

*Mallarmé e Cézanne:
obras em crise*



Olga Guerizoli Kempinska



Olga Guerizoli Kempinska

*Mallarmé e Cézanne:
obras em crise*

1ª Edição



©NAU Editora

Rua Nova Jerusalém, 320
CEP. 21042-235 Rio de Janeiro RJ
FONE [55 21] 3546 2838

contato@naueditora.com.br
www.naueditora.com.br

Editoras: Angela Moss e Simone Rodrigues

Revisão: Miro Figueiredo

Editoração e projeto gráfico: Mariana Lobo

Conselho editorial: Alessandro Bandeira Duarte, Claudia Saldanha,
Cristina Monteiro de Castro Pereira, Francisco Portugal, Maria Cristina
Louro Berbara, Pedro Hussak e Vladimir Menezes Vieira

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

K42m

Kempinska, Olga Guerizoli

Mallarmé e Cézanne : obras em crise / Olga Guerizoli Kempinska. - 1.ed. -
Rio de Janeiro : Trarepa : Nau, 2011.
116p. : il. ; 21cm

Inclui bibliografia e índice
ISBN 978-85-85936-91-4

1. Mallarmé, Stéphane, 1842-1898. 2. Cézanne, Paul, 1839-1906. 3. Arte e
literatura. 4. Arte - História. I. Título.

11-2951.

CDD: 700

CDU: 7

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser
reproduzida ou transmitida por quaisquer meios (eletrônico ou mecânico,
incluindo fotocópia e gravação) sem permissão escrita da Editora.

1ª edição: 2011 - Tiragem: 1000 exemplares

Índice

Encontros	11
Ler e ver	33
<i>Ptyx</i> e manchas/pinceladas em branco	63
Escavações	87



Moim Rodzicom



*Assistimos, como final de um século, não assim como o
foi no último, a subversões; mas, fora da praça pública,
a uma inquietação do véu no templo com dobras
significativas e um pouco de seu rasgo.*

Stéphane Mallarmé, “Crise de verso”.



Encontros



Impossível que Stéphane Mallarmé e Paul Cézanne não tenham se encontrado em Paris naquele fim do século XIX. Além de viver em uma mesma época – Mallarmé era apenas três anos mais jovem que Cézanne –, eles às vezes frequentavam as mesmas pessoas e liam os mesmos livros: poemas de Baudelaire desde a juventude, romances de Balzac e de Flaubert, *L'Assommoir* de Zola no momento de seu lançamento... Eles tinham em comum muitos amigos artistas, Monet, Zola, Renoir, Huysmans, Mistral, Aubanel, que com certeza propiciaram ao pintor e ao poeta uma oportunidade de compartilhar em algum momento um dos espaços de trocas inspiradoras tão comuns naquela época, um salão, possivelmente o de Nina de Villard, um café ou talvez um ateliê. Por que imaginar esse encontro é, para nós, ao mesmo tempo tentador, estranho e difícil? A tentação resulta de nossa convicção de que ele se situa em um lugar e momento da história da cultura que, pelo próprio fato de serem marcados por fórmulas tão impetuosas e radicais como as de crise da linguagem da arte, busca de seus limites e silêncio, parecem ter ainda muito a ver com a nossa experiência da poesia e da pintura. Mas de onde provém a dificuldade desse encontro?

Ao começar um trabalho de esclarecimento de sua história, vem-nos logo a decepção causada pela falta de seus traços nas correspondências de Mallarmé e de Cézanne, que em momento algum identificam a afinidade de seus fazeres artísticos. É verdade que Mallarmé, admirado e admirador de vários pintores daquela época, ao defender o impressionismo em um de seus poucos textos teóricos consagrados à pintura, e ao concentrar quase todo seu interesse na obra de Manet, certa vez mencionou o nome de Cézanne. O lugar que o poeta lhe reserva é, no entanto, bastante perturbador: “Todas estas tentativas e esforços diversos (levados por vezes ainda mais longe pelo intrépido senhor Cézanne) formam o feixe

do impressionismo.”¹ Situada ao cabo de uma longa e bastante detalhada descrição dos esforços dos pintores impressionistas, a menção a Cézanne surpreende ao se encontrar entre parênteses, o que de imediato a coloca em um espaço marginal e na situação de um acréscimo que talvez pudesse mesmo não ter lugar. Com isso, apesar da justeza com a qual o poeta identifica a radicalidade do fazer artístico do pintor, ainda que seja difícil decidir a tonalidade que acompanha o escorregadio adjetivo “intrépido”, que bem pode sugerir um excesso, a maneira de evocá-lo testemunha, sobretudo, uma falta de vontade de se demorar nesse nome. Cézanne é mencionado tal como foi decerto encontrado por Mallarmé: apenas de passagem.

Pode ser que para o desencontro entre o poeta e o pintor, no que tange a qualquer troca inspiradora, tenha contribuído a enorme diferença de seus temperamentos. Não que possamos voltar a acreditar na bela e antiga ciência das relações cósmicas entre os temperamentos dos artistas e suas obras, mas Mallarmé e Cézanne habitavam este mundo de maneiras tão diferentes, que resulta mais fácil imaginar para eles dois mundos: um mundo que aspira a um fechamento, que tem algo a ver com um mundo-estojo, e um mundo que não deixa de ansiar por uma abertura autêntica. Os próprios artistas não deixam de mencionar esses mundos em suas cartas: “vagueio pouco, preferindo a tudo, em um apartamento defendido pela família, o estar entre alguns móveis antigos e caros, e a folha de papel frequentemente branca”;² “pois em nós não adormeceu para sempre a vibração das sensações repercutidas por esse bom sol da Provença, [de] nossas velhas lembranças de juventude, daqueles horizontes, daquelas paisagens, daquelas linhas inauditas que

1 In: RIOUT, Denys (Org.). *Les écrivains devant l'impressionnisme*. Paris: Macula, 1989, p. 102.

2 MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1995, p. 588.

deixam em nós tantas impressões profundas”.³ Para Mallarmé, o mundo configurava-se como um vasto exílio, pois ele vivia sempre como exilado, em Sens, Londres, Tournon e Besançon, Avignon, no seu ingrato e esgotante emprego de professor de inglês, no seu casamento com a alva alemã Maria, em sua casa, por demais barulhenta para ser um verdadeiro refúgio, e sobretudo, em seu próprio corpo, incômodo, cansado, mal protegido, sofrendo de frio e de calor, doente e precisando de embrulho, de carpetes, de móveis familiares. Para Cézanne, o mundo, mesmo que não fosse um paraíso, era com certeza um elemento natural, cada vez mais resumido à “terra natal”, à bela e solar Provença, terra prometida e percorrida com amor desde a juventude até as últimas semanas antes da morte, e que, quando não degradada pelas porcarias, como ele próprio não hesitaria de dizer, da civilização e da civilidade, acolhia com generosidade seu corpo de nadador, pescador e andarilho incansável.

Basta tentar visualizar como ambos deveriam ter se olhado mutuamente, o delicado e protegido pela elegância dos gestos cerimoniais Mallarmé e o rude e desleixado Cézanne, imaginar como as frases polidas, refinadas e discretas do poeta deveriam ter se chocado com o *franc-parler*, a teimosia e a instabilidade do humor do pintor, para compreender que o espaço das aparências sociais instaurava entre eles um fosso dificilmente superável. Se tomamos diante dos olhos as diferentes formas como a época os retratou, podemos apreciar mais de perto o tamanho dessa divergência. Do poeta nos restou toda uma variedade de retratos expressivos e cheios de admiração, feitos por diversos pintores, acolhidos por sua amabilidade: Mallarmé fumando, surpreendido por Manet em um momento de recolhimento, o burguês simpático de Renoir, o poeta

3 CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 220.

um tanto demoníaco do desenho de Gauguin, o efêmero mestre dos simbolistas dos esboços de Whistler e de Vuillard. De Cézanne, se descartamos os retratos pouco sugestivos feitos por Pissarro e por Renoir, nos resta um violento retrato literário, efeito de uma dramática rejeição, elaborado por aquele que, no entanto, primeiro compreendeu e encorajou a vocação do pintor. Além dessa triste figura do artista fracassado e suicida retratada por Zola no romance *A Obra*, que sela o fim de uma longa amizade, os traços de Cézanne nos são conhecidos sobretudo por seus numerosos autorretratos, pintados no recolhimento da solidão.

Este contraste de temperamentos também gerou lendas radicalmente opostas sobre o pintor e sobre o poeta, a da prenhe presente do mestre Mallarmé celebrando os famosos encontros das terças-feiras na *rue de Rome*, em Paris, e a da misteriosa ausência do mestre Cézanne, eremita cada vez mais isolado em seu trabalho em Aix-en-Provence, a sós com a natureza e afastado da vida social a ponto de ter sido tomado por morto por alguns jovens pintores admiradores de seus quadros. Mas se nessas lendas o contraste entre a ausência e a presença, entre o centro parisiense e a periferia provençal, nos impressiona em um primeiro momento, logo em seguida se revela que sua comparação não se esgota nesta divergência. Ambas são, afinal, elaborações da figura de um mestre, e o encontro entre o mestre presente e o mestre ausente se deu, de fato, fora do meio social e das diferenças de caráter, no espaço imaginário de admiração dos jovens poetas e pintores que passaram a transformar seus próprios encontros com os mestres em verdadeiras peregrinações. Assim, aquilo que não aconteceu entre o senhor Mallarmé e o senhor Cézanne produziu-se com plena eficácia nos lugares análogos que lhes foram outorgados pela geração mais nova de poetas como Valéry e de pintores como Gauguin, para os quais

o encontro com os mestres tornou-se imprescindível para a escrita da poesia e para a realização da pintura. Se houve, pois, e ainda há, um encontro entre Mallarmé e Cézanne, não se trata de uma frequentação de dois homens, mas do encontro de duas obras.

Mas há também dificuldades em se imaginar o encontro dessas duas obras, e a maior resulta da necessidade de se repensar o seu espaço. Se o encontro dos poemas de Mallarmé com os quadros de Cézanne nos parece à primeira vista bastante insólito é porque ele não se dá no espaço mais óbvio, preparado para esses fins com cuidado pela tradição, e que nos é bem conhecido como o espaço histórico das classificações dos movimentos artísticos e literários, graças às quais traçamos com segurança fronteiras imaginárias bastante estáveis lá onde não havia senão afluxos e misturas sem ordem. Para o conforto de nossa percepção, que precisa de catálogos e coletâneas para lidar com a diversidade das produções dos artistas, uma dessas fronteiras separa nitidamente o simbolismo do impressionismo, o grave símbolo, esotérico, profundo e decorativo, do alegre jogo de manchas de cor pura na superfície das impressões da realidade. É justamente essa fronteira que tradicionalmente separa a obra de Mallarmé e a de Cézanne, o avatar do simbolismo e o avatar do impressionismo, questionando de antemão a legitimidade da travessia e da aproximação.

A travessia e a aproximação entre as duas obras tampouco são encorajadas pela sua temática e tonalidade. Um encontro temático seria fácil se Cézanne tivesse feito parte dos pintores amigos de Mallarmé que, como Manet ou Redon, buscavam nele inspiração para seus desenhos, ilustrando seus poemas e repensando as complexas relações entre imagem e texto. Infelizmente, nem é certo que Cézanne tenha lido os poemas de Mallarmé. E a tentativa de uma aproximação simples e temática entre as duas obras,

revela-se igualmente um fracasso, posto que as imagens que as alimentaram não apenas são muito diferentes, mas suas diferenças tendem a se polarizar. As fotografias que nos mostram os cenários em que viveram e trabalharam o pintor e o poeta já apontam para um contraste. Mallarmé posa com elegância no canto da sala, circunscrito pelo encontro de duas paredes decoradas, dividindo esse espaço com uma pesada cortina, um quadro, uma *bergère*, uma lareira e ainda alguns vasos, flores e velas. Cézanne aparece na borda de um caminho empoeirado e ensolarado, imerso em uma paisagem sem limites. O fechamento sufocante do interior burguês com seus diversos móveis, bibelôs e outros artifícios, transfigurados em metáforas mallarmeanas de águas estagnadas, congeladas, transformadas em espelhos, choca-se com os espaços abertos das paisagens provençais de Cézanne, nas quais a natureza expõe todo seu esplendor, nutrida de cores ricas e vibrantes de calor.

Para escrever a história do encontro entre essas duas obras será então preciso desconfiar das fronteiras aceitas entre temas, tonalidades e movimentos artísticos e tomar como ponto de apoio a aproximação que se dá em torno do surgimento daquele olhar espantado de admiração dos jovens poetas e pintores do fim do século XIX que reconheceram nos poemas de Mallarmé e nos quadros de Cézanne não apenas realizações estilísticas ou temáticas, mas obras mestras, depois das quais não era mais possível se escrever poesia e se fazer pintura como antes. Algo do espanto desse olhar conservou-se durante todo o século XX e até hoje muitos pintores ainda peregrinam a Aix-en-Provence e muitos poetas ainda frequentam as páginas dos livros de Mallarmé para aí encontrar a fecunda afirmação de suas dúvidas.

Tentar retraçar a história do encontro entre os poemas de Mallarmé e os quadros de Cézanne no lugar e momento que é para

nós o da crise da linguagem da arte é também indispensável para se descobrir melhor de que é feito nosso próprio olhar, que olhares e leituras o estimulam, perpassam e, sem dúvida, também o limitam. Donde sabemos, por exemplo, antes mesmo de ler os poemas e de olhar os quadros, iludindo-nos às vezes de que se trata de intuições, rapidamente confirmadas em uma primeira recepção, que Mallarmé é obscuro e que Cézanne é impenetrável? O que nos trazem tais metáforas de impedimento, fechamento e proibição de acesso? Por quais aventuras passaram essas duas obras até chegar a nós acompanhadas dessas evocativas denominações que preparam de antemão nossa fruição para o desafio da firme resistência à interpretação?

Falar de uma aventura é, de imediato, pensar em diversas reviravoltas que acompanham um percurso, reviravoltas que formam obstáculos suscetíveis de atrapalhar a passagem ou de desviar o caminho. Ao abandonar a ilusão da ingenuidade do nosso próprio olhar e ao partir em procura de seus substratos e camadas, descobrimos que também a história do olhar pousado na obra de Mallarmé e de Cézanne inclui algumas peripécias. A própria leitura dos comentários de época, que acompanharam os primeiros passos das duas obras em direção ao público,⁴ já provoca uma grande surpresa ao revelar que, em vez de serem logo reconhecidos como realizações mestras, obscuras e impenetráveis, os

4 Para a crítica da época da obra de Mallarmé, remeto ao indispensável livro de MARCHAL, Bertrand (Org.). *Mallarmé. Mémoire de la critique*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998. No que diz respeito à crítica da obra de Cézanne, os comentários da época estão dispersos em várias obras: VOLLARD, Ambroise. *Ouvindo Cézanne, Degas, Renoir*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000; HOOG, Michel. *Cézanne. Puis-sant et solitaire*. Paris: Gallimard, 1989. Remeto também ao interessante estudo sobre a crítica da época: HAMILTON, Heard George. *Cézanne and His Critics*. In: RUBIN, William (Org.). *Cézanne. The Late Work*. New York: The Museum of Modern Art, 1977, p. 139-149.

poemas de Mallarmé eram chamados de uma maneira pouco aprazível de “incompreensíveis” e os quadros de Cézanne receberam o qualificativo ainda menos apreciador de “*gauches*”, ou seja, “desajeitados”. Nosso espanto cresce ao descobrirmos, em seguida, que, através desses adjetivos, acompanhados de tantos outros mais violentos e por vezes até insultantes, o primeiro público negou a essas obras o acolhimento não apenas entre as obras-primas, mas, antes de mais nada, no próprio domínio da poesia e da pintura. É verdade que as condições da recepção não eram para esse público muito favoráveis, pois até o fim dos anos 1880 nem os poemas de Mallarmé nem as pinturas de Cézanne eram fáceis de se achar. Os poemas circulavam, dispersos, apenas em revistas e publicações coletivas e sua primeira edição em um único volume teve a tiragem de apenas 47 exemplares e um preço proibitivo. Já dos quadros de Cézanne, antes das exposições organizadas por Vollard nos anos 1890, apenas poucos foram vistos em Paris e a única possibilidade de ter qualquer contato direto com eles era visitar a mítica lojinha de tintas do Père Tanguy ou o próprio pintor em Aix-en-Provence. As duas obras estiveram assim condicionadas naquela época a uma existência muito fragmentária e essa precariedade fazia com que entre elas e o público se interpusesse a força dos diversos comentários e descrições precipitados.

Mediadas em um primeiro momento por artigos de jornais, as obras de Mallarmé e de Cézanne rápido adquirem uma notoriedade de escândalo. Enquanto Mallarmé é acusado de não saber escrever em francês, Cézanne é suspeito de não saber pintar, e a essas denúncias segue-se a própria exclusão das duas obras do âmbito da poesia e da pintura. A violência dessa expulsão traduz-se na elaboração de caricaturas de seus autores: Mallarmé é descrito com traços de um ridículo Narciso, decadente, egocêntrico e

impotente, delirando alguns versos incompreensíveis, enquanto Cézanne aparece em uma imagem impiedosa carregando dois quadros bizarros para exposição, semelhante a um anão selvagem com uma cabeça enorme, barba opulenta e chapéu pontudo. Nessa transformação das figuras do poeta e do pintor em objetos de riso se encontra talvez o sinal mais evocativo de que suas obras perturbaram fortemente a estabilidade dos limites do aceitável. E o aceitável aqui não é senão o claramente legível. Os leitores que não compreendem nada ao ler os poemas de Mallarmé chamam-nos de “incompreensíveis”, no sentido muito forte de extravagância, mistificação, perversidade, estupidez e loucura, provas da ignorância e da perigosa corrupção da lógica e da clareza da língua. Já os quadros de Cézanne são chamados de “desajeitados” em um sentido bastante próximo de ignorância das regras básicas da perspectiva, de certo uso da cor e do acabamento, que por sua vez corrompem a clareza da representação acadêmica, distorcendo as formas das figuras representadas; as fontes dessas falhas são buscadas no infantilismo do pintor ou até numa deficiência de sua visão.

A primeira peripécia comum às duas obras pode ser resumida como negação do direito à passagem pelo argumento de que elas são incompetentes e ignoram suas respectivas linguagens. O primeiro encontro entre as obras de Mallarmé e de Cézanne se dá nesse olhar irritado e agressivo, para o qual elas não sabem falar, mas apenas balbuciam ou deliram: uma em frases sem sentido, em mau francês – prejudicando a língua considerada, afinal, desde o classicismo, como a mais racional de todas, como predestinada à expressão clara e precisa –, outra em pinceladas brutas e incoerentes, deformando com selvageria a beleza da harmonia da natureza. Ambas pecam contra a clareza e a lógica, sem as quais a linguagem da pintura e a linguagem da poesia não são concebíveis, uma igno-

rando a transparência e a ordem da sintaxe, outra, a transparência e a ordem da composição. Essa falta de clareza impossibilita, no primeiro momento, a leitura das duas obras, tornando-as literalmente ilegíveis. Mas, ainda assim, aparecem entre esse primeiro público algumas vozes que, perturbadas porém curiosas, começam a suspeitar que talvez valha a pena indagar-se mais e melhor sobre os motivos daquela ilegibilidade.

