

1 Introdução

O presente trabalho busca estabelecer uma certa relação entre o silêncio e os limites da linguagem na poesia e na pintura, tendo em vista antes de mais nada a transformação profunda e irreversível que essa linguagem sofreu no final do século XIX e algumas de suas numerosas e complexas conseqüências para todo o século XX.

A obra poética de Stéphane Mallarmé (1842-1898) e a pintura de Paul Cézanne (1839-1906) desempenham aqui o papel de paradigmas, visto que ambas pertencem ao momento da história da cultura geralmente denominando como a época da “crise da linguagem”, ou seja, uma era em que foram colocados em questão e reformulados uma série de problemas relativos à representação na poesia e na pintura.

A importância de Mallarmé e de Cézanne foi recentemente reafirmada, sobretudo em 1998 e em 2006, quando da organização de diversos eventos comemorativos, respectivamente, do centenário da morte do poeta e do pintor. As exposições, conferências e publicações relacionadas a tais eventos discutiam numerosas interpretações, acumuladas durante todo o século passado, bem como propunham novas leituras de suas obras. Com isso, colocava-se a questão, pertinente também para o presente trabalho, dos motivos da contínua presença de Mallarmé e de Cézanne, de sua incontestável e, no entanto, dificilmente explicável, e portanto freqüentemente perturbadora, “atualidade”.

O mais bombástico exemplo de insistência na contínua presença de Cézanne há de ser atribuído, sem dúvida, a Jean-Claude Le Gouic que publica, justamente em 2006, uma série de “entrevistas póstumas” com o pintor, ou antes, com seu fantasma. Munido de fotomontagens, que figuram como “provas do encontro”, o curioso livro *Cézanne et la modernité. Entretiens posthumes*¹ coloca em cena um Cézanne proveniente do “paraíso dos pintores” e que, atualizado em relação às aventuras da arte no século XX, discorre a respeito do que o aproxima e distancia

¹ Marseille: Transbordeurs, 2006. A idéia mesma de algumas entrevistas póstumas é bastante interessante, situando-se numa continuação das “Conversações com Cézanne” relatadas por seus jovens admiradores, conversações que misturavam, a bel prazer, a autenticidade das reflexões do pintor a uma mistificação em prol das idéias de quem as relatava. Às conversas “relatadas” por Le Gouic falta, no entanto, todo o elemento dramático, tais como as referências aos gestos que

destas. Difícil imaginar uma prova mais óbvia da obsessão pela questão da “atualidade”, não apenas da obra, mas também da própria figura do pintor.

Essa “atualidade”, também atribuída a Mallarmé, possui sua história cujo estudo pode esclarecer algo sobre os motivos de sua permanência. Trata-se de uma história cujo início remonta ao tempo em que viviam o poeta e o pintor e que, desde então, destaca-se pela marcante intensidade de seus debates. Sem dúvida, já aos olhos de seus contemporâneos, tanto Mallarmé quanto Cézanne constituíam figuras importantes do mundo artístico da época e a melhor prova de que eram vistos como personagens relevantes é o fato que ambos inspiraram outros artistas a produzir seus retratos.

Logo, no entanto, torna-se perceptível uma primeira grande diferença entre dois artistas. Pois curioso já é o fato de que Mallarmé tenha inspirado antes de mais nada pintores, como Whistler, Manet, Gauguin, Renoir ou Vuillard, que o retrataram de maneiras bem diversas e, no entanto, afirmativas, ao passo que Cézanne, se não se levar em conta os retratos e esboços, pouco sugestivos aliás, feitos por Pissarro e Renoir, inspirou sobretudo um escritor, seu amigo de juventude Zola, na criação, em seu romance *A Obra*, do inesquecível retrato literário de um pintor fracassado e suicida, Claude Lantier. A figura de Cézanne nos é conhecida sobretudo por seus numerosos auto-retratos, pintados no recolhimento da solidão. Assim, os retratos do poeta e do pintor em certo sentido se contrapõem, porque, aqueles inspirados no poeta são diversos e cheios de admiração; ao contrario, os inspirados no pintor são somente alguns, feitos por poucos amigos, e apenas um é realmente forte, negativo, revelador do dramático mal-entendido entre dois artistas e amigos e estopim de sua definitiva separação.

