deixar mulher e filha e fixar-se em Paris para escrever. Em junho, ele escreveu: “Na arte, só podemos nos ater ao ‘realizado’, o qual, tão logo nos atemos, cresce e nos leva cada vez mais longe. As ‘perspectivas e intuições últimas’ só são dadas a quem está e permanece no coração do trabalho”. A 4 de outubro, ele continuou: “Estamos, entretanto, longe de saber trabalhar continuamente. Van Gogh podia perder o pé, mas o trabalho estava sempre na retaguarda de seus distúrbios, ele não podia mais afastar-se do trabalho. E Rodin, quando não está bem, permanece bem junto ao seu trabalho – escreve belas coisas em inúmeras anotações, lê Platão e medita sobre ele. Pressinto, todavia, que esta disposição para o trabalho não pode ser apenas resultado de uma aprendizagem ou de uma obrigação (se assim fosse, ela fatigaria, como me fatigou nas últimas semanas); ele é alegria, é um bem-estar natural no seio da única tarefa incomparável”.

Foi com esse estado de espírito que a 6 de outubro de 1907 Rilke dirigiu-se ao Salão de Outono e na sala Cézanne foi arrebatado “pela força das obras”. Numa das cartas sobre Cézanne, ele falou em “esplendor secreto”; noutra, contou a Clara: “Voltei hoje a ver os quadros dele; a ambiência que eles criam é única. Sem examinar nenhum em particular, quando nos encontramos entre as duas salas sentimos a presença deles que se fecha sobre nós como uma realidade colossal⁽¹⁸⁾.” Acrescida de informações sobre a biografia do pintor, essa experiência foi decisiva à formulação acabada de suas idéias a respeito da reclusão necessária à criação. A concentração absoluta, a “clausura”, a permanência do artista no interior do seu trabalho é condição indispensável ao encontro da palavra e da pincelada exatas, à realização de obras fechadas em si mesmas, urdidas com perfeição, e que trazem implícitas as sementes das seguintes.

No terceiro piso do Museu d’Orsay, as telas de Cézanne continuam a arrebatam os visitantes, sobretudo os que sabem que fora da poesia não existe salvação, mas, por não terem posto mãos à obra, conhecem bem o sentimento de dissipação permanente de si mesmos.

Abstract: From the framework of the age of the triumph of the industrial bourgeoisie, and taking as *leitmotiv* Cézanne’s life and work, this article reads the artistic labour as a resistance to the capitalistic ethics.

Key-words: capital and labour – artistic creation – meaningful life – Cézanne

Notas

- (1) Trata-se da frase que abre O Capital (cf. Marx 7, p. 135).
- (2) Os dados até aqui referidos encontram-se em A Era do Capital (cf. Hobsbawm 3, pp. 51-52 e 226-227).
- (3) São dela também as expressões “pequeno estado aristocrático” e “burros de carga”, usadas neste parágrafo (cf. Perrot 9, p. 131).
- (4) Todos os trechos de cartas de Zola e Cézanne que transcrevemos foram retirados de Rewald 11.
- (5) Cf. Sontag 14, p. 98.
- (6) Esta expressão é de E. Hobsbawm (Hobsbawm 3, p. 294).
- (7) Cf. Marx 6, p. 96.
- (8) Cf. Pool 10, p. 32.
- (9) Cf. Sêneca 13, pp. 34, 53 e 33, respectivamente.
- (10) A idéia da realização dos “encontros adiados” como “renascimentos espirituais” é de Elias Canetti (cf. Canetti 1, pp. 17-18).
- (11) Baille é o terceiro adolescente que, com Zola e Cézanne, formava o grupo dos “inseparáveis” em Aix-en-Provence.
- (12) Quase cem anos depois do nascimento de Cézanne, Walter Benjamin, um trabalhador igualmente infatigável, elegerá a solidão como “o único estado apropriado ao homem”.
- (13) Cf. Hoog 4. A tradução é nossa.
- (14) As expressões entre aspas são de J.A. Motta Pessanha (cf. Motta Pessanha 8, p. 160).

(15) *O rompimento da amizade dar-se-á em 1886, com a publicação de L'Oeuvre de Zola, cuja personagem principal – um pintor genial, mas incompleto, confuso, impotente, louco, fracassado – guarda algumas semelhanças com a personalidade de Cézanne.*

(16) *Cézanne só exporá no Salão de 1882, aos 43 anos, como “aluno de Guillemet” (cf J. Rewald 11, p. 144), dezoito anos depois do Salon des Refusés, do qual participou aos 24 anos, recém-chegado a Paris.*

(17) *Cf. Jaccottet 5, p. 14. É de Jaccottet a expressão “sensação de dissipação perpétua de si mesmo”, que ele considera uma das constantes da experiência rilkeana.*

(18) *Estes trechos foram extraídos das cartas de Rilke a Clara reunidas em Lettres sur Cézanne (cf. Rilke 12, pp. 14 e 20; a tradução é nossa).*

Referências Bibliográficas

1. CANETTI, E. *O Jogo dos Olhos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
2. FRIEDRICH, O. *Paris no Tempo dos Impressionistas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
3. HOBSBAWM, E. *A Era do Capital*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
4. HOOG, M. *Cézanne, Puissant et Solitaire*. Paris, Gallimard, col. Découvertes Gallimard, 1989.
5. JACCOTTET, P. Prefácio a Rilke, R.M. *Lettres sur Cézanne*. Paris, Seuil, 1991.

6. MARX, K. *Primeiro Manuscrito Econômico-Filosófico*. In: Fromm, E. *Conceito Marxista do Homem*. Rio de Janeiro, Zahar, 1970.
7. MARX, K. *O Capital*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
8. MOTTA PESSANHA, J.A. "Bachelard e Monet: O Olho e a Mão". In: Novaes, A. (org.) *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
9. PERROT, M. "Maneiras de Morar". In: Ariès, P. e Duby, G. (orgs), *História Vida Privada*. São Paulo, Companhia das Letras, vol. 4.
10. POOL, P. *Impressionism*. Londres, Thames and Hudson Ltd., 1988.
11. REWALD, J. (org.). *Correspondência*. Paul Cézanne. São Paulo, Martins Fontes, 1992 (tradução de Antonio de Pádua Danesi).
12. RILKE, R.M. *Lettres sur Cézanne*. Paris, Seuil, 1991.
13. SÊNECA. *Sobre a Brevidade da Vida*. São Paulo, Nova Alexandria, 1993.
14. SONTAG, S. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre, L & PM, 1986.
15. WEBER, M. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo, Pioneira, 1989 (6ª ed.).