Assim começa o primeiro dos numerosos debates em torno da obra de Mallarmé e de Cézanne, que marca também o surgimento do primeiro olhar conflituoso. Todas as obras alimentam sua vitalidade com as interpretações discordantes que, introduzindo dissonâncias e impedindo a afirmação da última palavra, estimulam o dinamismo dos nossos encontros com elas. Também em torno às obras de Mallarmé e de Cézanne cria-se um conflito de opiniões que rápido adquire um vigor teórico. No bojo das intensas discussões sobre impressionismo, simbolismo e naturalismo, nas quais estão ainda vivas as lembranças dos debates sobre o romantismo, o realismo e os erros da geração anterior, que riu da obra de Manet e processou Baudelaire e Flaubert, cria-se um ambiente propício a considerações teóricas que desconfiam cada vez mais do primeiro olhar apressado. Avisados por aquelas e tantas outras revogações de condenações do século XIX, alguns leitores e espectadores empreendem exercícios tateantes de lidar com a novidade daquelas linguagens e, sem deixar de chamar os poemas de Mallarmé de incompreensíveis e os quadros de Cézanne de desajeitados, passam a tanger essas denominações de novas tonalidades. A famosa impossibilidade de compreender Mallarmé começa a ser vista não como uma extravagante, gratuita e doentia contorção da sintaxe, mas como um curioso desafio da linguagem elíptica, governada pela sinestesia, que freia o ritmo da leitura, e faz voltar a sensibilidade do leitor à

exploração de todas as qualidades musicais das palavras e à sugestão dos inefáveis símbolos. Os quadros de Cézanne, ao serem qualificados de *gauches*, fazem lembrar que um mesmo adjetivo tinha sido usado para desacreditar as paisagens de Corot, que Baudelaire defendia distinguindo um quadro “feito” e um quadro meramente “acabado”.⁵ O caráter desajeitado passa a remeter cada vez mais não a uma vergonhosa incompetência do pintor, mas a uma corajosa renúncia à competência em favor da presença do gesto expressivo, que convida o espectador a uma difícil experiência do embate da subjetividade com a representação pictórica da realidade.

A ambivalência que rapidamente desestabiliza os adjetivos “incompreensível” e “desajeitado”, ao revelar uma primeira divergência de opiniões sobre os poemas de Mallarmé e os quadros de Cézanne, enriquece o encontro das duas obras. Aquela primeira tentativa de reconhecimento do seu valor pode criar uma ilusão retrospectiva entusiasmada de que aquele público já as tenha visto com os nossos olhos, mas a experiência da primeira recepção não pode ser revivida; ela pode ser apenas apreendida, pois os nossos olhos, ao terem experimentado Joyce e Picasso, Robbe-Grillet e a *op-art*, Beckett e Pollock, não podem se liberar de suas interferências. Uma reflexão sobre os argumentos do primeiro público benevolente permite medir melhor essa distância. Ao expandir a musicalidade sugestiva e ao expor a violência da pincelada, as obras de Mallarmé e de Cézanne parecem, aos olhos desse primeiro público, rejeitar toda racionalidade, todos os valores intelectuais de suas respectivas linguagens, para se dirigir diretamente ao sentimento, além da lógica e da razão. Mas nosso olhar não se satisfaz com essa suposta espontaneidade esotérica e musical por parte do

5 BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1845. In : *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1976, p. 390, v. 2.

poeta e ingênua e frenética por parte do pintor. Buscamos nas duas obras ambivalências mais complexas do que as do caráter escorregadio dos termos negativos e, ao nos distanciarmos das propostas teóricas, não apenas dos detratores, como também dos defensores, é antes no próprio caráter conflituoso do olhar daquela época que melhor nos reconhecemos. Com o aparecimento da ambivalência em torno dos adjetivos “incompreensível” e “desajeitado” apenas começa a grande aventura crítica das duas obras que rapidamente transformar-se-ão em protagonistas da discussão secular sobre a representação na poesia e na pintura.

Torna-se agora mais clara e urgente a já evocada tentação de imaginar o encontro entre o poeta e o pintor: objetos de um olhar conflituoso e conflitante, suas obras encontram-se ao longo do século XX no papel de protagonistas da crise da linguagem da arte. Pensar na crise da linguagem da poesia e da pintura leva-nos inevitavelmente ao espinhoso problema da representação e, mais precisamente, aos embates que dizem respeito à referencialidade e à perspectiva. Trata-se na verdade do problema muito antigo e nunca resolvido da relação entre palavras ou, no caso da pintura, figuras, conceitos e coisas, das múltiplas relações entre esses elementos, das interações que, difíceis de explicitar, permitem-nos falar e compreender, fazer imagens e reconhecê-las. A representação, submetida desde sempre a regras, limitações e questionamentos, foi tida, no entanto, como tradicionalmente solidária da linguagem da poesia e da pintura, o que fazia da compreensão dos poemas e do reconhecimento das figuras nos quadros um passo importante de sua recepção. Ora, os adjetivos “incompreensível” e “desajeitado” serviram ao primeiro público de Mallarmé e de Cézanne para expressar sua frustração justamente perante a dificuldade de compreender e de reconhecer claramente aquilo que os

poemas e os quadros representavam e essa dificuldade torna-se rapidamente estimuladora de discussões teóricas.

Assim, se até o fim do século XIX a linguagem poética faz sentido graças à sua referencialidade e a linguagem pictórica faz ver graças à perspectiva, é também amplamente reconhecida e discutida com crescente vigor a arbitrariedade que rege essas duas linguagens. Na mesma medida em que complexas regras e contratos governam as relações entre palavras, conceitos e coisas, também o dispositivo perspectivístico, herdado do Renascimento, é baseado em uma série de convenções. Ao problema da decepção de Mallarmé e de Cézanne perante a insuficiência dessas regras e convenções, haveremos de voltar mais tarde; por enquanto detemo-nos nas reações dos fruidores do século XX que, munidos de competências teóricas e sensibilidades muito diversas, abordaram a perturbadora questão da referencialidade da linguagem da poesia e da construção do espaço perspectivístico da pintura. Ressaltemos mais uma vez que esses olhares múltiplas vezes pousados nas duas obras ao longo do século XX, que reconhecem nelas, sem reticências, um valor inquestionável e as acolhem como realizações mestras, continuam compartilhando com a divergência de opiniões do primeiro público o próprio caráter conflituoso, que apenas muda de foco sem deixar de ser uma constante na recepção de Mallarmé e de Cézanne. É justamente esse olhar conflituoso que faz com que se criem em torno às duas obras linhas de interpretação nitidamente opostas e por vezes até adversárias sobre o problema da referencialidade e o problema da perspectiva.

Como ler os poemas de Mallarmé: explicá-los ou não? Buscar pelo sentido claro, trabalhosamente escondido e pacientemente aguardando atrás da obscuridade provisória e relativa – lutar com o empecilho que dificulta em um primeiro momento a compreensão, mas que pode ser dissipado como uma névoa, iluminado

como uma escuridão, rasgado tal qual um véu, decifrado como um enigma ou atravessado graças a uma chave certa – ou, antes, renunciar a esta busca aceitando e afirmando a obscuridade como definitiva e constitutiva? Tentar enriquecer a experiência da recepção com o ganho paulatino da compreensão ou salvaguardar-se de empobrecer essa experiência com explicações simplórias, que dissipando, iluminando, rasgando e abrindo, apenas trituram impiedosamente os poemas? Essas são apenas algumas das possibilidades de se resumir o conflito de interpretações em torno à obra poética de Mallarmé e todas remetem à questão da autorreferencialidade. Este termo, do qual o discurso sobre a poesia já tanto usou e abusou, põe em relevo o trabalho da materialidade da linguagem poética e os efeitos que o acompanham. Se falamos sobre o trabalho e seus efeitos, é para sublinhar que a autorreferencialidade não remete a um estado atingido e absoluto, mas antes a um processo, uma tendência ou um horizonte, pois todo poema, através do trabalho da autorreferencialidade, coloca a referencialidade em questão, tornando-a ambígua e dificultando assim o caminho entre palavras, conceitos e coisas, impondo, desvios insólitos e encruzilhadas desnorteantes lá onde na linguagem cotidiana dispomos dos trajetos diretos e confortáveis. Para os intérpretes dos poemas de Mallarmé, o problema que se torna o principal ponto de discórdia é o grau de intensidade deste trabalho de colocação em questão da referência. Até onde é levado o processo da autorreferencialidade, da exposição da materialidade da linguagem: trata-se apenas de uma séria complicação do caminho da referência ou já se chegou por demais perto do ponto vertiginoso e abismal de sua negação?

Há assim duas visões de leitura de Mallarmé: uma que se propõe desbravar a todo preço as sendas da referência e atingir a compreensão clara do sentido dos poemas e outra que afirma a existência

de um abismo intransponível que torna essa tarefa fútil, inautêntica e, de todo modo, fadada ao fracasso. Aqueles que acreditam no caráter meramente provisório e transponível da obscuridade mallarmeana, para dissipá-la e esclarecer o sentido dos poemas, elaboram os mais diversos métodos, aparelhos, instrumentos e chaves, desde o sistema de metáforas obsessivas que têm suas raízes no inconsciente do autor, através da reconstrução minuciosa das fontes poéticas, bibliográficas e históricas, acompanhada pelo meticuloso trabalho analítico da crítica textual, até as gramáticas que ambicionam sintetizar as regras das complicadas operações linguísticas do idioleto chamado *mallarméen*.⁶ Não é de estranhar que no seio dessa diversidade, em que colidem sistemas inconciliáveis e visões incompatíveis da linguagem e da significação, haja discórdias e discussões veementes a respeito do método certo, da fonte certa, da versão certa e do resultado certo, mas seu objetivo comum é sempre o sentido dos poemas de Mallarmé.

É justamente contra essa ambição de acertar o sentido, de separar o correto do incorreto para reconstruir laboriosamente os frágeis caminhos da referência, que se ergue a linha interpretativa adversária, aquela que afirma a obscuridade da obra mallarmeana como definitiva e intransponível, e que, renunciando aos fúteis esclarecimentos e chaves inúteis, se debruça sobre o próprio trabalho

6 Do vasto leque dessa linha de interpretação, detenho-me apenas em alguns trabalhos, que além de tentar dissipar a obscuridade mallarmeana, exemplificam diversas abordagens teóricas: BÉNICHOU, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1995; THIBAUDET, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 2006; BARBIER, Carl P. (Org.). *Colloque Mallarmé*. Paris: A.-G. Nizet, 1975; MAURON, Charles. *Mallarmé obscur*. Paris: José Corti, 1968; FUNGARO, Antoine. Des guirlandes célèbres. *Synthèses*, dec. 1967/jan. 1968; SCHERER, Jacques. *Grammaire de Mallarmé*. Paris: Nizet, 1977.

da autorreferencialidade levado a uma intensidade extrema.⁷ Essa afirmação da autorreferencialidade desemboca frequentemente em tentativas de descrever a alquimia da matéria verbal, na qual o sentido referencial morre no seu ato de nascimento, alimentando com o calor dessa combustão suas próprias operações imanentes. A inanidade e a abolição são as palavras prediletas para descrever a relação negativa das palavras com os conceitos e as coisas e o movimento da referência nos conduz de segredo em segredo, de abismo em abismo, até um ponto cego chamado silêncio, suicídio, nada ou transcendência vazia. Os autores discutem ainda sobre as origens desta abolição, não buscando com isso ultrapassá-la, mas circunscrevê-la através de evocações de um niilismo desesperado, de um repúdio à ação e à vida social, um idealismo poético exacerbado, uma cumplicidade suicida com a condição burguesa, um ateísmo culpado, ou ainda através da visão do sujeito fraturado por tensões inconscientes indizíveis. Mas se há nessa linha de interpretação muitas divergências quanto à explicação das forças que abriram abismos entre palavras, conceitos e coisas, há sobretudo o acordo quanto ao alcance do trabalho da negação da referencialidade.

Se os leitores dos poemas de Mallarmé discordam no século XX sobre a possibilidade e a relevância da busca do seu sentido referencial, os espectadores de Cézanne divergem sobre a natureza do

7 Dentre os múltiplos trabalhos que afirmam o caráter intransponível da obscuridade de Mallarmé, destaco as seguintes posições: BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959, *La Part du feu*, Paris: Gallimard, 1949 e *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955; FRIEDRICH, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt, 1956; SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968; BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação de Liberdade, 2002; BARTHES, Roland. *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953; SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*. Paris: Gallimard, 1986.

espaço em seus quadros. Como vê-lo? Como uma criativa continuação da perspectiva científica ou como uma radical ruptura com este dispositivo, tradicionalmente aceito para criar referência entre o espaço pictórico e o espaço real? Procurar no espaço dos quadros pelo ponto estável para o olhar e deixar-se então guiar pelas linhas de fuga na direção da profundidade, confiar que, a partir daí, o espaço se desenvolve harmoniosamente para atingir finalmente a coerência e a completude da composição ou, ao contrário, rejeitar a busca da estabilidade e da determinação do espaço, aceitar a desorientação do olhar perdido no espaço múltiplo e incoerente de experimentação do visível, e até talvez ganhar a liberdade de participar no livre jogo de planaridade das pinceladas dispersas? Procurar pelas regras científicas que expliquem as manipulações do cone perspetivo ou afirmar a insuficiência da geometria perante o espaço cézanneano? Com esses dilemas revela-se que as interpretações do espaço cezanneano feitas por espectadores do século XX sofrem uma cisão bastante parecida com aquela que separou os leitores de Mallarmé.

Os espectadores que buscam nos quadros de Cézanne por uma continuação da perspectiva científica, tal como analisada no primeiro livro de Alberti,⁸ *De Pictura*, servem-se frequentemente da autoridade da comprovação matemática e empreendem o paciente e minucioso trabalho de comparação dos espaços dos quadros com as fotografias dos lugares representados, medindo com a ajuda de séries de equações a adequação das linhas de fuga. As numerosas

8 ALBERTI, Leon Battista. *De la Peinture. De Pictura (1435)*. Paris: Macula, Dédale: 1992. Dentre os autores que veem no espaço cezanneano uma continuação da perspectiva científica, deve-se destacar sobretudo: GRAY, Christopher. Cézanne's use of perspective. *College Art Journal*, XIX, 1959-60, p. 54-64; RAUSCHENBACH, Boris V. Perceptual Perspective and Cézanne's Landscapes. *Leonardo*, v. 15, n° 1, p. 28-33, 1982 e REFF, Theodore. Cézanne on Solids and Spaces. *Artforum*, XVI, n° 2, p. 34-37, 1977.

distorções e irregularidades, incontestavelmente presentes nos quadros de Cézanne, são interpretadas como enriquecimentos pessoais da perspectiva científica, que exploram o potencial visual das curvas, da variação do tamanho das pinceladas e das distâncias entre elas, sem no entanto deixar de ser perfeitamente compatíveis com as recomendações dos tratados e manuais canônicos do século XIX acessíveis ao pintor.

Aqueles espectadores que, ao contrário, veem nos quadros de Cézanne uma ruptura, radical e irreversível, com o espaço em perspectiva tradicional⁹ e aclamam-nos rapidamente como precursores do cubismo, geralmente enfatizam a falta de formação teórica do pintor e, pondo em relevo o valor positivo da expressão *gaucherie* usada pelo primeiro público, interpretam sua suposta incompetência acadêmica como uma feliz preservação da espontaneidade da visão. Como prova do caráter revolucionário do espaço cezanneano são enumeradas e analisadas suas diversas anomalias, que entram em perfeita contradição com as regras da perspectiva científica, como, por exemplo, o tratamento original de linhas de fuga, que reduz consideravelmente o efeito de profundidade e deforma, ou até inverte, as relações espaciais, associado ao curioso procedimento de aumentar os objetos distantes e reduzir os próximos. O equilíbrio do espaço garantido pelo dispositivo tradicional, abstrato e racional, que exige do espectador uma visão monocular e imóvel

9 Refiro-me aqui sobretudo aos seguintes trabalhos: NOVOTNY, Fritz. *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*. Viena e Munique: A. Schroll, 1938; BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris: Albin Michel, 1966; SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, 1988; HEARD HAMILTON, George. Cézanne, Bergson and the Image of Time. *College Art Journal* 16, p. 2-12, 1959 e LORAN, Erle. *Cézanne's Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006.

é rejeitado em favor da experiência, do olhar instável, não dado de uma vez só, mas explorando o espaço no tempo, compondo uma pluralidade de percepções. Uma tal visão empírica e móvel não apenas superpõe, combina e distorce as linhas de fuga perturbando com isso as proporções dos objetos, aproximando afetivamente o distante e afastando o próximo, mas, ao reduzir a profundidade do espaço, leva também inevitavelmente à acentuação de sua planaridade, estimulando o olhar do espectador a experimentar o jogo puro de cores e de formas em sua materialidade, em outras palavras, a autorreferencialidade da linguagem pictórica.

A discussão em torno da questão da representação cria assim o espaço imaginário necessário ao encontro entre Mallarmé e Cézanne. Suas obras, que divergiram no espaço das divisões de movimentos artísticos e de temas, se encontram nos conflitos que os leitores e os espectadores experimentam na sua recepção. Ao contrário do primeiro encontro que se deu em um espaço limite, na divergência de opiniões sobre a rejeição ou a aceitação das duas obras no âmbito da poesia e da pintura, os posteriores já têm lugar no espaço inquestionável do mundo da literatura e da arte e as discórdias concernem agora a questões teóricas. O conflito de interpretações em torno das duas obras aponta não apenas para visões inconciliáveis de duas linguagens, uma que, apesar de toda dificuldade, conserva sempre seu caráter referencial, e outra que se encaminha para os limites da autorreferencialidade, mas também para visões históricas inconciliáveis de duas obras que hesitam entre uma continuação da tradição e uma ruptura revolucionária com ela. O breve passeio através das principais linhas de interpretação das obras de Mallarmé e de Cézanne torna também possível compreender um pouco melhor o que querem dizer esses adjetivos que nos foram legados junto com elas. Sabemos que “obscuro”

e “impenetrável” têm suas vagas origens em “incompreensível” e “desajeitado” e que, antes de descrever algum traço intrínseco aos poemas e aos quadros, eles parecem resumir as dificuldades que os leitores e os espectadores tiveram desde o início para situar as duas obras, para orientar suas recepções e para encontrar um caminho teórico seguro para suas interpretações. O “obscuro” e o “impenetrável” resumem não um fechamento das duas obras à interpretação, mas a extrema perplexidade do público que nunca soube com certeza nem como lê-las nem como vê-las e que fez dessa incerteza o dado principal de suas experiências.

O que nos resta a nós, leitores e espectadores herdeiros das dificuldades dessas interpretações conflitantes? Rejeitar uma das partes da herança para mais plenamente nos identificarmos com a outra? Optar pelo vocabulário moldado sob a égide da teologia negativa para continuar a afirmação da abolição ou da dispersão da referência ou inventar algum novo instrumento para continuar sua procura? Optar pela narrativa da conquista da planaridade e da abolição da perspectiva na pintura moderna ou buscar por seu enraizamento criativo nas obras dos grandes mestres do passado? Formuladas dessa maneira, como “opções” de interpretação, nossas possibilidades aproximam-se perigosamente de (meras?) apostas.