Com efeito, os retratos inspirados por Mallarmé e por Cézanne são sobretudo testemunhas do contraste entre a vida social do poeta e a do pintor, apontando para um profundo contraste de temperamentos. De fato, entre 1884 e 1894, Mallarmé constituía-se no centro de um círculo social e suas famosas terças-feiras (“Mardis de la rue de Rome”) já eram legendárias. Cézanne, de sua parte, passou nessa época a isolar-se cada vez mais no seu trabalho solitário, em Aix-en-Provence, onde viveu seu período mais criativo e fecundo, suscitando, contudo, também a formação de uma lenda em torno a si, num sentido

acompanhassem a fala do pintor e à sua entonação, e Cézanne transforma-se, assim, infelizmente, de uma fascinante personalidade em um conferencista anódino e acadêmico.

completamente diferente porém. Afastado do meio parisiense, o pintor era julgado por muitos como a tal ponto anti-social que alguns de seus jovens admiradores ignoravam que ele ainda continuava vivo, tendo um deles escrito: “Jamais je n’avais imaginé que je pourrais quelque jour voir ce Cézanne auquel la légende avait donné tous les caractères d’un personnage mythique”². Maurice Denis confessou uma dúvida parecida:

L’auteur de ces pages avoue que vers 1890, à l’époque de ses premières visites dans la boutique de Tanguy, il considérait Cézanne comme un mythe, peut-être même comme le pseudonyme d’un artiste spécialisé dans d’autres recherches, et qu’il mettait en doute son existence³.

Em suma, se Mallarmé era considerado um dos melhores “causeurs” de sua época⁴, conhecido por sua extrema gentileza e elegância, o temperamento brusco e rude de Cézanne provocou, mesmo por parte de alguns contemporâneos que admiravam sua arte, expressões tão duras como “vagabond halluciné”⁵, “maniaque et bizarre”⁶ ou “inégal, bizarre et tourmenté”⁷.

Mesmo se as inspirações que vários artistas encontraram nas figuras do poeta e do pintor testemunhem toda uma tendência da época de procurar pontos de contato entre diversas artes, entre a pintura e a literatura sobretudo, é difícil falar, no caso de Mallarmé e de Cézanne, de algum interesse mútuo pelas suas respectivas buscas. Cézanne sequer mencionou o nome do poeta em sua correspondência e nas conversas relatadas por seus jovens admiradores. No que diz respeito a Mallarmé, é certo que ele tenha tido por intermédio de Degas ou de Manet (mesmo se nenhum deles realmente apreciasse a obra de Cézanne) algum contato com o pintor. É mesmo muito provável que eles se tenham encontrado no, à época famoso salão de Nina de Villard. O nome de Cézanne, no entanto, não é citado no importante texto “Mallarmé et les Peintres”⁸, no qual Henri de Régnier, amigo do poeta, registra as amizades de Mallarmé com os pintores da época.

² DORAN, Pierre-Marie (org.). *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978, pp. 82-83.

³ DORAN, op. cit., p. 167.

⁴ THIBAUDET, Albert. *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 2006, p. 407.

⁵ DORAN, op. cit., p. 10.

⁶ Ibidem, p. 25.

⁷ Ibidem, p. 51.

⁸ Cf. FAUCHEREAU, Serge (org.). *Pour ou contre l’impressionnisme*. Paris: Éditions d’art Somogy, 1994, pp. 99-107.

Portanto, ainda que os dois de fato tenham se encontrado, não há traços de qualquer interesse especial do poeta por Cézanne.

Mallarmé era no entanto amigo, admirado e admirador de vários pintores impressionistas e simbolistas⁹. Em 1895 ele escreveu o soneto *Hommage*, que é uma homenagem ao simbolista Puvis de Chavannes. Em seus poucos textos teóricos consagrados à pintura, Mallarmé defende o impressionismo, concentrando sua admiração sobretudo na pintura de Manet e, em grau menor, na de Whistler e de Berthe Morisot¹⁰. O nome de Cézanne aparece uma vez no texto “Les impressionnistes et Édouard Manet” publicado originalmente em inglês, em 1876: “Toutes ces tentatives et efforts variés (poussés plus loin encore parfois par l'intrépide M. Cézanne) forment le faisceau de l'impressionnisme”¹¹. Situada no final de uma longa e bastante detalhada descrição dos esforços dos pintores impressionistas, a menção de Cézanne, entre parênteses e acompanhada pelo adjetivo “intrépido”, encontra-se um pouco marginalizada e, ao mesmo tempo, posta sob o signo de um excesso. É difícil deduzir dessa menção uma grande admiração do pintor por parte do poeta. Trata-se, antes, talvez de uma influência da opinião negativa sobre Cézanne cultivada por Manet ou, mais provavelmente, de uma dúvida por parte do poeta no que dizia respeito ao lugar do pintor de Aix entre os impressionistas. Essa falta de qualquer interesse mais profundo impede, porém, que se possa falar de alguma influência ou inspiração direta recíproca entre Mallarmé e Cézanne.