Ler e ver



Para imaginar encontros entre as obras de Mallarmé e de Cézanne, tínhamos privilegiado o espaço de suas recepções, exibindo as atrações que suscitaram entre os poemas e os quadros as peripécias de suas aventuras críticas. Não nos deixamos desencontrar pelos desencontros decorrentes da falta de interesse mútuo por parte dos dois artistas contemporâneos, nem por aqueles provocados pela rjeza das fronteiras entre movimentos artísticos e diferenças entre temas. Mas tínhamos também adiado uma indagação inevitável para toda aproximação entre a obra de um pintor e a de um poeta: a da relação entre pintura e poesia que, pela sua importância e pela sua complexidade, precisa ser abordada com uma atenção especial.

Por onde começar a reflexão sobre essa relação, problemática e necessária, que se desenrola há séculos em movimentos ora retos, ora sinuosos, formando elos, nós e rupturas, com tamanho dinamismo e diversidade que, ao oferecer-nos todo um leque de entradas possíveis, recusa-nos ao mesmo tempo uma entrada segura? Talvez o melhor início seja tentar ressaltar a própria complexidade e procurar por diversos nomes que serviram à sua descrição: separação, comparação, rivalidade, autonomia, confusão, redução, tradução, diálogo, reciprocidade, sem contar os sinônimos. Como abarcar essa diversidade, como nela orientar-se, se todo ecletismo acumulativo traz em si a ameaça da superficialidade? “Quem demais abraça, mal aperta”, advertia Baudelaire, criticando os vícios inerentes às intrusões da poesia na pintura.¹⁰ Mas este mesmo Baudelaire, que rejeitava o sentimentalismo poético dos quadros e instaurava uma resistência entre os temas da pintura e da poesia, introduzia ao mesmo tempo uma forte

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. “Salon de 1846” In: *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1976, p. 473, v. 2.

atração entre os dois domínios ao suspeitar que o melhor resumo de um quadro seria talvez um poema, o que ele mesmo ensaiou ao escrever “Les Phares”. A excepcional variedade de denominações, que se estendem da separação até a reciprocidade, nas quais forças de atração e de resistência parecem cotejar-se de perto, sugere-nos que um dado incontornável de toda relação entre pintura e poesia seja seu caráter tenso. O exemplo de Baudelaire aponta para o dinamismo, o caráter móvel dessas forças de atração e de resistência, que se deslocam continuamente, privilegiando ora o representado, ora a representação, ora a recepção, como se essas três facetas da existência da obra, poética ou pictórica, fossem separáveis. E se a história da relação entre pintura e poesia apresenta-se então como uma história do trabalho de tensões, fascinante porque dinâmico, ela deve reunir reflexões e experimentos, inspirações mútuas e combates. Para apreender melhor que movimentos de atração e de resistência alimentam a relação entre pintura e poesia, não nos resta senão partirmos agora em busca da composição de seus elementos, ou seja, das propostas teóricas concretas ocultadas em cada uma das inconciliáveis denominações.

Começamos pela separação, pois é ela que marca o desenvolvimento da estética e o próprio início da crítica moderna da arte. Um vigoroso postulado de nítida separação entre artes visuais e literatura é formulado em 1766 por Lessing, que em seu *Laocoonte*¹¹ *debruça-se sobre a irredutibilidade das diferenças entre os dois domínios. Tomando como exemplo a famosa escultura antiga Grupo de Laocoonte e generalizando suas características também para a pintura, Lessing contrapõe as escolhas e efeitos desta aos da Eneida de Virgílio. As duas obras remetem ao suplício do clarividente*

11 LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou, sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

sacerdote troiano Laocoonte, terrivelmente castigado por ter se oposto à introdução na cidade do fatal cavalo, e que morre, junto com seus dois filhos, atacado por serpentes. Mas trata-se realmente, na representação visual e verbal, de uma mesma história e, de resto, pode-se realmente falar, nos dois casos, de uma história? De que meios dispõem as duas artes, visual e verbal, para lidar com a representação da agonia do sacerdote? Por que Laocoonte não foi esculpido em mármore no paroxismo de seu sofrimento, que se expressaria através da boca aberta em grito, e por que esse grito, cuidadosamente evitado no trabalho dos escultores, pôde ressoar repetidas vezes nos versos de Virgílio? As respostas a indagações colocadas por Lessing apontam para os limites inerentes à representação visual e verbal, presentes já no título pleno de seu texto, que versa “sobre as fronteiras da pintura e da poesia”. Essas fronteiras *da* e, ao mesmo tempo, *entre* poesia e pintura são para Lessing instauradas pelas naturezas diversas dos meios utilizados nas duas artes, que possuem em consequência diversas vocações: a pintura, servindo-se de signos extensos no espaço, é apta à representação de corpos, enquanto a literatura, ao usar sons articulados no tempo, possui uma vocação natural à representação de ações. Ao enfatizar a diferença das vocações da pintura e da poesia, condicionada pela diferença entre espaço e tempo, o postulado da separação entre as artes remete também a uma irreversibilidade dos dois domínios, ao fato que dizer de maneira diferente, usando meios diferentes, pictóricos ou verbais, não pode ser senão dizer outra coisa. O Laocoonte dos versos de Virgílio age no tempo: acorre para defender os filhos das serpentes, é preso em seus entrelaces, debate-se desesperadamente soltando gritos de dor e morre; o *Grupo de Laocoonte* esculpido em mármore se finca no espaço, em um campo de forças topológicas de músculos e membros tendidos em resistência ao fechamento da mortal laçada.

A instauração de fronteiras entre a representação visual e verbal marca uma importante ruptura, introduzindo na história da relação entre os dois domínios um forte impulso de resistência, que a complica, mas também a revitaliza, pois, enfatizando as diferentes naturezas de seus meios, o *Laocoonte* destrói a obviedade e com isso a naturalidade da atração entre pintura e poesia. Até então elas eram reconhecidas como irmãs, pertencentes a uma mesma família de artes igualmente aptas à imitação de ações, que podiam ser tanto postas em cena pela pintura, quanto narradas pela poesia. Elas eram também objeto de comparação, oriunda da interpretação renascentista da *Poética* de Aristóteles e sobretudo da conhecida fórmula de Horácio, *ut pictura poesis*, “poesia é como pintura”. A única tensão que surgia entre quadros-poemas silenciosos e poemas-quadros eloquentes, entre as duas artes irmãs, comparadas a ponto de serem consideradas reversíveis, era devida à rivalidade na mais plena realização da vocação comum de imitar. Nos poemas, descrições cada vez mais amplas competiam com a pintura na tarefa de visualização de vastas imagens; nos quadros, alegorias cada vez mais ricas disputavam com a literatura a capacidade de narrar.

Com o *Laocoonte* não apenas aparece uma resistência à simples comparação entre literatura e pintura em nome de uma única natureza e única vocação, mas também começa uma história de discórdia e de conquista da autonomia dos meios de cada uma das artes. Se o próprio Lessing é para nós sobretudo a figura do precursor da visão formalista da arte, e se o *Grupo de Laocoonte*, aquela escultura quase cinética, paradoxalmente remete à impossibilidade de representação da temporalidade pelas artes visuais, é porque sua herança foi explicitamente reivindicada por Clement Greenberg, que elaborou a mais famosa narrativa da história da

arte “rumo a um mais novo Laocoonte”,¹² rumo à emancipação dos meios plásticos, formas e cores e à afirmação da pintura em sua planaridade. Até que ponto essa narrativa não perdeu ainda sua eficácia pode ser medido, por exemplo, pelo tamanho de nossa própria resistência em acolher a relação entre pintura e narração. A proposta de Greenberg possui um curioso reflexo na narrativa sobre a poesia feita por Friedrich, citado acima como um dos defensores da ideia da abolição da referencialidade na obra de Mallarmé. Este reflexo permite uma interessante aproximação entre Cézanne e Mallarmé, que aí se encontram no esforço da intensificação da importância dos meios próprios à pintura e à poesia. Infelizmente, esse paralelo baseia-se não na busca por alguma reciprocidade entre as duas obras, mas antes na intensidade de um trabalho negativo em comum, o da rejeição, pela poesia e pela pintura, da retórica e da narratividade. As obras de Mallarmé e de Cézanne haveriam de coroar o imenso esforço libertador das artes do século XIX – que reúne pintores tão diversos como os paisagistas ingleses Constable e Turner, como Courbet, Manet e os impressionistas, e escritores tão diferentes como Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Flaubert –, de silenciar o tema para fazer falar o meio, preparando com isso o caminho rumo à pura visualidade na pintura abstrata e rumo à radicalização da autorreferencialidade da linguagem na literatura. Essa narrativa sobre a arte moderna rumo à emancipação de seus meios oferece também uma possibilidade de esclarecimento parcial das dificuldades do primeiro público de Cézanne e de Mallarmé, revelando como um de seus motivos justamente uma suposta insuficiência no tratamento dos temas.

12 In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg. O debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 45-59.

Se a pintura de Cézanne foi vista como “desajeitada” é em parte porque, ao dificultar a construção do espaço e ao expor o gesto pictórico, ela renunciou à eloquência e à legibilidade do tema e contradisse violentamente a importância da temática na pintura acadêmica. Naquele imenso festival de habilidades, onde os quadros eram executados segundo regras idênticas, era apenas o tema, ou seja, aquilo que “ocorria” no quadro, que concentrava todo o interesse, pois apenas assim se conseguia distinguir um quadro do outro. Além de perturbar sua legibilidade, Cézanne, seguindo o exemplo dos impressionistas e dirigindo seu olhar para paisagens, objetos do cotidiano e rostos, rejeitou também a hierarquia de temas que privilegiava representações dos grandes momentos históricos e levava os pintores acadêmicos a escolher motivos eruditos e rebuscados da história, da literatura ou da mitologia, que precisavam ser acompanhados de um título ou até mesmo de um esclarecimento no catálogo e cuja narração geralmente continha alguma lição moral solidária da ética convencional burguesa da época.¹³ A poesia de Mallarmé também ousou descuidar da temática e se foi lida como “incompreensível” é em parte porque o poeta rejeitou toda a fulgurante e prolixa retórica solidária da efusão emocional, presente ainda na poesia romântica. Aquele seu caráter “incompreensível”, que tornava impossível destacar não apenas o tema, mas mesmo a tonalidade emocional,

13 Vista a grande produção dessa pintura oficial do Segundo Império, a própria lista desses temas acabou depressa se esgotando, o que colocava os pintores numa situação constrangedora, forçando-os a procurar de modo cada vez mais desesperado por algo de novo a retratar e, com isso, a se ocupar de temas grotescamente rebuscados e absolutamente insignificantes: *Du Couédic recebendo adeus de sua equipe, Execução sem julgamento sob os reis moros de Grenada, As Despedidas do cônsul Boëtus de sua esposa*. Cf. FERMIGIER, André. *La bonne et la mauvaise peinture. Chroniques d'art*. Paris: Gallimard, 2002, p. 268.

o autorreconhecimento nos “sentimentos”, cuja expressão era para aquele público a primeira vocação da poesia, situa o poeta em uma proximidade do movimento parnasiano que muito lutou pela necessidade da rejeição pelos poetas da ideia do útil. “Não é realmente belo a não ser aquilo que não pode servir para nada, tudo que é útil é feio”, advertia Theophile Gautier, acrescentando ainda impiedosamente que “o lugar mais útil de uma casa são as latrinas”.¹⁴ Assim, a “arte pela arte” e não pelas baixas necessidades do homem, cria seu próprio ideal e a poesia se alça acima da realidade e da psicologia, recusando-se a ser cúmplice do público e de sua vulgar exigência de compreender.

Esta aproximação através da negação da narratividade na pintura e na poesia não anuncia, no entanto, diretamente nenhum surgimento de atração entre elas. Consideradas a partir da perspectiva formalista, elas colocam-se antes em uma situação de desconfiança mútua, lembrando-se talvez da reversibilidade redutora, própria à ideia de *ut pictura poesis*, e tentando evitá-la para preservar ciosamente suas respectivas autonomias. De acordo com esse discurso teórico – que dominado pela preocupação exclusiva com o rumo reto do movimento das artes, desconsidera suas interessantes irregularidades –, se ao longo do século XIX, na temática da pintura e da poesia, rejeita-se em geral a retórica da composição e versa-se ainda frequentemente sobre correspondências entre diversas artes, no final desse mesmo século, a aproximação que se dá através daquela negação torna-se cada vez mais escassa. Os poetas e os pintores hesitam em aceitar suas inspirações mútuas e preferem dirigir seu olhar, ou antes, seu ouvido, para a música. A crescente valorização teórica desta enquanto a arte mais afastada

14 GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, 2002, p. 230, v. 1. (Bibliothèque de la Pléiade).

da imitação e da narratividade, mais alheia a qualquer anedota e, com isso, mais diretamente sugestiva, é perceptível no frequente uso, também por Mallarmé e por Cézanne, de noções oriundas do vocabulário musical na descrição dos fazeres poético e pictórico.

Na por demais citada e nem por isso menos misteriosa reflexão mallarmeana sobre a arte de sugerir, a ideia, purificada de seus contágios pelo uso corriqueiro, levanta-se “musicalmente”: “Digo: uma flor! E além do esquecimento onde minha voz relega nenhum contorno, enquanto outra coisa do que cálices sabidos, musicalmente levanta-se, ideia mesma e suave, a ausente de todos buquês.”¹⁵ Nova, alheia ao uso e autônoma, esta palavra sugestiva entra em um poema com outras palavras não em cadeias de significação, mas em relações musicais, tal como em uma gama: “no poema, as palavras – que são já suficientemente elas mesmas para não mais receber impressão de fora – refletem-se umas nas outras até parecer não mais possuir sua cor própria, mas ser apenas as transições de uma gama.”¹⁶ Se para Mallarmé, muito próximo nesse sentido de Verlaine, a musicalidade da linguagem poética é essencial para retirar todo cansaço às palavras gastas por seus usos, restituindo-lhes a novidade da força sugestiva, também para Cézanne é um termo inspirado pela música que se torna veículo da reflexão sobre a liberação da cor da dependência do convencionalismo mortífero do uso local: “Ler a natureza, é vê-la sob o véu da interpretação por manchas coloridas sucedendo-se segundo uma lei de harmonia. Essas grandes manchas coloridas analisam-se assim pelas modulações.”¹⁷ O termo musical “modulação” serve

15 MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies et autres textes*. Paris: Le Livre de Poche, 1998, p. 198.

16 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 329-330.

17 In : DORAN, Pierre-Marie (Org.). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978, p. 36.

aqui para descrever a rejeição do *chiaroscuro*, aquele procedimento tradicional da obtenção do efeito de relevo por meio do jogo de semitons, da modelação da cor local pelo acréscimo de tons que a clareavam ou escureciam. A modelação, na pintura de Cézanne, cede lugar à prática da modulação, da criação do efeito de relevo pela sucessão de passagens entre cores distintas, sobretudo entre os tons frios e quentes. Uma nova palavra e uma nova pincelada teriam assim nascido não da atração entre poesia e pintura, mas antes, da atração de cada uma delas para com a música.

É no bojo teórico formalista que talvez melhor se revele o quanto atração e resistência coexistem na relação entre pintura e poesia. Por um lado, a busca da autonomia ou até da pureza por parte de cada uma das artes desemboca em uma desconfiança perante as perniciosas confusões e tende a instaurar entre os dois domínios sobretudo resistências, que por vezes adquirem intensidade máxima, transformando-se na própria negação da possibilidade de atração entre o verbal e o visual, fadados a seguir caminhos solitários, traçados pela especificidade irreduzível e incomparável de suas matérias. Por outro lado, nesses caminhos solitários, existem inimigos e aliados em comum, o que nos convida a interessantes aproximações indiretas.

A universalização da resistência, que leva à negação da relação entre pintura e poesia, revela-se sempre pouco satisfatória, logo entrando em contradição com a audácia das práticas artísticas, sobretudo as das vanguardas, em que as relações entre poesia e pintura são não apenas postas em prática, mas tornam-se os próprios centros de experimentação. E é também em um âmbito teórico de inspiração formalista, que recolheu diversas pesquisas preocupadas com a composição dos elementos inerentes e imanentes à pintura e à literatura e que é conhecido sob o nome de estruturalismo, que foi forjado e analisado com uma seriedade científica o conceito

híbrido de linguagem da pintura. No âmbito da semiologia estruturalista dos anos 1950 e 1960, o uso desse conceito prova que a resistência entre o verbal e o visual é de novo trabalhada por uma atração. Buscando realizá-la plenamente, com um otimismo analítico um tanto exagerado, os semiólogos tentaram rechaçar a qualquer preço toda ambivalência da problemática noção, todo seu caráter metafórico e, esquecendo a resistência que sempre permanece entre o termo “linguagem” e o termo “pintura”, buscaram reduzir a pintura a uma modalidade da mesma estrutura ou código que a linguagem verbal.

A tentativa de tornar unívoca e analisável a atração entre pintura e linguagem verbal e de reduzir a pintura a uma estrutura comparável ao sistema da língua saussuriana encontra, no entanto, um sério impedimento. Muito rápido, revelou-se a vários estruturalistas que, de fato, é muito difícil aplicar o paradigma linguístico à pintura. O principal problema consiste na falta evidente, na linguagem da pintura, de uma dupla articulação, ou seja, resulta impossível distinguir na pintura unidades diferenciais capazes de se opor e combinar e, em consequência dessa falta ou fraqueza, linguagem verbal e linguagem visual não podem ser analisadas como sistemas realmente isomórficos. A linguagem pictórica não pode ser, pois, simplesmente reduzida a uma variante da linguagem verbal e, portanto, toda busca de relações entre esses dois domínios deve, antes, ter sempre como ponto de partida o estabelecimento de suas irreduzíveis especificidades. E se os estudos semióticos da pintura continuam até hoje, e o interessante trabalho do Grupo μ ¹⁸ é disso o melhor exemplo, eles conservam a lembrança da decepção estruturalista e sempre têm o

18 Grupo de estudos sobre semiótica e retórica da Universidade de Liège, na Bélgica, formado por estudiosos tais como Jean-Marie Klinkenberg, Francis Édeline e Jacques Dubois.

cuidado de descartar a rigidez de suas divisões, delimitações e definições para tentar evitar a unilateralidade da redução.

Tão óbvio depois do fracasso da primeira semiologia estruturalista, o problema do perigo da redução da pintura à linguagem, de a atração levar a uma falta de distinção entre o visual e o verbal, a uma situação em que a linguagem verbal ameaça fagocitar a linguagem visual, foi na verdade experimentado, de uma forma menos sistemática, já muito antes. No século XIX, a intensificação da exposição dos meios plásticos, de sua pura visualidade, e o crescente afastamento do conteúdo narrativo, que desnorteiam o espectador ao lhe impor novos desafios, provocam muitas discussões e, em consequência, um considerável crescimento da literatura sobre a pintura. Ao mesmo tempo, nascem perguntas que adquirem cada vez mais urgência e que também nos são ainda familiares: Como falar sobre uma pintura que recusa imagens portadoras de discursos? Como compensar a insuficiência da retórica perante a cor? Como traduzir adequadamente essa linguagem em busca de sua autonomia e cujos esforços consistem em se tornar cada vez mais uma linguagem outra? Se essas aspirações da pintura invalidam a antiga prática da *écfrase*, aquele subgênero da poesia que propunha substituir perante os olhos do leitor – é verdade que se tratava dos olhos “de espírito” – quadros pelas suas descrições, que outra escrita pode lidar com essa experiência?

Escritores e poetas engajam a literatura em uma longa busca de respostas a essas perguntas. Para apreender e comunicar a diversidade de qualidades e dos efeitos produzidos pela pintura do seu tempo, Diderot olha, com um caderno na mão, os quadros de Boucher e Fragonard, de Greuze e Chardin e inventa não apenas todo um vocabulário, mas sobretudo um novo gênero literário chamado “salão”, que experimenta uma rica combinação de formas

e estilos, apelando à carta, ao ensaio e ao diálogo, às enumerações, exclamações irônicas e descrições líricas. O “salão”, no qual a invenção da escrita participa da invenção do olhar, é retomado por Stendhal e torna-se indispensável para Baudelaire em sua prática da crítica de temperamento, assumidamente poética e investida de amor e ódio, a única possível para quem se propõe ver a pintura romântica e, sobretudo, aprofundar seus encontros com as cores dos quadros de Delacroix; estes escritos passionais e parciais de Baudelaire, que forjam a ideia da modernidade e da pintura da vida moderna, serão a última leitura de Cézanne, que os elogiara como “assombrosos”¹⁹. Os escritores do século XIX desenvolvem assim uma vigorosa prática literária cujo alcance é maior do que o presumido pela narrativa formalista, pois escrever sobre a pintura de seu tempo é algo que não se limita à sua função mais óbvia, a de fazer a difícil mediação entre o pintor e o público espantado e de orientar os compradores dos quadros, mas transforma-se em um verdadeiro laboratório, no qual o visual e o verbal são alvo de uma série de experiências. A escrita passa a participar ativamente da recepção da pintura e abre um espaço que é cada vez mais visto como o de misturas e trocas mútuas. Um tal laboratório, no qual a escrita entra em reação com a experiência visual, acelera seu funcionamento justamente na época da luta dos impressionistas contra os hábitos do público acomodado com as regras do academicismo dominante, quando vários escritores e poetas, tais como Huysmans, Zola, Laforgue, Mirbeau, Verhaeren, Maupassant e o próprio Mallarmé, defendem a nova pintura e – como já tivemos ocasião de observá-lo com a ambivalência que se instaura em torno do adjetivo “desajeitado” descrevendo a pintura de Cézanne – contrabalançam os artigos frequentemente vulgares e simplistas, escritos por jornalistas

¹⁹ CÉZANNE, op. cit., p. 266.

da época, com a riqueza, a diversidade e a qualidade de seus estilos e de suas recepções. E mesmo quando tais recepções nos parecem tateantes e cegas à qualidade de obras hoje reconhecidas – aqui a incompreensão da pintura de Cézanne por parte do seu amigo e escritor Zola é o exemplo mais dramático, sua quase ignorância por parte de Mallarmé sendo um caso menos grave –, elas têm de ser vistas, antes de tudo, como uma tentativa de se dialogar, através da escrita, com uma experiência visual nova e perturbadora.

Com esses esforços de lidar, através da escrita, com a dificuldade da recepção da pintura, remedia-se a resistência estéril entre os dois domínios através de um significativo deslocamento da atração na relação entre pintura e linguagem verbal. Os escritores empreendem buscas pela linguagem mais apta a dialogar com a complexidade da experiência visual e percebem cada vez mais a necessidade de rejeitar a postura de um “falar sobre” que lhes daria uma superioridade analítica sobre seu objeto. Eles tendem cada vez mais a transformar sua escrita em um “falar com” a experiência visual, ou seja, em um autêntico diálogo, em que as perguntas são feitas não apenas aos quadros pelo texto, mas em que também os quadros interpelam com força a linguagem verbal. Os efeitos dessa mudança de posição da escrita e das tentativas de instauração de reciprocidade podem ser apreciados já nos *Salões* de Baudelaire, florescendo mais tarde nas *Cartas sobre Cézanne* de Rilke e nos escritos sobre arte de Barthes e de Bonnefoy. O texto-limiar é aqui o ensaio “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”, de 1894, no qual Paul Valéry²⁰ trata o fazer pictórico do gênio humanista como uma atividade filosófica *sui generis*, descobrindo pela primeira vez um filósofo em um pintor. E é este mesmo deslocamento da atração entre o visual e o verbal que deixa seus traços inconfundíveis no pensamento de

20 São Paulo: Editora 34, 1998.

Heidegger, Merleau-Ponty, Deleuze, Lyotard ou Derrida, filósofos que devem muito à reflexão sobre a pintura, inclusive a de Cézanne, que se constitui para eles em um lugar de meditação a respeito da relação entre linguagem e pensamento.²¹

Escrever sobre um quadro não apenas se confunde cada vez mais com o próprio ato de sua recepção, mas também tal experiência dialógica repercute cada vez mais no próprio fazer poético. A colocação em prática do diálogo entre o verbal e o visual perpassa todo o século XIX, começando com as iluminações visionárias de William Blake e as expressivas ilustrações de Victor Hugo, ressurgindo com força nas últimas experiências poético-performativas do “Livro” de Mallarmé, para adquirir um grande vigor no século XX, nos caligramas de Apollinaire, na poesia surrealista e concreta. Vários poetas tornam a reflexão sobre as relações entre o poético e o visual uma parte constitutiva de sua escrita, e a diversidade de seus experimentos com a imagem, que se estendem da ilustração e a iluminação até a incorporação, torna difícil sua classificação. Henri Michaux, um dos raros casos de poeta e pintor na mesma medida, é aqui o exemplo supremo de colocação em jogo dessa questão por meio da caligrafia que, com sua ênfase no gestual, desafia a oposição entre ler e ver e a unilateralidade do caminho do visível ao invisível, tradicionalmente privilegiada na escrita ocidental. Os pintores passam a participar ativamente do diálogo entre o visível e o legível e, desde os experimentos com cartazes de Toulouse-Lautrec e a inscrição de letras nas pinturas cubistas, tais como, por exemplo, o “Un coup de thé” de um quadro de Picasso que brinca com o famoso poema de Mallarmé, intensamente questionam as

21 O estudo aprofundado das relações entre esses filósofos e a pintura de Cézanne ultrapassaria as intenções deste trabalho, e, aliás, já foi feito: KIEPUSZEWSKI, Łukasz. *Obrazy Cézanne’a. Między spojrzeniem a komentarzem*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2004.

fronteiras entre o texto e a imagem. A partir dos anos 1870 do século XIX, eles dialogam cada vez mais com os poetas criando um novo tipo de livro, intencionado como um espaço de encontro entre a escrita e o fato plástico, rejeitando a ideia redutora do livro ilustrado no qual a imagem é mero suporte para a imaginação do leitor preguiçoso. Mallarmé e Manet, Cendrars e Léger, Éluard e Ernst, Picasso e Reverdy são apenas alguns dos muitos participantes deste diálogo. Sobretudo no âmbito surrealista, que fez da desestabilização de todas as fronteiras e oposições seu instrumento de emancipação, a relação entre visual e verbal torna-se um dos espaços de experimentação prediletos, levando por vezes a subversões tão radicais como a do livro *Les Mains libres*, de 1937, uma coletânea de desenhos de Man Ray ilustrados por poemas de Paul Éluard. O esforço de debruçar-se sobre a relação entre a poesia e a pintura em um diálogo criativo confronta suas resistências e suas atrações não para resolvê-las unilateralmente, nem para estabelecer hierarquias, mas para privilegiar a própria energia liberada em seus embates.

Picasso ilustrou não apenas os poemas de seus contemporâneos, Pierre Reverdy e Aimé Césaire. Curiosamente, ele ilustrou também um pequeno conto de Honoré de Balzac. O que levou Picasso a destacá-lo dentre aquele enorme feixe da literatura do século XIX, que reúne escritores tão diferentes como Gogol, Gautier, Poe, Zola, os irmãos Goncourt e Wilde, todos fascinados pelo jogo de resistência e atração entre pintura e literatura? O conto de Balzac, que chamou a atenção de muitos pintores, entre os quais do próprio Cézanne, intitulado *A obra-prima ignorada*, ocupa nessa indagação ficcional um lugar especial por ter mais bem recolhido o problema dos impasses da linguagem verbal que tenta falar sobre a pintura, das dificuldades de se traduzir um quadro em palavras. Se *A obra-prima ignorada* chega a colocar em

jogo todas as dúvidas que se apresentam ao espectador – usuário perplexo da linguagem verbal – perante a pintura, isso se dá através da genial ideia de compor toda a narrativa em torno de um quadro “contado” e, com isso, de transformar uma obra de arte pictórica em um paradoxo não desprovido de eficácia: o do ficcionalmente visível. Toda a narrativa consiste em um lento “ir em direção” à obra-prima prometida desde o título, mas este já se situa sob o regime de um paradoxo, pois como uma obra-prima, ou seja, reconhecida como fruto da maestria, poderia ser desconhecida? Esta obra-prima ignorada é também uma obra ciosamente escondida por seu autor e, além disso, pelo próprio autor do conto: ela existe apenas no texto de Balzac e a imaginação do leitor nunca pode usar da experiência de um espectador real para justapor uma visualização real do quadro às descrições propostas pela narrativa.

A obra-prima, ignorada, escondida, e com isso também como que proibida, é um retrato de uma bela mulher, que adquire com todas as promessas de sua visualização um caráter fortemente fantasmático, assombrando a imaginação do leitor e suscitando seu desejo de ver. Nunca ainda uma obra pictórica ficcional se viu dotada de tamanha eficácia, transformando-se no próprio centro da narrativa, composta à sua volta como um impiedoso adiamento da visualização prometida, reguladora da tensão crescente, alimentada com evocações do enorme tempo necessário à sua realização, do discurso teórico e da apresentação do talento incomum do seu autor, o diabólico mestre Frenhofer. “Quem a visse, acreditaria perceber uma mulher deitada em uma cama de veludo, sob cortinas”,²² promete de maneira tentadora, sensual e hiperbólica Frenhofer,

22 BALZAC, Honoré de. *Le chef d'oeuvre inconnu*. In: *La comédie humaine IX. Études philosophiques*. Paris: Gallimard, 1950, p. 408, v. 1. (Bibliothèque de la Pléiade).

retirando sua obra do domínio da criação artística e elevando-a ao domínio da própria criação. Essa descrição é, no entanto, violentamente demolida, no clímax da cena final, por relatos de dois outros espectadores, os pintores Porbus e Poussin. Porbus, e o leitor com ele, não consegue ver nada, apenas um amálgama caótico de cores e linhas confusas que formam um muro de pintura, enquanto Poussin leva, ao contrário, o leitor a tentar imaginar, perceber no meio desta confusão, num canto da tela, um pé perfeito, prova da presença da representação de uma mulher. A reação imediata de Frenhofer às palavras dos dois espectadores de sua obra não deixa de confundir ainda mais o leitor em seu papel de falso espectador frustrado: superando seu desespero, o velho mestre afirma que continua a ver a mulher e que ela é maravilhosamente bela.

Chegar a ver a obra-prima resulta impossível para o leitor do conto de Balzac, pois através da acumulação dos relatos de Frenhofer, Porbus e Poussin, ela aparece ironicamente múltipla e definitivamente invisível. A visão de qual dos personagens é a *verdadeira* descrição do quadro, aquela na qual a nossa imaginação pode confiar? Qual é sua verdadeira “tradução”? Aquela que afirma uma criação viva e perfeita, aquela que relata sua realização fragmentária ou ainda aquela que descreve seu fracasso, precipitando a tela para um caos de elementos confusos anteriores a qualquer criação? Essas alternativas anunciam os debates metodológicos do século XX, mas, sobretudo, inquietam a imaginação do leitor do conto que experimenta o exaspero perante a irredutibilidade da tensão entre as duas linguagens: verbal e pictórica. Ao mesmo tempo, é justamente através dessa impossibilidade de visualização única que *A obra-prima ignorada* coloca em evidência a eficácia da insuficiência do discurso sobre a pintura, afinal, todas as obras-primas são indizíveis exatamente da mesma maneira que a obra-prima de

Frenhofer é invisível: elas suscitam discursos sem fim, justapõem diferentes tentativas de tradução, fazem colidi-las umas contra as outras para que se manifeste plenamente sua precariedade. Mas a leitura do conto de Balzac, além de fazer experimentar os impasses, perdas e frustrações próprios a toda tentativa de tradução de um quadro em linguagem verbal, revela-nos ainda um dado essencial da relação entre pintura e poesia: trata-se de uma relação entre ver e ler. Se os pintores – espectadores da obra-prima ignorada – propõem ao leitor do conto ver em um mesmo suporte material quadros tão diferentes, é porque eles não estão falando sobre o quadro, mas, antes, sobre as suas recepções, sobre aquilo que cada um é capaz de ver. Se o leitor do conto depara-se com três quadros em vez de um, é porque três olhares e três imaginações propõem-lhe diferentes efeitos do seu trabalho, e se a relação entre pintura e poesia confronta-nos com tantas tensões é porque através dela entram em jogo as resistências e as atrações entre duas maneiras diferentes de estimular a imaginação.

“Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe” – assim começa o trecho que contém a famosa fórmula de Horácio *ut pictura poesis* e nele já estão presentes diferenças irredutíveis das condições da recepção destes dois modos de imitação, que precisam ser contemplados a diversas distâncias, em diferentes condições de iluminação e diversas temporalidades: “esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; esta agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre”.²³ Tais considerações sobre a importância das condições da recepção da pintura e da poesia tampouco são estranhas a Lessing, que se

23 HORÁCIO. Arte Poética, Epistula ad Pisones. In : *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 65.

debruça também sobre as maneiras como diversas artes utilizam seus meios para estimular o livre jogo da imaginação, o que faz, por exemplo, com que os autores do *Grupo de Laocoonte*, limitados em sua escolha a um único momento da representação do tempo suspenso, tenham evitado o paroxismo, o próprio grito, e privilegiado um momento que o precede, deixando justamente à imaginação do espectador a sua intensificação.

Se ao deslocar a nossa relação e, em vez de falar de pintura e de poesia, passamos a privilegiar as atrações e as resistências que trabalham as práticas de ver e de ler, refletimos não mais sobre dois objetos e suas vocações, mas sobre duas experiências. A própria necessidade de pousar um olhar sobre um poema e sobre um quadro para transformá-los em poesia e em pintura, que já estava presente na fórmula de Horácio e que, no entanto, cedia lugar a outras questões, sobretudo às da representação, passa a ser o foco de nossa atenção. E, dois séculos depois do nascimento e do desenvolvimento da estética – que, privilegiando a importância do jogo da imaginação, seguiu porém cada vez mais as vias da especialização formalista e passou a separar as recepções de pintura e de literatura –, é um pintor, Henri Matisse, que parafraseia a antiga fórmula de Horácio para aproximar sem reticências as duas práticas: “Como o livro na estante de uma biblioteca mostrando apenas uma breve inscrição que o designa, precisa, para liberar suas riquezas, da ação do leitor que deve pegá-lo e com ele isolar-se – assim também o quadro, circunscrito em sua moldura e formando com outros quadros um conjunto na parede de um apartamento ou de um museu, não pode ser penetrado sem que a atenção do espectador se concentre especialmente nele.”²⁴ Matisse ressalta o quanto um livro e um quadro, que, sem uma intenção e uma

²⁴ MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972, p. 148.

imaginação, são apenas meros objetos, precisam ser escolhidos e transformados por um leitor e por um espectador para se tornarem literatura e pintura. Aparentemente simples, se não banal, o gesto de escolher um livro ou um quadro, de distingui-los dentre outros livros e quadros, de pescá-los em uma biblioteca ou em um museu, que formam todo um mundo, conhecido como o das letras e o da arte, já é na verdade um gesto insondável. Na própria escolha justamente daquele livro e daquele quadro cruzam-se elementos tão diversos como motivações inconscientes, condicionamentos culturais e todo tipo de obscuros acasos, dos quais a hermenêutica, a psicanálise e a sociologia conseguem por vezes dar alguma vaga ideia. Como nos mostrou a história dos encontros entre as obras de Mallarmé e de Cézanne, nossas escolhas se dão em um espaço muito loquaz, habitado por títulos e nomes de autores, acompanhados ainda por aquelas lacônicas inscrições como por exemplo “obscuro” ou “impenetrável”.

Mas para que uma obra nos libere suas riquezas não basta se deter nas denominações que acompanham nossa escolha; é preciso, nos diz Matisse, isolar-se com ela. O que quer dizer este isolamento que parece remeter a exigências mais profundas de que as de um mero espaço físico de concentração? Estar completamente a sós com uma obra poética ou pictórica seria afastar todas as informações que acompanharam nossa escolha, seria afastar também o mundo e não achar relevante que um quadro represente uma montanha ou umas maçãs e que um poema verse sobre os bibelôs em um quarto ou sobre um naufrágio. Seria finalmente atingir algum ponto impossível de um presente absoluto, no qual o nosso olhar pudesse se liberar de todas as anacronias que o formaram e que lhe permitem ver. Um tal isolamento completo remete a uma utopia da originalidade de uma experiência absolutamente imediata. Mas

como tanto o afastamento do contexto cultural quanto o afastamento do contexto de vida podem ser apenas parciais, resta-nos então um isolamento relativo, consciente da inevitabilidade de suas mediações, que sem poder descartar por completo outros livros, outros quadros e o próprio fato de vivermos em um mundo onde há fatos e objetos, tenta suspender por um tempo sua relevância e utilidade imediatas. Este isolamento significa então uma tentativa de outorgar ao encontro com um quadro ou com um livro o lugar central e de redistribuir todo o espaço da vida e da cultura em torno dele. “Difusão *a quem quer*, em seguida de uma retirada, ou isolamento, primeiro”²⁵, comentava Mallarmé em uma de suas últimas cartas sobre a problemática relação da arte com a sociedade e a religião e insistindo, mais uma vez, na necessidade do seu afastamento. A necessidade do esforço de um tal isolamento cria uma forte atração entre as duas experiências: nele ler é como ver.

Existem também resistências entre as duas práticas. As tradicionalmente citadas remetem à diferença entre sucessão e simultaneidade: ler um poema corresponderia a uma extensão do olhar no tempo, em um percurso das palavras submetidas a uma linearidade; ver um quadro seria, ao contrário, abarcar com um só olhar, de uma única vez, uma superfície coberta por cores dominada pela justaposição. Haveria assim um movimento linear e acumulativo do olhar na leitura do poema e sua falta na visão global e instantânea de um quadro. Mas essa diferença, que remete à irredutibilidade do verbal e do visual enquanto meios, revela-se facilmente superável se, em vez de nos servirmos da oposição simples entre tempo e movimento, por um lado, e sua ausência, por outro, refletirmos sobre o ritmo originado por ambos. As experiências de ler e de ver acontecem sempre através de um olhar dotado de ritmo,

25 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 639.

entendido não como uma cadência regular, mas como agente da subjetividade e da historicidade do sujeito, como a própria inscrição da subjetividade que investe um poema e um quadro de sua própria cronotopia.²⁶ Na recepção rítmica, a sucessão e a simultaneidade deixam de ser categorias polarizadoras, tornando-se antes categorias complementares. Já para Lessing, a atividade da imaginação do espectador ultrapassava a coexistência passiva das formas no espaço e, ao realizar o movimento de Laocoonte, que atingia o paroxismo do grito, investia-o de sua temporalidade. Graças ao ritmo, qualquer continuidade, tanto a linearidade da leitura quanto a superfície da visão, é investida e dividida subjetivamente. Um quadro é envolvido em um percurso do olhar que, longe de ser imediato, leva um tempo para suas idas e voltas entre linhas e cores, partes e todos, entre plenos e vazios, figuras e imagens. Tampouco uma leitura rítmica de um poema limita-se a um percurso linear e a própria forma da poesia, originalmente baseada no verso, no *versus*, que remete ao movimento de retorno que faz virar o arado que chega ao final do terreno, convida a uma travessia de várias outras relações, ecos e analogias. O verso faz com que o movimento da leitura se dobre sobre si mesmo e coloque em questão a continuidade de sua linearidade. Os poetas sempre souberam disso. Não exigia Rimbaud que se lesse seus poemas “literalmente e em todos os sentidos”? Mallarmé, por sua vez, ousou no *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* vários jogos tipográficos que tornaram a leitura linear simplesmente impossível, investindo o próprio espaço da página de certa atividade e tornando as palavras visíveis e não apenas legíveis. O ritmo do olhar faz com que à

26 Para as considerações sobre o ritmo enquanto subjetividade, remeto à importante teoria de Henri Meschonnic: MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

sequência temporal da linguagem se sobreponha sua componente espacial e vice-versa.