Raras são também as aproximações entre as obras de Mallarmé e de Cézanne no discurso crítico do século XX. Seus nomes são citados em conjunto sobretudo numa série de observações modernas e bastante vagas concernentes à noção de auto-reflexividade na pintura e na poesia¹². Uma exceção constitui, sem

⁹ Mallarmé era grande amigo de Manet e conhecia Degas, Gauguin, Whistler, Redon, Maurice Denis, Vuillard, Berthe Morisot, Monet e Renoir e possuía obras de alguns desses artistas. Cf. NECTOUX, Jean-Michel, “L’ami des peintres”, in: *Magazine littéraire*, n° 368, set. 1998, pp. 42-46.

¹⁰ “Le Jury de Peinture pour 1874 et M. Manet” (*La renaissance artistique et littéraire*, 12 avril 1874) e “Whistler”, “Édouard Manet” e “Berthe Morisot” (*Médailles et portraits*, 1896). In: FAUCHEREAU, Serge (org.). *Pour ou contre l'impressionnisme*. Paris: Éditions d’art Somogy, 1994, pp. 89-96.

¹¹ RIOU, Denys (org.). *Les écrivains devant l'impressionnisme*. Paris: Macula, 1989, p. 102.

¹² Por exemplo: GREENBERG, Clement. “Vanguarda e kitsch”, in: *Arte e cultura*, São Paulo: Editora Ática, pp. 22-39. Os nomes de Cézanne e Mallarmé encontram-se aqui citados entre vários outros, como meros exemplos. Cf p. 26: “Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi,

dúvida, o texto *Le livre à venir*, de Maurice Blanchot, que encontra um denominador comum para o poeta e o pintor na preponderância dada por ambos à busca em meio ao processo artístico. Segundo o escritor francês, a criação artística de Mallarmé e de Cézanne efetua-se de acordo com uma mesma exigência e constitui-se numa experiência arriscada, numa “busca escura, atormentada”:

Ils sont l’un et l’autre modestes, non tournés vers eux-mêmes, mais vers une recherche obscure, vers un souci essentiel dont l’importance n’est pas liée à l’affirmation de leur personne, ni à l’essor de l’homme moderne, est incompréhensible à presque tous, et cependant ils s’y attachent avec obstination et une force méthodique dont leur modestie n’est que l’expression dissimulée¹³.

No entanto, Blanchot limita sua reflexão à constatação de um vago paralelo entre as situações existenciais de Mallarmé e de Cézanne enquanto artistas, sem buscar estender tais considerações a possíveis analogias presentes em suas obras. Essa tendência de focalizar a atenção na “preocupação essencial” do poeta e do pintor é sem dúvida estimulada pela – comum a ambos – relativa falta de interesse por temas “modernos” como, por exemplo, as multidões das grandes cidades, o progresso tecnológico ou as questões sociais, tão presentes na época em romances naturalistas e nos quadros impressionistas. Surpreendentemente, porém, alguns autores do século XX tentaram mostrar, por meio da interpretação das obras de Cézanne e de Mallarmé, que essa ausência temática explícita não implica, aliás, numa total ausência de conteúdos modernos ou até mesmo “revolucionários”.¹⁴

Mallarmé e Cézanne tampouco pertenceram a uma mesma “corrente”, dado que a partir de um certo ponto de vista, tão reducionista quanto frequentemente aplicado, a obra de Mallarmé constitui um avatar do simbolismo, enquanto que a obra de Cézanne representa um avatar do impressionismo. É bem verdade que

até mesmo Klee, Matisse e Cézanne, tiram sua principal inspiração do meio no qual trabalham. A excitação de sua arte parece consistir acima de tudo em sua preocupação pura com a invenção e o arranjo de espaços, superfícies, formas, cores etc., excluindo tudo que não esteja necessariamente implicado nesses fatores. A atenção de poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, até mesmo Rilke e Yeats, parece estar centrada no esforço de criar poesia e nos próprios ‘momentos’ da conversão poética, mais do que na experiência que deve converter-se em poesia”.

¹³ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959, p. 266.