A aceitação da experiência da leitura de um poema e da contemplação de um quadro como percurso rítmico descarta a importância da resistência entre duas temporalidades, que, longe de serem impostas pelos meios da pintura e da poesia, são partes do próprio percurso do olhar na recepção. Mas existe ainda entre o verbal e o visual uma outra resistência, esta sim, insuperável. Dificilmente explicitável em uma teoria, óbvia para todos nós, ela pode ser parcialmente apreendida em um discurso metafórico que renuncia, pela própria natureza da metáfora que se limita a conceber um fenômeno apenas parcialmente em termos de outro, à plenitude satisfeita dos conceitos, preferindo antes uma intensidade do deslizamento. Nós podemos nos aproximar da resistência entre a prática de ler e a de ver através de uma reflexão sobre as metáforas que acompanham a obra de Mallarmé e de Cézanne. Se um é “obscuro” e outro “impenetrável”, ambos sem dúvida envolvem uma dificuldade e, no entanto, para expressá-la usamos uma metáfora ótica para falar sobre a poesia e preferimos uma metáfora tátil para a pintura. Finjamos por um momento que essa possessão metafórica que versa sobre a dificuldade é plena e não parcial: a poesia de Mallarmé esconde algo ao olho que tenta mas não consegue orientar-se com clareza, enquanto a pintura de Cézanne resiste à travessia do corpo que tenta mas não consegue penetrar aonde desejava. Essa diferença mostra o quanto o caminho das palavras até o corpo é um caminho outro que o das cores, menos direto e muito mais incerto. Não que ele possa ser dito simplesmente mais longo, que a supressão do obstáculo dos conceitos que fazem a mediação entre as palavras e as coisas exija simplesmente mais tempo do que as formas e cores para chegar

a tocar-nos. Tampouco podemos dizer que a multiplicação das operações de espírito conduza simplesmente à diminuição de seu efeito. Trata-se antes de dois olhares que percorrem seus caminhos de maneiras muito diferentes: um iluminando e outro impregnando. Impossível conciliar completamente esses dois olhares: ver não é como ler. Mas até essa dificuldade que funda a própria experiência de ver, a impossibilidade de conciliar a iluminação racional com o envolvimento do corpo, que faz com que a experiência da cor aflore e floresça na própria pele, tornando-se sensação que escapa a todas as formas e nomes preconcebidos e a toda vontade de esclarecimento, foi mais bem captada pela poesia, que, tal como a pintura, repele um resumo:

(...)

V

The yellow glistens.
It glistens with various yellows,
Citrons, oranges and greens
Flowering over the skin.

VI

The shadows of the pears
Are blobs on the green cloth.
The pears are not seen
As the observer wills.

V

O amarelo brilha.
Brilha com vários amarelos,
Limões, laranjas e verdes
Florescendo sobre a pele.

VI

As sombras das peras

São manchas no pano verde.

As peras não se veem

Como o espectador quer.²⁷

Pelas cores que atingem o olho na recepção da pintura, o caráter fisiológico da percepção, o espectador descobre que é através da cor que o mundo se oferece ao olhar e que linhas, figuras e até mesmo letras são, na verdade, construções posteriores. As cores, ao contrário das linhas, composições, figurações e alegorias, são eminentemente visíveis, mas dificilmente legíveis ou inteligíveis. As cores, sobre as quais falamos com toda naturalidade que são ora quentes ora frias, atingem o olho enquanto órgão da visão que faz parte do corpo e aprender a ver envolve em primeiro lugar a necessidade de se pôr à distância, de separar o percebido do nosso próprio corpo atingido. E toda vez que tentamos distinguir uma cor para em seguida nomeá-la, precisamos refazer essa separação. Mas será que é possível dizer as cores? Como dizer as cores de Cézanne, seus amarelos, verdes, azuis, pretos e vermelhos, que se modulam mutuamente em amplas gamas? Esses poucos nomes: amarelo, vermelho, azul (ou ainda o verde,²⁸ branco, preto?), que apontam

27 STEVENS, Wallace. Study of Two Pears. In: *The Palm at the End of the Mind. Selected Poems and a Play*. New York: Vintage Books, 1990, p. 159. Tradução da autora.

28 Wittgenstein nota que o uso da palavra “verde” corresponde ao sentido de uma cor primária: “Parece-me que vejo *uma* coisa logicamente importante: Quando chamamos o verde de cor intermediária entre o azul e o amarelo, então devemos igualmente poder dizer, por exemplo, aquilo que se chama um amarelo levemente azulado, ou um azul apenas um pouco amarelado. E estas expressões não me dizem absolutamente nada.” In: WITTGENSTEIN. Ludwig. *Bemerkungen über die Farben. Remarques sur les couleurs*. Edição bilíngue. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1984, p. 28.

idealmente para as cores “puras”, “primeiras” ou “simples”, são por nós usados de maneira tateante e não correspondem à experiência das vibrações mistas e fugazes. Tal como no poema de Stevens, quando a palavra “amarelo” não basta para dar conta da multiplicidade e da complexidade compósita das cores das peras que atingem o olho do espectador, assim nós também procuramos sempre por outros nomes, por “limões” e “laranjas”, apelando para lembranças de objetos de nossas percepções. Tentamos dizer o dinamismo de todas aquelas misturas, quando cores “puxam” para outras cores, através de um inventário fantástico de frutas, flores, minerais, animais e alimentos: laranjas, limões e cerejas, rosas, lilases e violetas, ocre, carvões e areias, ardósias, rubis e esmeraldas, salmões, vinhos e cafés com leite. Como estes nomes se revelam ainda muito gerais, e como existem rosas amarelas e vinhos brancos, buscamos então acompanhá-los de adjetivos e até evocar as condições de sua percepção. Recorremos a nomes geográficos, capazes de captar as cores não como elas são, mas como elas aparecem ao olhar, e expressões como céu da Bahia, cores da Provença, da Toscana, da Bukowina, do Oriente, evocam cores próprias a um lugar, possíveis apenas naquelas condições irredutíveis de iluminação, mas sobretudo intimamente relacionadas à sua configuração natural, da qual recebem suas mútuas impressões. Pois as cores, notava Baudelaire, existem apenas relativamente,²⁹ definindo outras cores e sendo por elas definidas. Mas se os nomes forjados pela geografia das cores, para serem compreendidos, apelam à iniciação do espectador, que sem ter visto as cores no próprio lugar, não pode realmente saber de que se trata, o que fazer com a dificuldade do vermelho Pompeia, do verde Veronese, do amarelo Van Gogh, cores percebidas, distinguidas ou talvez simplesmente inventadas por pintores

29 Cf. BAUDELAIRE, Salon de 1846, op. cit., p. 424.

e que apontam para suas obras? Elas nos reenviam também ao início da nossa busca: temos então as cores de Cézanne e vamos usar os nomes das cores não para dizê-las, mas para apontar para lugares específicos dos quadros.

Mas se ver as cores é uma experiência que desafia a eficácia da linguagem, se ver um quadro e ler um poema são duas experiências ao mesmo tempo tão próximas e tão irredutíveis, como então pensar os encontros entre uma obra “obscura” e uma obra “impenetrável”. Qual é a relação possível entre ver Cézanne e ler Mallarmé? Já tínhamos escolhido as duas obras na biblioteca e no museu e já tivemos ocasião de reconhecer uma parte das mediações que fazem a complicada passagem entre os poemas, os quadros e a nossa experiência. Sabemos a permeabilidade do nosso isolamento. É preciso então agora tentar isolar-se, imperfeitamente, não com uma única obra, mas com duas, multiplicar os olhares, desdobrar diálogos, experimentar as atrações e resistências entre os dois meios, tentar fazer coincidir os ritmos dos percursos, para descobrir se há alguma reciprocidade possível entre iluminar e impregnar, entre ler um soneto e ver uma paisagem.



Ptyx e manchas/pinceladas em branco



Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
 L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
 Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
 Aboli bibelot d'inanité sonore,
 (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
 Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
 Agonise selon peut-être le décor
 Des licornes ruant du feu contre une nixe,
 Elle, défunte nue en le miroir, encor
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
 De scintillations sitôt le septuor.

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix,
 A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária,
 Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix
 Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária
 Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx,
 Falido bibelô de inanição sonora
 (Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx
 Com esse único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro
 Agoniza talvez segundo o adorno, faísca
 De licornes, coices de fogo ante o tesouro,
 Ela, defunta nua num espelho embora,
 Que no olvido cabal do retângulo fixa
 De outras cintilações o séptuor sem demora.³⁰

30 DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo.
Mallarmé. Trad. de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 64-65.



Paul Cézanne, *Rochedos em l'Estaque*. São Paulo: MASP.



Paul Cézanne, *Rochedos em l'Estaque*, detalhe. São Paulo: MASP.

Existem duas obras-primas, que, apesar de não serem ignoradas como aquela evocada por Balzac, suscitaram perplexidades que bem nos lembram as que experimentaram os personagens e os leitores do conto. Tal como o quadro ficcional pintado pelo diabólico mestre Frenhofer, elas intensificaram promessas de sua revelação através de todo um século de trabalho intenso do olhar conflituoso de seus leitores e espectadores, divididos entre interpretações contraditórias. O obscuro “soneto em –ix” de Mallarmé e a impenetrável paisagem *Rochedos em l’Estaque* de Cézanne encontram-se no espaço imaginário marcado pelas dificuldades de sua recepção.

Este espaço de encontro com as obras sempre propõe àqueles que querem frequentá-lo diversos desafios, momentos intensos de rupturas, que forcem o ritmo preguiçoso do olhar, que busca um percurso liso e confortável, a paradas, voltas e retornos. Para descrever o funcionamento desses desafios usou-se de vários nomes, mas os mais convincentes são aqueles que os concebem em termos de obstáculos topológicos, enquanto incompletudes em diversos níveis daquele complexo espaço imaginário que construímos na recepção da obra. Lacunas ou lugares vazios, como foram chamados no âmbito da estética da recepção,³¹ remetem a indeterminações e ambiguidades da obra, que estimulam a imaginação do fruidor para tentativas de seu preenchimento. E é justamente nesse jogo com a dificuldade que as obras nos liberam aquelas “riquezas” que prometia Matisse; mas trata-se de riquezas paradoxais, que pouco têm a ver com os tesouros recolhidos por aventureiros. Estes corresponderiam a uma simples aquisição, acréscimo de informação, revelação de um segredo ou confirmação de uma certeza, tal como, por exemplo, acontece na descoberta da identidade do criminoso em um

31 Ver sobretudo ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996 (v. 1) e 1999 (v. 2) e COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

romance policial. As riquezas que nos aguardam em obras-mestras não são peças preciosas acrescentadas ao tesouro de nossos saberes; elas são muito mais incertas e até por vezes perversas, pois exigem, em primeiro lugar, uma perda. O trabalho dos obstáculos encontrados nas leituras dos textos e nas contemplações dos quadros – que como os não ditos que perturbam uma conversa e fazem com que o interlocutor sintase incomodado e intensifique sua atividade de interpretação – leva-nos de início à perda da certeza, que desemboca em uma revisão das condições da própria busca. Uma parte dos pressupostos da visão do mundo, que trabalha nosso imaginário e serve de guia em nossas recepções, é posta em questão, revelando sua pobreza. É precisamente ao mostrar-nos sua insuficiência enquanto guias no percurso da recepção e na travessia dos obstáculos por ela impostos que esses pressupostos mostram-se como construções precárias, abertas a transformações e suscetíveis de enriquecimentos.

Como tais lugares vazios, experimentados no percurso da leitura e da contemplação, depositários de riquezas paradoxais, máquinas de insatisfação frutífera, remetem à obscuridade do soneto de Mallarmé e à impenetrabilidade do quadro de Cézanne e como elas se manifestam em suas recepções? Como pensá-las em relação com aquelas noções, um tanto gastas, de crise da linguagem, de busca de limites e de silêncio, associadas às duas obras?

A leitura do soneto de Mallarmé nada tem de um percurso fácil e confortável, mas na difícil travessia da densidade dos quartetos e tercetos, dos meandros da sintaxe e dos caprichos do vocabulário, acompanha-nos a crescente urgência da completude do efeito rítmico e musical. Esta urgência da perfeição do efeito sonoro é experimentada na acumulação e na superposição de correspondências, que chegam à complexidade e saturação máximas, e uma tal completude sonora, em que a matéria das palavras chega a adquirir uma qualidade fortemente especular, não pode senão transformar-

se em uma promessa de riquezas de sentido, em garantia e guardiã de sua extrema condensação. Sucumbindo às suas tentações, retomamos o caminho da leitura tentando dessa vez prosseguir esclarecendo e buscando compreender. Os brilhos recíprocos entre as palavras, suas miragens internas, como as chamou o próprio Mallarmé, tornam essa tarefa muito incerta, pois as palavras, tal como pedras preciosas de múltiplas facetas, emitem faíscas em todas as direções, transformando o nosso caminho em um verdadeiro labirinto. Ao perambular de palavra em palavra, de verso em verso, de rima em rima, de imagem em imagem, não tardamos em descobrir que neste labirinto, como em quase todos, aguarda-nos se não um monstro, com certeza uma armadilha.

Todos aqueles que se aventuraram na leitura do “soneto em –ix” tiveram que enfrentar o supremo obstáculo do *ptyx*, palavra de referência incerta. Até mesmo o próprio autor começou a composição do poema com uma indagação sobre sua identidade: “Enfim, como poderia no entanto ser que, ritmado pela rede, e inspirado pelo louro, eu fizesse um soneto, e que tenho apenas três rimas em *ix*, concentre-se para me enviar o sentido real da palavra *ptyx*, ou assegurar-me que ela não existe em nenhuma língua”, pede Mallarmé a seu amigo egiptólogo Lefébure e confessa na sequência, para o nosso espanto: “o que eu preferiria [*sic*] de muito a fim de me dar o charme de inventá-la pela magia da rima.”³² Estranho poema este “soneto em –ix”, que parte de uma rima para lançar seu autor em busca da palavra e levá-lo à procura de seu sentido, procura acompanhada pela esperança perversa de que se trata de uma tarefa vã. Munidos em seus percursos da convicção-guia, segundo a qual as palavras deveriam ter, apesar de tudo, um sentido qualquer, vários leitores retomam aquela indagação e, na maioria dos casos, ignorando a doce ironia presente

32 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 386.

no pedido de Mallarmé, assumem o papel do amigo egiptólogo e empreendem uma busca pelo sentido real da problemática palavra.

Assim começa a demanda secular do *ptyx*. Este hieróglifo intelectual parte em uma fantástica viagem, visitando culturas remotas, habitando línguas estrangeiras e passando por prodigiosas metamorfoses,³³ tornando-se ora uma nave, presente ainda em uma primeira versão do soneto, ora um bibelô, uma concha, um erro de impressão (*coquille*, em francês), ou então um livro, um receptáculo, e até Maria (irmã do poeta, morta aos doze anos), um corno, uma constelação, um pássaro noturno ou uma dobra. Se acumulássemos os resultados da busca secular da referência do *ptyx*, nos veríamos em algum gabinete de curiosidades ou perante um inventário surrealista e experimentaríamos talvez mesmo a tentação de transformá-los em uma coleção, por exemplo, através da redação de um “ptyxionário” que explicasse a proveniência e o percurso, ou seja, a geografia e a história, de cada uma dentre as peças. Mas o mais espantoso é que essa demanda do *ptyx* nos traz vagas reminiscências de uma outra demanda, muito mais antiga, que também envolvia um misterioso e instável objeto que podia ser ora uma taça ou um cálice, ora um grande prato fundo para peixe, um vaso de fecundidade ou um vaso litúrgico, mas

33 Essas metamorfoses manifestam-se na leitura dos seguintes trabalhos: NOULET, Émilie. *Oeuvre poétique de Mallarmé*. Paris: 1940; NELSON, J. Robert. Mallarmé's Mirror of Art. An Explication of *Ses purs ongles...* *Modern Language Quarterly*, 20, p. 49-56, 1959; KROMER, Gretchen. The Redoubtable PTYX. *Modern Language Notes*, n. 86, p. 563-572, 1971; DRAGONETTI, Roger. La littérature à la lettre. Introduction au *Sonnet en X* de Mallarmé. *Lingua e Stile*, 4, p. 205-222, 1969; MAURON, Charles, op. cit.; CITRON, Pierre. Sur le sonnet en -yx de Mallarmé. *Révue d'Histoire Littéraire de la France*, n. 1, p. 113-116, janv.-fév. 1969; FRANC, Anne-Marie. La chasse au ptyx. *Europe*, 825-826, p. 169-175, janv.-fév. 1998; ISHIDA, Hidetaka. Pli selon pli. Une poétique du pli selon Mallarmé. *Europe*, 825-826, p. 92-103, janv.-fév. 1998.

também, quem sabe, uma pedra preciosa: o Santo Graal.³⁴ Mas se os leitores de Mallarmé compartilham com os cavaleiros da Távola Redonda a demanda, a errância e o enigma do sentido, o problema de um problemático recipiente cujo conteúdo é objeto de desejo, o objetivo da busca é agora retirado da ordem espiritual unívoca: enquanto Lancelot, Ivain, Perceval, Gauvain e tantos outros partiam em busca do Graal no contexto de um mito cristão de salvação, os intérpretes de Mallarmé, envolvidos na demanda de “sentido real” do *ptyx*, participam de um intenso questionamento teórico acerca da referencialidade da linguagem.

Desprovidas da plenitude espiritual que, independentemente de suas formas mutáveis, preencha o Graal, dotando-o de uma presença e de uma pregnância místicas inquestionáveis, as metamorfoses do *ptyx* inquietam por seu caráter corrosivo e quimérico. Há algo de monstruoso nessa palavra, rigorosamente exigida pela rima, solidária da completude musical do poema, e no entanto duplamente negada: trata-se de “nenhum *ptyx*”, chamado também de “falido bibelô de inanição sonora”. Estendido entre a perfeição musical, que beira a extravagância ao se nutrir de sonoridades raríssimas, e a nulidade semântica, o *ptyx* aparece como uma palavra quimérica por excelência. Pois a quimera é uma das metáforas prediletas, usadas pelos poetas do século XIX para expressar a problemática situação da poesia. Segundo Mallarmé, ela tinha mordido no coração a beleza cristã e clássica, corrompendo seu caráter único, imutável e cêntrico;³⁵ ela remete à figura do monstro sem alma do materialismo, que substituiu a unidade pela proliferação híbrida e a ordem espiritual transcendente pelo devaneio e pela loucura. Usada frequentemente como sinônimo do *spleen*, a quimera parece ser

34 Remeto aos estudos de Michel Zink, sobretudo ao artigo “O Graal, um mito de salvação”. In : BRICOURT, Bernadette (Org.). *Olhar de Orfeu. Os mitos literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 63-90.