¹⁴ Cf. KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974. SOLLERS, Philippe. *L’écritue et l’expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968. No que diz respeito à pintura de Cézanne, Richard Schiff insiste na politização do discurso crítico modernista e fala da “política da pincelada”, Cf. SCHIFF, Richard. *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2002, p. 309: “La mano del modernista es, en esta perspectiva, el órgano privilegiado de la libre elección (...)”.

houve algumas tentativas teóricas de situar o poeta e o pintor sob o signo de algumas trocas interessantes entre os dois movimentos. Assim, alguns autores mostraram certos aspectos impressionistas da poesia de Mallarmé, apontando para uma descontinuidade de imagens subjetivas e fugidias¹⁵ ou para a substantivização do adjetivo e para o uso da juxtaposição.

Em Cézanne por sua vez, sobretudo em suas paisagens tardias e em suas banhistas, procurava-se várias vezes por características simbolistas¹⁶. Esse suposto vínculo do pintor com o simbolismo ganha uma certa força com o fato de que os primeiros pintores que se diziam “alunos” do mestre de Aix eram os nabistas, que conheceram sua obra através de Gauguin. Assim, como “alunos”, os mostra o quadro de Maurice Denis *Hommage à Cézanne*, de 1900, no qual eles se encontram reunidos em torno a uma natureza morta do mestre. No entanto, é sabido que o próprio Cézanne distanciava-se de todas as escolas e criticava a pintura sintética simbolista de Gauguin justamente devido a seu excesso de contorno e falta de profundidade. Portanto, nem no caso de Mallarmé nem no de Cézanne se pode falar facilmente em termos de alguma classificação geral que os reduza ao simbolismo ou ao impressionismo, mas, no máximo, pode-se apontar para certos aspectos das suas obras, aspectos, aliás, cuja subsunção a qualquer escola permanece discutível¹⁷.

Assim, apesar de sempre dever-se levar em consideração tanto os pontos de referência culturais comuns quanto o diálogo que os dois artistas sem dúvida mantinham com sua época, ambos eram, por exemplo, grandes leitores e admiradores de Baudelaire e também participavam de lutas a favor ou contra certas estéticas e poéticas, não parece todavia produtivo procurar um denominador comum entre Mallarmé e Cézanne em qualquer movimento cultural do final do século XIX.

O paralelo entre a obra poética de Mallarmé e a obra pictórica de Cézanne não será procurado, portanto, no estilo. Tampouco parecem muito pertinentes as aproximações que têm como seu foco a temática. De fato, não é possível pensar

¹⁵ Cf. THIBAUDET, Albert. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 2006, pp. 46-51. A respeito do “impressionismo literário” ver também: “Impressionismo e literatura”, in.: SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, pp. 286-317.

¹⁶ Cf. DÜCHTING, Hajo. *Paul Cézanne 1839-1906. Da Natureza à Arte*. Köln: Taschen, 1993, p. 214.

¹⁷ Como nota Richard Schiff, nos anos 90 do século XIX, o simbolismo e o impressionismo não eram bem delimitados e confundiam-se facilmente. Cf. SCHIFF, op. cit., pp. 31-41.

entre os dois artistas qualquer correspondência do tipo proposto por Helmuth Hatzfeld em seu estudo comparativo *Literature through Art. A New Approach to French Literature*¹⁸, ou seja, um paralelo do tipo explicativo, baseado numa comparação temática. Isso porque os quadros de Cézanne não esclarecem nem ilustram os poemas de Mallarmé¹⁹, como o faziam, por exemplo, algumas obras de Manet ou Redon. Tampouco os temas ou o tipo de imaginário explorado por Mallarmé, tal, por exemplo, a figura decadente da cruel e sedutora Salomé, próxima também ao pintor simbolista Maurice Denis, lançam luz sobre os motivos de Cézanne.

Não é mais frutífera qualquer busca de correspondências iconográficas entre o poeta e o pintor. Ao contrário, de maneira pré-teórica, pode-se apontar mesmo para um contraste entre as imagens que alimentavam a produção de Mallarmé e a de Cézanne. Os espaços abertos das paisagens do pintor contrastam com o fechamento do espaço mallarméano, com a intimidade, por vezes até um tanto sufocante, de um interior burguês com todo seu rico repertório de móveis e bibelôs. Nessa mesma linha aparece um outro contraste, entre o natural e o artificial. Também a riqueza de cores quentes e a luminosidade da Provença, a principal fonte de inspiração de Cézanne, opõe-se com força à recorrência nos poemas de Mallarmé de imagens de lagos estagnados, congelados, transformados em espelhos.