35 Cf. MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 349.

também responsável pelo lugar marginal do poeta, louco e maldito, ao mesmo tempo dependente e hostil com relação à ordem material do voraz mercado. A armadilha do *ptyx*, palavra de significado proliferante, é uma continuação das indagações, tão intensas desde Nerval e Baudelaire, acerca da possibilidade da beleza corrompida pela quimera. Esvaziada da plenitude espiritual de um Graal, a beleza torna-se defensiva, transformando-se cada vez mais em trabalho assíduo de pura superfície, que, esculpida, polida e cinzelada, mesmo que não mais consiga conter um absoluto, deve pelo menos ser capaz de resistir a proliferações aleatórias da matéria:

(...)
 Les dieux eux-mêmes meurent,
 Mais les vers souverains
 Demeurent
 Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle;
 Que ton rêve flottant
 Se scelle
 Dans le bloc résistant!

Até os deuses se deterioram,
 Mas os versos cabais
 Demoram
 Mais fortes que os metais.

Esculpa, lime, cinzele;
 Que teu sonho instável
 Se sele
 No bloco perdurável.³⁶

³⁶ GAUTIER, Théophile. L'Art. In: *Émaux et Camées*. Paris: Gallimard, 1981, p. 150.

O problema do *ptyx* é que sua exuberante materialidade excede a perfeição e a firmeza do polimento exterior recomendado por Théophile Gautier, tal como um arabesco caprichoso excede formas geométricas regulares. A exposição superabundante da materialidade do *ptyx* aproxima-o ao excesso decorativo de um daqueles bibelôs, tão presentes nos interiores habitados por Mallarmé e tão por ele apreciados: “se você visse a bonita caixa realçada de uma listra amarela com duas pequenas portas que têm um prego como fecho!” – exclama o poeta descrevendo um recém-adquirido relógio – “E a esplendida fachada de faiança! há duas rosas pintadas.”³⁷ Uma decoratividade comparável a esta, um verdadeiro espetáculo da matéria, sua proliferação em resposta ao *horror vacui*, talvez seja uma realização daquela “Gloriosa Mentira” que Mallarmé opunha ao Nada.³⁸ Mas uma pura exterioridade trabalhada a tal ponto nada tem de um firme bloco perdurável parnasiano, ela mesma é por demais excessiva e caprichosa para lidar com os caprichos dos sonhos quiméricos, que, antes de se deixarem imobilizar e selar, preferem entrar com ela em jogos fantásticos. Palavra-fetice, o *ptyx* cria aberturas fascinantes para a imaginação dos leitores, que tentam preenchê-las com diversas possibilidades de suas fantásticas encarnações.

Como então é possível que uma parte considerável dos leitores do soneto possa atravessar o obstáculo da quimérica palavra preservando sua pureza e higiene e, rejeitando de antemão todos os devaneios fantasmagóricos, conchas e dobras ambíguas, afirmar que *ptyx* simplesmente não possui referência nenhuma, não é nem objeto, nem conceito, nem mesmo objeto de desejo?³⁹ É bastante óbvio o

37 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 96.

38 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 297-298.

39 Entre outros: BURT, Ellen. Mallarmé's *Sonnet en yx*: the ambiguities of speculation. *Yale French Studies*, n. 54, p. 55-82, 1977; MARCHAL, Bertrand.

enraizamento dessas interpretações na visão do signo linguístico proposta por Saussure, que tende a dar ao significante o máximo de autonomia, mas talvez haja ainda uma outra inspiração, menos científica, menos direta e que deve ser procurada nos postulados da estética modernista. Desde o ano da morte de Mallarmé, Adolf Loos, um dos primeiros defensores dessa estética na arquitetura, não deixa de advertir seus contemporâneos que o ornamento, erótico e regressivo, é um crime e o cúmulo da barbaridade, pernicioso para a ordem econômica da sociedade, indigno do gosto do homem moderno e construtivista; em uma palavra, intimamente relacionado àquilo que conhecemos hoje como *kitsch*. Um bibelô, que não tem a autonomia de uma obra de arte, é frequentemente um objeto utilitário inutilizável, mero pretexto para a exposição da exuberância de um ornamento do tipo daqueles que horrorizavam Loos e que preenchiam o apartamento de Mallarmé: “Vocês querem um espelho? Ei-lo: segurado por uma mulher nua. Vocês querem um tinteiro? Ei-lo: náiades se banham ao pé de dois rochedos; um contém tinta, o outro areia. Vocês querem um cinzeiro? Ei-lo: uma dançarina serpenteante se expõe diante de vocês e vocês podem bater a cinza do charuto na ponta de seu nariz.”⁴⁰ Um dos objetivos do homem modernista é evitar os “gastos” do ornamento, “gastos” que, no sentido muito amplo que lhes deu Bataille,⁴¹ remetem a despesas subjetivas, eróticas e econômicas e que devem ser condenados em nome da objetividade e da funcionalidade. Rejeitando as exuberâncias do significado, uma parte dos leitores do soneto opta por um *ptyx* modernista, branco e liso, ou até por um *ptyx* de vidro,

Lecture de Mallarmé. Poésies. Igitur. Le coup de dés. Paris: José Corti, 1985; LOWE, Catherine. Le mirage de *ptyx*. *Poétique*, n. 59, p. 325-345, sept. 1984. 40 LOOS, Adolf. Céramique (1904). In: *Ornement et crime*. Paris: Payot & Rivages, 2003, p. 61-62.

41 BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Les Editions de Minuit, 1967.

perfeitamente transparente e incapaz de ocultar qualquer mistério privado. Um tal *ptyx* não mais significa, mas somente funciona, e sua operação é o epicentro da abolição da referencialidade.

Com esse reconhecimento no *ptyx* de um significante puro, ou ainda, um significante especular, intransitivo, autorreflexivo e autorreferencial, o “soneto em –ix” torna-se “inverso”, “nulo”, “alegórico de si mesmo”, consistindo em uma verdadeira “miragem interna das palavras mesmas”, de acordo com as fórmulas do próprio poeta, já tantas vezes citadas e às quais ainda haveremos de voltar. Mas o que é um poema *realmente* autorreflexivo, se a autorreflexividade não é uma qualidade absoluta, mas antes uma questão de grau, que em vez de tornar a referência inexistente, a torna ambígua, plural? Como um poema pode ser “inverso”? Se voltarmos às fórmulas que teriam afirmado a radicalização absoluta da autorreflexividade, longe de encontrar a certeza sobre a identidade do sentido do *ptyx*, não nos restaria senão voltar ao início da nossa perplexidade, originada pelo implacável modo condicional: o soneto, escreve Mallarmé, “é inverso, quero dizer que o sentido, se é que há algum (mas eu me consolaria do contrário graças à dose de poesia que ele encerra, segundo me parece), está evocado pela miragem interna das palavras mesmas”.⁴²

O que fazer então com o obstáculo do *ptyx*, com este lugar vazio que adquiriu uma densidade perturbadora, acolhendo duas leituras contraditórias igualmente possíveis, uma propondo um prodigioso excesso do “sentido real” e outra a pureza de sua ausência? Estamos condenados ao modo condicional do “preferir” e do “consolar-nos do contrário”. “Nenhum *ptyx*”, este paradoxal e hiperbólico *quase que um nada*, aparece como um impasse e como lugar de mera aposta. Lembramos ainda que Mallarmé compunha este poema “ritmado pela rede” e acabaremos, nós também, por transformar o ritmo do nosso percurso em uma oscilação. O movimento

42 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 392.

pendular de hesitação não tarda em contagiar a leitura do soneto como um todo, começando por sua tonalidade. A doce (auto) ironia do poeta, acompanhada de verbos no condicional, cria um tom muito ambíguo: entre uma crítica radical da significação e um flerte com a linguagem poética. O soneto situa-se, citemos de novo uma fórmula misteriosa do poeta, entre “uma tumba e um doce”,⁴³ entre um gesto fatal e uma gostosa brincadeira. O próprio “x”, que nos envolve em séries de relações quiasmáticas entre letras, palavras, versos e rimas, pode remeter à incógnita de alguma equação suprema que oculta, cabalisticamente, a solução última da relação entre linguagem e realidade; mas pode tratar-se também de um jogo puramente lúdico com a estranheza de suas possibilidades, de um desenvolvimento da pequena brincadeira em torno ao diminutivo que ressoa no *ptyx*: “*petit x*”, “pequeno x”. As negações tautológicas sugerem uma regressão ao infinito, uma abertura abismal entre as palavras, os conceitos e as coisas, mas logo recaem em balbucios engraçados e absurdos, tal como a memorável aposição do *ptyx*, “*aboli bibelot*”. O próprio autor destes versos, afinal um dos pais da assim chamada poesia moderna, sofre os efeitos dessas ambiguidades, hesitando entre a figura do ativo alquimista fundindo uma linguagem nova da matéria rebelde e a de uma criança que brinca com as palavras pelo seu próprio prazer.

Para captar ainda melhor a ambiguidade envolvida na leitura do soneto de Mallarmé, precisamos nos aventurar em uma região pouco frequentada por nós, leitores adultos, e atravessar uma fronteira que nos separa – não irrevogavelmente, apesar de todos os esforços de hierarquização em obra no mundo das letras –, do domínio da literatura infantil. *Através do espelho* de Lewis Carroll, professor de matemática em Oxford, livro contemporâneo ao soneto de Mallarmé, expõe, o mais literalmente possível, um

43 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 381.

poema espelhado, chamado em inglês “*Jabberwocky*”. Notemos de passagem que ele suscitou tentativas de interpretação não menos numerosas e vigorosas do que aquelas desencadeadas pelo “soneto em -ix”. Uma de suas traduções em português o transforma em “Pargarávio” e a primeira estrofe tem a seguinte forma:⁴⁴

PARGARÁVIO

Solumbrava, e os lubriciosos touvos
 Em vertigiros persondavam as verdentes;
 Trisciturnos calavam-se os gaiolouvos
 E as porverdidos estriguilavam fientes.

PARGARÁVIO

*Solumbrava, e os lubriciosos touvos
 Em vertigiros persondavam as verdentes;
 Trisciturnos calavam-se os gaiolouvos
 E os porverdidos estriguilavam fientes.*

⁴⁴ CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das maravilhas. Através do espelho*. Edição comentada. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 145.

Alice, a pequena protagonista da história, faz a respeito de sua recepção do poema “Pargarávio” um comentário, que bem poderia ser do “soneto em -ix”, uma vez que o próprio Mallarmé descrevia a intenção do seu efeito como uma “sensação bastante cabalística”.⁴⁵ “Seja como for, parece encher minha cabeça de ideias... só que não sei exatamente que ideias são”.⁴⁶ Que seja possível estabelecer correspondências entre este poema *nonsense* composto para crianças e o cabalístico soneto de Mallarmé e que as descrições de suas recepções possam ser intercambiáveis, envolvendo uma mesma perplexidade, que faz ainda um eco à definição da “ideia estética” de Kant, são dados no mínimo desnorteantes. Ao jogo sério com o quimérico *ptyx* corresponde o jogo lúdico com o misterioso monstro “Pargarávio”, e se esses dois jogos com palavras diferem radicalmente no que diz respeito à sua tonalidade, ambos envolvem seus objetos em uma situação de violência: à negação “*ptyx aboli bibelot*” corresponde a pergunta “Mataste então o Pargarávio?”.

Haveremos ainda de voltar à questão da violência envolvida na recepção da nova linguagem poética inventada por Mallarmé. Por enquanto, notemos as diferenças das recepções e interpretações manifestas através das traduções do *Jabberwocky* e do *ptyx*: o primeiro, abertamente escrito para crianças em uma língua inventada e ludicamente sugestiva, revela-se facilmente maleável e com isso perfeitamente traduzível em todas as línguas, transformando-se alegremente em *Jaseroque*, *Galimatazo*, *Žabrotak*, *Jammerwoch*, Pargarávio, Jaguararte e tantos outros; o segundo, inscrito no contexto de uma busca univocamente séria, se não em uma aura filosófica, intimida a um ponto de se conservar intacto. E o mesmo Augusto de Campos, que propôs a deliciosa tradução

45 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 392.

46 CARROLL, op. cit., p. 145.

do *Jabberwocky* como “Jaguardarte”, não ousou tratar o *ptyx* como uma palavra-valise e arriscar nenhum “minix” ou “mnix”, que possibilitaria, no entanto, aos leitores brasileiros a experiência mais direta da palavra – brincadeira séria, armadilha do sentido, artifício quimérico, arabesco caprichoso ou “joia nula em fantasia, rica e inútil sobrevivência” evocada no poema *Igitur*,⁴⁷ que faz oscilar interminavelmente entre a exuberância do excesso de referências e a pureza de sua falta, constituindo-se em um impasse do percurso da leitura. Esta se transforma em uma iluminação angustiante, uma cintilação equívoca, que, em vez de esclarecer ou deixar definitivamente no escuro, alucina o olhar do leitor do soneto em *-ix* com brilhos e reflexos intermitentes, uma pulsação sem fim.

Relemos ainda o curioso pós-escrito da carta de Mallarmé a Lefébure, a mesma que incita o amigo a buscar o sentido do *ptyx* e que também parece oferecer ao egiptólogo algo em troca do seu esforço, a anedota sobre uma múmia indecisa: “(...) descobri aqui um original muito antigo que possui uma das múmias de Besançon, aquela dada por Champollion – múmia de um escriba, cujos hieróglifos são em relevo. É aquela de Sar-Amon? Ele quer fazê-la voltar. Talvez terá aqui um possível desenvolvimento? – Cultivarei a criatura, um grande e magro Lamartine deslustrado, para você, em nome da múmia, e para mim, em favor de sua bizzarria. A história da múmia é aliás um conto delicioso. Seu irmão a possuía, e apaixonado de uma atriz, seguiu a Isabela, levando – toda sua bagagem nesse mundo sem dúvida – a múmia em sua perseguição. A atriz cantou em Besançon, o pobre diabo aí morreu, e a múmia ficou, indecisa.”⁴⁸

No quadro de Cézanne *Rochedos em l’Estaque*, nenhum *ptyx*, ainda que... Onde começa esse quadro? Como descrever o percurso

47 MALLARMÉ, Stéphane. *Poemas*. Trad. de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 79.

48 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 387.

do olhar, se nem seu início é certo, se não sabemos por onde abordá-lo, pois a primeira pincelada nada tem a ver com a primeira palavra, nem mesmo com o primeiro verso? Muitos espectadores tinham dado prioridade à legibilidade dos “rochedos” e deles extraíram o título do quadro, que, como o título do “soneto em -ix”, também atribuído pelos leitores, assemelha-se a uma tentativa de inventar um guia neste difícil percurso. Não se pode negar ao olhar a considerável extensão dos rochedos, nem sua imposição enquanto um enorme primeiro plano da paisagem, mas se nos é dado a ver “principalmente” rochedos ou “simplesmente” rochedos, donde provém a impressão da estranheza e da completude visual deste quadro?

Para o olhar, os rochedos não *estão* simplesmente lá, eles se dispõem antes ativamente em complexas camadas e a estas se justapõem ainda outras: a camada de água e a camada do céu. A camada de água prolonga-se estranhamente em montanhas azuis que repetem o ritmo dos rochedos; até a pequena casa é integrada nesse ritmo das camadas da natureza e a utilidade de sua elevação é apenas a de uma continuação do ritmo dos rochedos que corresponde à elevação da longínqua montanha azul, ela mesma sendo uma prolongação da camada da água. O céu e a água, que geralmente se superpõem à estruturação geológica, opondo-lhe a leveza e a transparência de seus elementos, adquirem no quadro de Cézanne um caráter extraordinariamente denso e compacto e passam a participar de um insólito recorte vertical da natureza que desvela as leis secretas de sua configuração, colocando assim em questão a relevância da distinção entre o próximo e o distante. Essa verticalidade dos *Rochedos em l’Estaque* encanta por um momento o olhar do espectador e a imobilidade do seu recorte cria uma impressão de perenidade e de silêncio, aquelas mesmas que se pode experimentar nos muitos dos retratos da Madame Cézanne, nos quais a monu-

mentalidade geométrica e a plenitude colorística da figura da mulher ausente a si mesma e estranha a qualquer fala fazem imediatamente pensar na expressão mallarmeana “*musicienne du silence*”.

A relevância da distinção entre o próximo e o distante nos *Rochedos em l’Estaque* é no entanto progressivamente reafirmada pela variação da espessura das camadas, que faz recuar as camadas mais finas da água e do céu. Mas a reafirmação ainda mais forte da distinção entre o próximo e o distante se dá ao olhar pela disposição das cores do quadro. Mesmo que a perspectiva aérea seja cuidadosamente evitada e o azul da camada de água e o branco-cinza da camada do céu não percam nada de sua saturação, a própria distribuição das cores é muito rica e harmoniosa, assemelhando-se ora à ordem do prisma, ora à antiga disposição dos quatro elementos. Avançando do laranja-vermelho, passando pelo verde e azul até o branco-cinza, a ordenação das cores tem como efeito o afastamento progressivo do plano dos tons frios e a aproximação das partes do primeiro plano dominadas pelos tons quentes.

Se a água e o céu deixam-se contagiar pelos movimentos de camadas de rochedos é também porque estes são excessivos, por demais complexos, envolvidos em diversos ritmos labirínticos, ora retos e regulares, ora ondulantes e caprichosos, em uma palavra, incompreensíveis. Os rochedos, à primeira vista perfeitamente compreensíveis como imagem, misturam-se com uma vegetação indefinida, passam, contudo, a perder nesta mistura sua definição até que não é mais possível distinguir o fim do vegetal e o início do mineral, a fronteira entre o frio verde e o quente amarelo. A grande rocha passa a ondular junto com a vegetação que a coroa, as pequenas pedras parecem envolvidas em correntes de vegetação flutuante. O que sabemos sobre a consistência dos elementos não corresponde ao que vemos: a água é uma densa camada de cor

opaca, enquanto a mistura de vegetação e rochedos é um jogo de pinceladas soltas que lhe dão uma inesperada transparência. Não sabemos onde começam os rochedos e tampouco somos capazes de esclarecer as leis de sua estruturação, mas suas camadas, que ostentam diversas formas geométricas, acabam nos impondo seus ritmos oblíquos e precipitam o olhar para o ângulo inferior direito da tela. É preciso que nos aproximemos.

Vemos vários agrupamentos de pequenos lugares vazios, de diferentes formas e tamanhos, espaços irregulares não cobertos pela cor, sobre os quais precisamos nos indagar. De imediato temos dificuldades em nomeá-los: trata-se de “manchas” em branco ou de “pinceladas” em branco? Além de um simples problema de nomenclatura, esta dúvida remete à questão da intencionalidade desses lugares: vemos neles falhas, faltas, imperfeições suscetíveis de um acabamento posterior ou traços positivos, abstenções propositais que têm valor pleno, correspondente ao das pinceladas em cor? Oscilamos entre esses dois nomes, entre “manchas” que remetem a máculas, a faltas do acabamento do quadro e que têm um caráter destrutivo para a completude da representação, e “pinceladas”, cuja ausência assume uma participação positiva na construção do espaço. As “manchas” em branco afastam-se da representação tradicional, incorporando a ordem da autonomia das pinceladas, ressaltando sua materialidade, sua textura solta que lhes permite uma respiração livre e que as encaminha para a plena liberação do papel de meio da figuração. As “pinceladas” em branco podem ser vistas como representação da intensidade da luz mediterrânea, como expressão dos reflexos incandescentes que marcam um limite da saturação luminosa. Vemos afinal um excesso da materialidade do meio pictórico ou um excesso da luz provençal?

O postulado tradicional do acabamento do quadro, solidário do rigor do dispositivo perspéctico e da completude e coerência

da representação ilusionista da realidade, é também solidário da certeza do olhar guiado com firmeza pelas regras da geometria. Mas a Alberti, que critica a incerteza do olhar, o deplorável fato de que “para um bom número de pintores inexperientes os contornos das superfícies são duvidosos e incertos”,⁴⁹ e que tenta corrigir com os conselhos teóricos essa falha do domínio visual resultante da falta de experiência, Cézanne parece responder: “Agora, estando velho, com quase setenta anos, as sensações de cor, que dão luz, são para mim a razão das abstrações que não me permitem cobrir a tela por inteiro, nem buscar a delimitação dos objetos onde seus pontos de contato são finos e delicados; do que resulta que a minha imagem ou quadro fica incompleto.”⁵⁰ Em perfeita contradição com a indesejável incerteza e com a falta de experiência reprovadas por Alberti, é justamente à medida que adquire a experiência, ao longo dos anos passados na frente dos motivos, que os contornos das superfícies perdem para Cézanne sua certeza e fazem com que os espaços em branco invadam suas telas com uma intensidade crescente. À busca pela completude preconcebida opõe-se uma sábia negligência e o escândalo da falta de acabamento da tela remete a uma crise do olhar em busca da verdade da experiência visual, a uma impossibilidade de encontrar a correspondência perfeita entre um toque de pincel e aquilo que Cézanne chamou misteriosamente de “sopro do mundo”.⁵¹ O encontro do olhar com a saturação da luz chega a negar a possibilidade da completude da representação, reivindicando um espaço pictórico não completo, oco, único, que possa corresponder a lacunas da percepção. Na intensidade da experiência da força do efeito da luz os contornos

49 ALBERTI, op. cit., p. 151.

50 CÉZANNE, op. cit., p. 257.

51 Cf. DORAN, op. cit., p. 152.

são destruídos, ou devemos antes dizer: revela-se que os contornos simplesmente não existem. O próprio Cézanne relatava em uma carta a experiência da sensação da natureza que o forçou a substituir a modelação, a gradação de tons claros e escuros, pela modulação, a relação entre tons quentes e frios: “no nosso órgão visual produz-se uma sensação óptica que nos faz classificar como luz, meio tom ou um quarto de tom os planos representados por sensações colorantes. A luz, portanto, não existe para o pintor.”⁵² Se a luz não existe para o pintor e se ela deve ser sempre traduzida em sensações de cor, o aparecimento das pinceladas em branco aponta para um limite da distinção entre luz e cor, e assim para uma ruptura da sensação.

Mas se as “pinceladas” em branco impõem à percepção o problema dos limites da representação dos efeitos da luminosidade do visível, as “manchas” em branco solicitam o olhar para a exploração de relações completamente diferentes. É a própria materialidade da textura do quadro, plana e não profunda, que reconduz o olhar do espectador até a superfície, até o jogo de toques de cor, desviando-o da representação. Solicitado pelas duas harmonias paralelas, a da natureza e a da pintura, o olhar passa a oscilar entre duas visões de espaço contraditórias: o espaço em profundidade da representação ilusionista e o espaço plano da tela. Não podendo ver os dois ao mesmo tempo, o ritmo do olhar acelera seu movimento pendular perante um espaço que se abre à profundidade da natureza para logo se fechar em uma superfície de tinta. Os lugares literalmente vazios do quadro de Cézanne hesitam entre dois nomes, manchas/pinceladas em branco, e constituem-se em lugares de dúvida insolúvel, tornando definitivamente impossível uma imobilização do olhar, seu repouso, sua satisfação perante a

52 CÉZANNE, op. cit., p. 251.

coerência entre partes e todos. Não é possível um domínio visual do espaço do quadro; sua penetrabilidade, tal como o esclarecimento do “soneto em –ix”, são solicitados e rejeitados ao mesmo tempo, com uma força comparável. As condições da referencialidade da linguagem poética e da construção do espaço pictórico aparecem ao olhar do leitor e do espectador como lugares de dúvida. Os lugares vazios do percurso da recepção são experimentados como lugares de aposta.

Escavações





Paul Cézanne, *A Montanha Sainte-Victoire vista dos Lauves*. Basileia: Kunstmuseum Basel.

LE MAÎTRE

90

surgi
inférant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite
cadavre par le bras

plutôt

que de jouer

en maniaque chenu

la partie

au nom des flots

un

nauffrage cela

hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

91

à ses pieds
de l'horizon unanime

prépare
s'agite et mêle
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

être un autre

Esprit
pour le jeter
dans la tempête
en reployer la division et passer fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine

O MESTRE

exsurto

inferindo

dessa conflagração

que se

como se ameaça

o único Número que não pode

hesita
cadáver pelo braçoantes
de jogarmaníaco encanecido
a partida
em nome das ondas

uma

naufrágio esse

Stéphane Mallarmé, *Um lance de dados*. Página IV, a chamada “Página do Mestre”.⁵³

53 DE CAMPOS, PIGNATARI, op. cit., p. 158-159. Tradução Haroldo de Campos. Versão original presente na separata de ibidem, p. 14-15.

fora de antigos cálculos
onde a manobra com a idade olvidada

outrora ele empunhara o leme

a seus pés
do horizonte unânime

prepara
se agita e mescla
no punho que o estreitava
um destino e os ventos

ser um outro

Espírito
para o arrojado
na tempestade
repregar-lhe a divisão e passar altivo

apartado do segredo que guarda

invade a cabeça
escoa barba submissa

direto do homem

sem nau
não importa
onde vã

LE MAÎTRE

surgi
inférant

de cette conflagration

que se

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

hésite
cadavre par le bras

plutôt

que de jouer

en maniaque chenu

la partie

au nom des flots

un

nauffrage cela

hors d'anciens calculs
où la manœuvre avec l'âge oubliée

jadis il empoignait la barre

à ses pieds
de l'horizon unanime

prépare
s'agite et mêle
au poing qui l'étreindrait
un destin et les vents

être un autre

Esprit
pour le jeter
dans la tempête
en reployer la division et passer fier

écarté du secret qu'il détient

envahit le chef
coule en barbe soumise

direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine

“Cavar” é a metáfora que melhor descreve o alcance e o ritmo do fazer poético de Mallarmé e do fazer pictórico de Cézanne. Tanto um quanto o outro empreendem o trabalho de suas respectivas matérias, com uma intensidade sem igual naquela época que, não obstante, presenciou experimentos tão ousados como os do verso livre na poesia e do pontilhismo na pintura. Se Mallarmé e Cézanne tanto se demarcam frente a outras pesquisas do fim do século XIX é porque para ambos trata-se de repensar as duas linguagens, o verso e o espaço pictórico, em sua profundidade. Cavar o espaço é para o pintor inseparável da necessidade de descer até as fontes mais profundas da percepção da natureza; cavar o verso é para o poeta condicionado por uma exploração das condições de possibilidade da linguagem. Enquanto escavações, o fazer poético de Mallarmé e o fazer pictórico de Cézanne remetem, por um lado, a um trabalho de exploração, familiar sobretudo aos amigos do poeta e do pintor, o egiptólogo Lefébure e o geólogo Marion, muito usado também em geral como imagem da investigação por pensadores daquele fim do século, inclusive por Freud. Mas o trabalho de cavar relaciona-se também com um aprofundamento através de um esvaziamento, no qual, se um remete a uma pesquisa enriquecedora coroada de diversas descobertas, o outro traz consigo um elemento negativo de eliminação e de despojamento. E muitos daqueles que empreenderam o trabalho de cavar enquanto trabalho de um radical aprofundamento não tardaram a experimentar essa duplicidade, pois toda escavação é inseparável de perniciosos deslizamentos e, sobretudo, solidária de uma ação corrosiva que se relaciona com a erosão da matéria e do corpo, com a doença, a impotência, a loucura e a morte. No trabalho de cavar, a figura do artista-arqueólogo confunde-se frequentemente com a do artista-coveiro que escava fossos e abismos, e o profundo e o vazio se tornam não raramente indistinguíveis.

“Infelizmente, cavando o verso a este ponto, encontrei dois abismos, que me desesperam”,⁵⁴ relata Mallarmé em uma carta, retomando o tema baudelairiano da musa doente de “olhos ocos”, cavados pela melancolia, da escrita poética enraizada no *spleen*, que se nutre da corrupção do humor e de seu corpo. O abismo espiritual descoberto por Mallarmé, o Nada, encontra seu paralelo no abismo do corpo, no “vazio do peito”, causa de problemas de respiração e de angustiante perda de fôlego. Estes problemas pneumáticos, que assombram o poeta também na forma de sufocações da inspiração poética, desenvolvem sua ação corrosiva e logo afetam também sua mão, identificando a escrita com uma doença psicossomática e fazendo do próprio gesto de segurar a pena uma patologia: “senti sintomas muito inquietantes causados pelo próprio ato de escrever e a histeria ia começar a confundir minha palavra”,⁵⁵ confessa Mallarmé em outra carta, ditando-a, assustado, à sua esposa para se abster do gesto visceral que é também um gesto-vício. A escavação do verso torna-se inseparável da escavação do corpo, através do trabalho corrosivo dos sonhos acordados dos anos de insônia, do mal das noites; mas esse processo de *creuser une crise*, cavar uma crise, um estado crítico do verso, da saúde, do tempo, é também a condição de sua intensidade, da escrita enquanto impressão em profundidade: “Uma crise é a saúde, tanto quanto a doença; esplandecer, com algum sofrimento, sempre, para se imprimir profundamente.”⁵⁶

Se o trabalho noturno de cavar o verso, de viver a linguagem, trabalho que frequentemente se detém para explorar o vazio do tempo crítico da meia-noite, é para Mallarmé inseparável do apare-

54 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 297-298.

55 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 423.

56 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 628.

cimento de lacunas em pulmões e cérebro, o trabalho solar de cavar o espaço pictórico, de viver a percepção, atinge com força o olho de Cézanne. “O tempo, a reflexão, além disso, pouco a pouco modificam a visão, e finalmente nos vem a compreensão”,⁵⁷ escreve o pintor nos últimos anos de sua vida, sofrendo de diabetes e desesperado em perceber que o aprofundamento da sua “sensação” da natureza, sua impressão profunda, vinha fatalmente acompanhados da velhice e do enfraquecimento do corpo, que o trabalho enriquecedor do tempo que aprofunda e aprimora a percepção, trazendo-lhe a experiência e aproximando-a da verdade, é ao mesmo tempo um trabalho corrosivo da doença que esgota a força dos olhos, precipitando-os até os limites da alucinação e da cegueira. A tarefa de toda uma vida, a de “penetrar o que se tem diante de si”,⁵⁸ de cavar com o olhar paralelamente a natureza e o espaço pictórico, atinge finalmente sua tão desejada intensificação, mas esta revela-se inseparável de uma sensação vertiginosa de calor crescente e de excesso de luminosidade, da exploração dolorosa do momento crítico do meio-dia.

Se cavar possui tal peso existencial para o poeta e para o pintor é porque essa nova profundidade do verso e do espaço pictórico, além de ser corrosiva, remete também à continuidade do processo, à sua não conclusão, na qual a obra aparece não como resultado, mas como projeto e risco. Trata-se de escrever e de pintar e não de ter escrito e ter pintado, e para Cézanne o tempo verbal da obra é o futuro da promessa: “devo dizer-lhe a verdade na pintura e a direi.”⁵⁹ À obra futura de Cézanne corresponde a obra hipotética de Mallarmé, expressa no modo dubitativo, perfeito ou imperfeito:

57 CÉZANNE, op. cit., p. 256.

58 CÉZANNE, op. cit., p. 247.

59 CÉZANNE, op. cit., p. 257.

c'eût été la Vérité, “teria sido a Verdade”, *ce devait être très beau*, “isso devia ser muito belo”. O único que pode ter sido realizado, para o Grande Mago de Redon e o mestre Frenhofer de Balzac, inconsoláveis e obstinadas figuras da dúvida, nas quais o poeta e o pintor plenamente se reconheceram, é um estado preliminar da obra, o “estudo”. Tal é o estatuto que Mallarmé atribui a todos os seus poemas, “estudos com vistas a melhor, como se testa os bicos das penas antes de pôr-se em obra”,⁶⁰ enquanto Cézanne parte toda manhã ao estudo e fala repetidamente, até o fim de sua vida, sobre “progressos bem lentos nos últimos estudos”.⁶¹ Tais poemas-estudos desdobram-se em diferentes versões, que se corrigem e completam mutuamente ao longo dos anos, e tais quadros-estudos retornam obsessivamente aos mesmos motivos e, justapondo e superpondo incansavelmente suas realizações preliminares, quando escapam à destruição impetuosa, permanecem frequentemente descuidados em um canto de ateliê, não acabados e não assinados.

Este estado do estudo, da obra sempre em obra, da obra sempre recomeçada, da obra enquanto possibilidade da obra, é uma primeira manifestação para os leitores e os espectadores da crise resultante do trabalho de cavar, sob o signo da qual Mallarmé coloca o verso e que afeta também o espaço pictórico de Cézanne. O verso e o espaço pictórico em crise nos impõem uma recepção fadada à não conclusão, uma tarefa de ler e de olhar que não traz nenhum efeito definitivo do lido e do visto, mas que se desdobra em hesitações, em repetidos recomeços da leitura do poema e da contemplação do quadro. Trata-se de recepções que são elas mesmas estudos e tanto Mallarmé quanto Cézanne eram os primeiros a concebê-las

60 MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 77. (Bibliothèque de la Pléiade).

61 CÉZANNE, op. cit., p. 255-256.

nesses termos. Mallarmé não apenas lia poemas, ele os estudava, como o confessa a Verhaeren: “Lê-lo, você sabe o que é isso, para mim: é depois de um grande prazer, um estudo prolongado ao seio da luminária”;⁶² Cézanne estudava os mestres antigos no Louvre e aconselhava o mesmo a todo jovem pintor: “faça estudos a partir dos grandes mestres decorativos.”⁶³ A recepção-estudo remete a uma tentativa de adentrar as obras que ultrapassa um mero esforço de apreensão e visa a uma experiência de percorrer um caminho, no qual a recepção se torna criação. Mas, como nota Benjamin, “a força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve”.⁶⁴ E por isso, a recepção-estudo, que aspira a experimentar o caminho da obra, auxilia-se de transcrição e de cópia, que envolvem o fruidor em uma repetição dos gestos do autor.

Para Mallarmé, que transcreve incansavelmente os poemas dos volumes emprestados, de cartas dos outros poetas e múltiplas vezes copia também seus próprios, a transcrição passa a ser parte do próprio fazer poético, não apenas como uma atenção perfeccionista à legibilidade e à correção das publicações, mas transformada em reflexão sobre a tensão entre o escrito e o impresso, o manual e o mecânico, o pessoal e o impessoal. Como dar qualidade à impressão, retirá-la da crescente invisibilidade que acompanha sua profusão e sua banalidade? Como fazer com que essa técnica da universal reportagem que inunda os leitores em sua insignificância assuma importância poética? São questões sobre as quais Mallarmé reflete desde a juventude, desde os tempos quando

62 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 598.

63 CÉZANNE, op. cit., p. 229.

64 BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 16.

seus olhos apaixonados transformavam a impressão de horários de trens em versos: “Se você soubesse quais prazeres deliciosos experimento ao ver aqueles números alinhados como versos! E estes nomes divinos que são meu horizonte azul: Colônia, Mainz, Wiesbaden. É para aí que eu queria sair voando com minha doce irmã Marie.”⁶⁵ Seu último poema, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, no qual a impressão já não faz parte de mera divagação juvenil, mas pertence à literatura, dispersa diferentes tipos e tamanhos de fontes, opõe a cursiva, ainda próxima da fragilidade da manuscrita, às maiúsculas definitivamente impressas em negrito. Concebendo um poema inseparável da forma de sua impressão, Mallarmé desafia as tentativas de percorrer um mesmo caminho e oferece àqueles que tentam transcrevê-lo enormes dificuldades.

Cézanne, que pinta uma cópia da *Barca de Dante* de Delacroix, descobre que os estudos dos mestres devem ser feitos como se fossem sobre motivos da natureza. Os estudos de Cézanne visam a copiar a própria natureza, mas aquilo que ele chama de “motivo” só é possível à condição de se percorrer o caminho, de experimentá-lo. Muitos dos motivos de Cézanne já foram copiados por outros pintores e as naturezas-mortas com as famosas maçãs e a jarra de gengibre, cuidadosamente arranjadas pelo pintor para um trabalho depois do estudo da natureza, revelaram-se as mais acessíveis. Uma citação da natureza morta com maçãs figura, em 1900, na *Homenagem a Cézanne*, de Maurice Denis. Braque percorreu também os caminhos de *l’Estaque* e a união rítmica das paisagens com as casas, a ênfase de seus volumes geométricos, foram copiadas pelos pintores cubistas. Matisse e Picasso, por sua vez, percorreram os caminhos das linhas dançantes dos corpos das banhistas. Mas há dois motivos que, mais difíceis de serem percorridos, repelem

65 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 82.

também a cópia: o *sous-bois*, o interior da floresta, o mato, o indefinido e indizível jogo do transparente e do opaco, dos tons frios e quentes que Cézanne adentrava em busca da modulação da pince-lada, e a pedreira de Bibémus, que, com a inesperada variedade de formas escavadas e de interstícios entre elas, se transformou no lugar predileto de escavação do espaço pictórico. A união desses dois motivos, insólitos porque nunca antes *vistos*, e que, difíceis de percorrer, resistem até hoje a tentativas de transformação em discurso e à cópia, tornará possível o tratamento do último motivo, da Montanha Sainte-Victoire *vista* dos Lauves, não como uma “paisagem com montanha”, perigosamente próxima do pitoresco, mas como um motivo penetrado pela sensação.

O que buscam Mallarmé e Cézanne ao cavar o verso e o espaço pictórico? Uma nova profundidade, que, não podendo retornar à profundidade antiga, metafísica, ultrapassasse, no entanto, o decorativo, o trabalho da pura superfície, que não é senão exposição de habilidades. Mas essa nova profundidade não pode mais ser representada através da referência a uma ordem simbólica transcendente das palavras, como o Absoluto, nem através do jogo do *chiaroscuro* que escavava a profundidade da figuração alegórica, ela precisa ser cavada no próprio espaço da página e da tela. É preciso então tocá-los. Mallarmé toca o verso radicalizando o trabalho de superfície do verso parnasiano, levando seu polimento tão longe que ele se transforma em um polimento em profundidade, provoca profundas rachaduras no “bloco perdurável” do poema, usando-as para criar arabescos e ameaçando fragilizar com isso a própria firmeza da forma. Cézanne toca o espaço pictórico radicalizando o trabalho de superfície impressionista, transformando a impressão do efeito visual de um momento fugidio da natureza, sua cintilação, em sensação que não é senão uma impressão em profundi-

dade, uma interiorização de todas as impressões possíveis, que, ao se amalgamarem – tal como suas grandes pinceladas modulantes que condensam uma multiplicidade de impressões para registrar o movimento de suas passagens –, correm o risco de desestabilizar os contornos e as relações espaciais. Ao cavar o verso e o espaço pictórico, Mallarmé e Cézanne tocam a página e a tela e escavam uma nova palavra e uma nova pincelada, que não mais se sobrepõem ao suporte, mas que com ele entram em jogo, ou mesmo em crise.

“Quem atribui a essa função um lugar ou o primeiro, reconhece, aí, o fato da atualidade: assistimos, como final de um século, não assim como o foi no último, a subversões; mas, fora da praça pública, a uma inquietação do véu no templo com dobras significativas e um pouco de seu rasgo.”⁶⁶ Nessa passagem, que consiste na descrição da crise do verso, Mallarmé adota o ponto de vista do fruidor. Com a crise da linguagem da poesia e da pintura assistimos a perturbações do “*voile dans le temple*”, do “véu no templo”, da vela do navio, do tecido do verso, da tela do quadro, que entram em agitação, abandonam sua lisa quietude e formam dobras e até rasgões. É apenas esse tecido do verso e do espaço dobrado, amarrotado e rasgado, retirado da uniformidade e da neutralidade, trabalhado pela escavação, eliminação e condensação do meio, que pode assumir importância e atingir o nosso olhar. É apenas nesse lugar subvertido, onde aquilo que devia ser simplesmente recoberto enquanto um mero suporte, o branco do papel e da tela, é desvelado pela escavação e assume existência e atividade próprias, que pode se produzir um lance de palavras e um lance de pinceladas.

Nos últimos estudos do poeta e do pintor, dos quais a posterioridade fez suas obras primeiras, no poema “Um lance de dados

66 MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In : *Poésies et autres textes*, op. cit., p. 189-190.

jamais abolirá o acaso” e nos quadros da Montanha Sainte-Victoire, as palavras e as pinceladas, de diferentes tamanhos e espessuras, ondulam no tecido em crise, em estado de inquietação. É a própria conflagração do tecido, a mobilidade de suas dobras e rasgões, que cria a ambiguidade da dinâmica das palavras e das pinceladas e forma lugares vazios insolúveis, fazendo com que o leitor do poema de Mallarmé e espectador dos quadros de Cézanne hesite entre o princípio de configuração e o princípio de desagregação. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” e *A Montanha Sainte-Victoire vista dos Lauves* de Basileia solicitam ao olhar que os contenha, que forme sentido e figuração, que leve a compreender os eventos do poema e a ver a montanha, mas a mobilidade do tecido nega ao mesmo tempo a possibilidade de se conter e se imobilizar. As palavras e as pinceladas transbordam, dispersam-se, os versos em ondas bifurcam-se em fluxos, as pinceladas em placas geométricas formam um mosaico de losangos. O naufrágio do Mestre que hesita em lançar os dados e a paisagem com montanha desaparecem sob o efeito de escavações radicais do olhar, suscitadas pela ondulação oceânica das palavras e pela ondulação tectônica das pinceladas, conflagrações que hesitam entre cosmogonias e catástrofes.

Nessas últimas obras, que serão reconhecidas como precursoras da pintura cubista e da poesia futurista e concreta, falta, à primeira vista, todo o vocabulário moderno da máquina, do vapor, do ferro, do vidro e da Exposição Universal, vocabulário que é o sintoma daquela mutação antropológica descrita por Benjamin, provocada pela industrialização e pelo crescimento da cidade. Depois de todo um século da participação da literatura e da pintura na invenção da experiência da cidade, das tentativas de transformá-la em uma paisagem, com seus fluxos humanos e florestas artificiais, depois do surgimento do novo olhar, o do *flâneur*, e da nova sensibilidade ao

fugidio no poema em prosa e na pintura impressionista, depois do aparecimento das locomotivas nos quadros e das minas nos livros, no poema de Mallarmé e no quadro de Cézanne olhamos em outra direção e em outro tempo. O oceano e a montanha remetem a conflagrações primordiais dos elementos inorgânicos sem limites, a um espaço e tempo incomensuráveis, às “circunstâncias eternas”. Mas ainda assim, no último poema de Mallarmé e no último quadro de Cézanne, a máquina, enquanto maquinaria, enquanto um funcionamento simultâneo de mecanismos diferentes e até inconciliáveis, se põe em obra através da visão do fazer poético e pictórico em oposição ao acaso.

“Não há acaso na arte, não mais do que na mecânica”,⁶⁷ escrevia Baudelaire sobre a pintura de Delacroix, legando à geração de Mallarmé e de Cézanne a visão da arte enquanto luta contra o acaso. Trata-se de uma tendência iniciada por Poe, que descreve o efeito do poema em termos de um mecanismo, construído a partir de um eixo, como um agenciamento de elementos-efeitos menores. Nessa visão do fazer poético, o rigor formal do poema aparece como a própria garantia de suas variações infinitas.⁶⁸ Valéry haverá de herdar essa visão da arte enquanto construção, associada a um agenciamento de máquinas: “Por grande que seja o poder do fogo, esse poder só se torna útil e motor pelas máquinas em que a arte o emprega.”⁶⁹ A esta construção que pretende vencer o acaso “palavra por palavra”, “pincelada por pincelada”, em um ritmo lento, regular e obstinado, que faz entrever uma tarefa interminável de inclusão na mecânica da obra de todas as palavras e de todas as pinceladas possíveis, opõe-se qualquer estética revolucio-

67 BAUDELAIRE, Salon de 1846, op. cit., p. 432.

68 Cf. POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

69 VALÉRY, op. cit., p. 119.

nária de vanguarda e, em primeiro lugar, a estética dadaísta. “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” é o exato oposto do poema dadaísta, feito de palavras recortadas do jornal, misturadas em um saco e tiradas, uma após outra, cuja aspiração é a de suscitar e afirmar o acaso “palavra por palavra” e não de vencê-lo. Tampouco o lento ritmo de penetrar a natureza, de escavar o espaço do quadro pincelada por pincelada, através dos gestos do pintor longamente premeditados, corresponde à pressa da espontaneidade do sorteio, da colocação de pedaços de papel “segundo as leis do acaso” nas colagens de Arp.

Pensemos na própria palavra *dada*, que, segundo alguns relatos, foi encontrada ao acaso no dicionário *Larousse*, e que revela uma estranha e inesperada semelhança com o misterioso *ptyx* de Mallarmé. Pois a palavra *dada* também pode ter diferentes significações em diferentes línguas: “adeus” em alemão, “sim-sim” em romeno, “cavalo de madeira” em francês;⁷⁰ ela pode ser até simplesmente uma palavra infantil, um balbúcio que não significa absolutamente nada. Com todas essas possibilidades, ela desencadeia buscas fantásticas por seu sentido: “(...) os negros da tribo Kru chamam o rabo de uma vaca sagrada de Dada; em determinada região da Itália, os dados e a mãe são chamados de Dada; Dada significa a ama, e outras coisas nutritivas mais, que porventura possam ser descobertas em torno da origem desta palavra.”⁷¹ As aparentes semelhanças entre *dada* e *ptyx* residem no fato de que ambas parecem pertencer a diferentes línguas e colocar em questão sua referência, mas essas semelhanças iniciais permitem medir sobretudo a distância que de fato separa as duas palavras e que diz

70 Cf. HUE, Jean-Louis. À Dada. In: *Magazine Littéraire*, n. 446, p. 3, out.2005.

71 RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 35.

respeito justamente ao lugar atribuído ao acaso em meio a seu uso e à sua recepção. Pois, no caso do *ptyx*, a dificuldade experimentada pelo leitor origina-se na dúvida se a palavra foi encontrada ou inventada, ou seja, na dúvida quanto ao papel do acaso a lhe ser atribuído; além disso, o *ptyx*, apesar do humor de seu autor, contém um forte apelo às leis de significação e, através de sua dificuldade, não faz senão hiperbolizar tais leis. Num sentido análogo, se uma pincelada de Cézanne, ou até mesmo uma falta de pincelada, ao ser modulada e ao tecer relações complexas com todas as outras pinceladas do quadro, pode ser pensada em termos de uma “pincelada hiperbolizada”, ou seja, uma pincelada necessária, os pedaços de papel jogados ao acaso se opõem, ao contrário, a toda e qualquer necessidade. Para Mallarmé e para Cézanne, mesmo que o acaso não possa não ser levado em conta, o gratuito é impensável e há entre eles e os artistas de vanguarda uma diferença análoga àquela que separa os construtores de máquinas de seus usuários. E o único artista do século XX que construiu uma obra-máquina, meditando longamente a relação de cada uma de suas peças com o acaso, em um trabalho conceitual que muito tem a ver com a escavação, tenha talvez sido Marcel Duchamp.

A palavra poética de Mallarmé, que é inicialmente o verso e depois a página, formada com palavras arbitrarias, cujo caráter bruto, imediato e instrumental deve ser “remunerado” através do efeito de sua disposição total, possui seu equivalente na pincelada total de Cézanne, modulada a partir de uma combinação de impressões contingentes de cores. Trata-se em ambos os casos de uma transmutação de um elemento em si mesmo aleatório em uma componente de um mecanismo complexo. Para o fruidor, esse agenciamento, expresso na fórmula mallarmeana “pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz”, aponta para uma estética

do efeito que, para além de qualquer psicologia ou exatidão naturalista, se aventura na exploração da própria dinâmica do efeito, visando ao trabalho da multiplicidade de suas possibilidades. A palavra total de Mallarmé e a pincelada total de Cézanne assumem a inevitabilidade do acaso ao incorporá-lo, mas ao mesmo tempo desafiam-no ao fingi-lo, ao impor ao fruidor a necessidade de entrar com ele em jogo. E nas últimas obras essa visão do fazer poético e pictórico enquanto luta contra o acaso, que não é senão sua visão enquanto construção, torna-se mais ambígua, pois, operando pela escavação, ela se aproxima de uma construção *en creux*, vazia.

A crise do verso – a mobilidade de seu tecido, a concavidade móvel da dupla página que é o bater da asa, da vela, o flutuar da pena, o balançar do casco da nau movida pela tempestade, que é o abismo abrindo-se para engolir o Mestre e o punho abrindo-se para lançar os dados – impõe ao fruidor a dificuldade de uma leitura de um verso quebrado. A leitura bifurca-se na quebra da dobra central da dupla página e faz com que se hesite entre dois caminhos do sentido: “o único Número que não pode hesita / o único Número que não pode ser um outro.” A hesitação entre uma leitura da verticalidade da página e sua prolongação horizontal em página dupla desdobra-se em uma dúvida entre uma leitura do texto escrito e uma leitura oral de uma partitura: “Le Maître hors d’anciens calculs / Le Mètre or d’anciens calculs,” “O Mestre fora de antigos cálculos / O Metro ouro de antigos cálculos”. Mas esta hesitação musical desdobra-se ainda em uma hesitação entre a página escrita e um fato plástico, em uma solicitação da leitura sequencial do texto e da visão simultânea da figura.

Única dentre as onze páginas, a disposição da dupla página do Mestre é próxima da simetria e figura, para quem quiser, um rosto humano, rosto de um mestre ancião com barba ondulante, rompido

ao meio pela dobra. É o naufrágio do mestre do metro, de Hugo, do capitão que empunhara o leme do navio da poesia romântica, guiado pelas estrelas da Providência, do gigante que “subjugou toda a prosa, filosofia, eloquência, história ao verso e, como ele era o verso pessoalmente, confiscou a quem pensa, discorre ou narra, quase o direito de enunciar-se”,⁷² e, com ele, o naufrágio do “velho verso”, do metro alexandrino com o número paulatino de doze pés de “horizonte unânime”, que não pode ser um outro. Mas o naufrágio também é o do novo mestre, do próprio Mallarmé, aquele que ao escavar o verso colocou em inquietação a página, desdobrou-a, multiplicou as apostas de sua leitura, jogou a partida em nome das ondas. Este naufrágio é finalmente experimentado também pelo leitor do poema, que não consegue dominá-lo, que hesita em lançar mão de uma das possibilidades transbordantes de interpretação e que talvez até experimente na disposição visual da página do Mestre algo de um espelho.

À experiência do naufrágio acrescenta-se no “Lance de dados” uma meditação sobre a impossibilidade da tumba. É verdade que a morte de Hugo era para Mallarmé a condição de possibilidade da quebra vital do verso e que mesmo depois da crise e da escavação do abismo do Nada que engoliu o Deus, aquela “velha e maliciosa plumagem”,⁷³ o poeta continuou, estranhamente, associando as tumbas com a presença visível dos mortos e com a possibilidade de sua transposição simbólica. Acima dos fossos escavados que encobrem a corrupção dos corpos, erguem-se triunfalmente as formas rígidas dos sonetos, granito para Poe, mármore para Baudelaire, rocha para Verlaine, transformando aqueles que venceram o acaso

72 MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In : *Poésies et autres textes*, op. cit., p. 190.

73 MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 342.

em uma presença gloriosa e perdurável do símbolo. Mas a doença e a morte do pequeno Anatole Mallarmé cavam um fosso intransponível, impossível de ser encoberto por uma tumba simbólica que permaneceu dispersa em 202 frágeis folhas escritas a lápis. Com a morte do filho, à concessão de terra para a tumba de Mallarmé acrescenta-se paradoxalmente a concessão do saber de que aqueles que perecem em naufrágios não têm tumba:

il a creusé notre
 tombe
 en mourant
 concession⁷⁴

(ele cavou nossa
 tumba
 ao morrer
 concessão)

Há no “Lance de dados” uma meditação sobre a impossibilidade de encobrir e de conter o escavado e, ao mesmo tempo, uma tentativa de dominar sua dispersão corrosiva, seus deslizamentos aleatórios, e, na recepção, ambas são experimentadas em termos de reversibilidade de contrastes. As imagens evocadas pelo poema assemelham-se àquelas do “soneto em –ix” por serem todas em preto e branco, desenvolvendo-se em alterações de suas oposições, tal um tabuleiro paradoxal que Escher poderia ter pintado. O branco da espuma, da vela, da pena, das estrelas e o preto do

⁷⁴ MALLARMÉ, Stéphane. *Pour un tombeau d'Anatole*. Paris: Seuil, 1961, p. 203.

abismo, do barco, do gorro, do céu noturno entram em um jogo de reversibilidades. A este se acrescenta uma reversibilidade lógica, a do evento do lance de dados que tem e não tem lugar, que se desdobra em uma reversibilidade do seu efeito que produz e não produz a constelação. Mas a reversibilidade toca também a direção da leitura que é horizontal e vertical e, finalmente, a configuração visual da página que é o texto escrito em preto, mas que convida também à sua inversão imaginária em uma escrita constelar resplandecendo no fundo preto.

A reversibilidade é também a consequência da escavação do espaço pictórico do quadro de Cézanne *A Montanha Sainte-Victoire vista dos Lauves*, vista de perto do último ateliê do pintor. A inquietação provocada por sua crise, que, como a do tecido do verso, engendra dobras e rachaduras, faz com que a tela seja ativa não apenas como uma configuração geométrica com bordas e centro, mas que faça parte, na integralidade do seu próprio tecido, da sensação. O olhar distingue inicialmente a figura nomeável da montanha do fundo insignificante, mas ao tentar separar definitivamente o positivo do negativo, captar a figura, captar os três planos – a paisagem, a montanha, o céu –, ele encontra uma resistência. Uma enorme rachadura do primeiro plano o rompe ao meio, competindo com a linha do horizonte; na ponta da rachadura, um ponto escuro forma um reflexo invertido do topo claro da montanha. A composição piramidal da apoteose, que é também a forma do túmulo, presente no quadro de juventude *Eterno feminino*, nas naturezas mortas com pirâmides de crânios, e tentada na nunca acabada alegoria *Apoteose de Delacroix*, é escavada e invertida em um reflexo abismal. Cézanne recusou-se a pintar o invisível. Do cume luminoso da montanha, o olhar desce, até atravessar uma linha horizontal e confrontar-se com outra montanha,

cujo reflexo se destaca com os toques de azul luminoso dentre os roxos e os verdes escuros. O movimento ascendente da alegoria, da ordem simbólica latente que se sobreporia triunfalmente ao visível, é perturbado pelos ritmos fortes que criam fissuras, desdobramentos de triângulos e aberturas de losangos. Através destes, o olhar do espectador é convidado a um jogo com a verticalidade da tela e até mesmo com sua rotação. A pirâmide da montanha, refletida em um jogo de correspondências de pinceladas, desfaz-se da figuração em profundidade para se aproximar do plano da tela e se assemelhar ao jogo de pastilhas de um mosaico, ou até deste mosaico móvel que é o caleidoscópio.

Dessa vez, à diferença da recepção dos *Rochedos em l'Estaque* e talvez de toda grande pintura do passado, não se trata mais de uma dupla visão, dividida em uma visão de longe e uma visão de perto, uma dirigida à imagem, outra dirigida à pintura em sua materialidade. Essa duplicidade é submetida ela mesma a uma reversibilidade e se a fragmentação impõe-se ao olhar de longe, é apenas ao aproximar-nos que distinguimos dois losangos vermelhos, telhados de casas. A tentativa de dizer a reversibilidade experimentada na recepção do quadro desemboca em uma série de paradoxos: a situação da montanha, longínqua e imponente, é a de uma distância próxima; sua cor, que combina o caráter diáfano próprio à aquarela com a intensidade dos tons azuis, pode ser descrita como uma transparência insistente; a montanha projeta uma sombra luminosa, que se expande em tons vivos em uma vasta paisagem; a própria paisagem, que desafia o nosso saber sobre o que é uma paisagem, assemelha-se à superfície movimentada da água.

Por que envolver o leitor e o espectador nessa multiplicidade de caminhos do olhar, que o despistam e fazem com que deslize, hesite e experimente as contradições de sua recepção? Por que lhe

impor ramificações aparentemente caóticas, que o dispersam e que transformam a recepção em uma procura por relações possíveis e nunca certas? Parece que Mallarmé e Cézanne, em suas últimas obras, tentam desafiar o acaso ao tentar esgotar a virtualidade de suas possibilidades. Mallarmé recorre ao paradoxo, à tautologia, multiplica as expressões do provável, das condições de possibilidade de um evento que talvez houvesse tido lugar, do verso que pode ser lido em direções diferentes, da página que pode ser lida ou vista. Cézanne tenta esgotar as possibilidades virtuais da Montanha ao multiplicar suas versões, seus pontos de vista e ao multiplicar o potencial visual de cada ritmo e de cada pincelada. O poema de Mallarmé e o quadro de Cézanne encontram-se nessa experiência da crise da relação do texto com a página e da figura com o fundo. Antes de falar de uma multiplicidade de caminhos do olhar deveríamos falar de uma tentativa de orientação em um terreno móvel, em um espaço em conflagração, instável e incontrolável; suas dobras significativas e seus rasgos impõem ao olhar um trabalho em profundidade e que se assemelha a uma escavação.