Percebe-se logo que tanto do ponto de vista estilístico quanto temático, as obras do poeta e do pintor parecem distantes. No entanto, o que Mallarmé e Cézanne mais possuem em comum é o fato incontestável de terem modificado, de maneira tão radical quanto frutífera para as gerações futuras, a linguagem da poesia e da pintura. É justamente esse impacto, essa relevância histórica incontestável, que constitui o primeiro motivo da presente aproximação de suas obras e da tentativa de se responder à pergunta sobre seus possíveis paralelos. Trata-se, pois, dos lugares paralelos na história da poesia e na história da pintura que Mallarmé e Cézanne ocuparam através das histórias da recepção de suas

¹⁸ New York: Oxford University Press, 1952, pp. 211-223.

¹⁹ Édouard Manet ilustrou algumas edições de luxo de poemas de Mallarmé e Odilon Redon teve projeto de fazer ilustrações para *Un coup de dés*. Ver: PAKENHAM, Michael. "Mallarmé/Manet: 'un culte d'amitié et d'admiration'", In: *Magazine littéraire*, n°368, pp. 37-40; CELLIER, Leon. "Mallarmé, Redon et 'Un Coup de Dés...'", In: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°27, 1975, pp. 363-375. De fato, existiu um projeto, nunca realizado, de uma edição de luxo de poesias de Mallarmé com a participação de vários pintores da época, amigos do poeta.

obras. Trata-se também de certas surpreendentes semelhanças presentes nessas histórias. Essas semelhanças entre as recepções das duas obras, que lhes outorgam lugares paralelos na história da pintura e da poesia, serão questionadas no presente trabalho através da reflexão sobre a noção do silêncio.

1.1

O conceito de silêncio no discurso crítico sobre a pintura e a poesia da segunda metade do século XIX

Debruçar-se sobre o silêncio em relação à literatura e à pintura da segunda metade do século XIX não é nada de novo. Ao contrário, o silêncio é um termo muito recorrente no discurso crítico sobre a produção artística daquele fascinante período histórico, sendo ao mesmo tempo inseparável da investigação sobre o nascimento da literatura e da pintura modernas. É importante notar de imediato que, nos dois âmbitos, o silêncio significa geralmente algo de claramente negativo, sendo freqüentemente posto em relação com alguma recusa, oposição ou falta.

Assim, a noção de silêncio na pintura costuma ser associada à negação da eloqüência ou à recusa da narratividade e, com isso, à preocupação da pintura consigo mesma, o que, por sua vez, leva à radical emancipação dos meios plásticos. Tal silêncio foi anunciado na grande pintura do passado pelos pintores denominados coloristas, que enfatizavam a autonomia da cor tornando-a “eloqüente”²⁰, e, numa interpretação radical da pintura do século XIX, foi compreendido como um silêncio do próprio tema da pintura. Tal conceitualização origina-se numa importante mudança ocorrida no século XIX, época na qual a pintura começa a silenciar tudo que não é ela mesma.

Essa importante mudança rumo ao silêncio do tema é anunciada por Caspar David Friedrich e, no solo da pintura paisagística inglesa, por pintores como John Constable e William Turner, que são os primeiros a desafiar todo comentário e, com isso, também os primeiros que tiveram de fazer face à censura do público,

²⁰ É significativo nesse contexto o título do estudo de Jaqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, no qual, a autora analisa a importância da cor na pintura clássica e suas relações com a retórica. A respeito da afinidade entre a autonomia da cor e o silêncio, Lichtenstein escreve: “(...) la couleur, c’est le sensible dans ou plutôt de la peinture, cette composante irréductible de la représentation qui échappe à l’hégémonie du langage, cette expressivité pure d’un visible silencieux qui constitue l’image comme telle”. Cf. LICHTENSTEIN, Jaqueline. *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique*. Paris: Flammarion, 1999, p. 12.

que dizia que seus quadros não possuíam tema e não significam nada, pois neles nada ocorria²¹. Em seguida, a própria noção de silêncio, no sentido de indiferença à significação do tema, surge em solo francês, aparecendo com considerável frequência no ensaio de George Bataille sobre Manet²²:

Dès l’instant où les poses éloquentes des modèles l’ont enragé, l’exigence de Manet se révéla dans cette importance : ce dont il s’agissait, assez bizarre, était le silence de la peinture. Il fallait, pour le peintre, se libérer ; il devait se donner librement à l’art de peindre, à la technique, au chant des formes et des couleurs²³.

É justamente por ter introduzido de maneira conseqüente o “silêncio da pintura” que a obra de Manet é geralmente considerada como o início da linguagem pictórica autônoma e, com isso, como o início da pintura moderna, que atribui toda uma importância ao “canto das formas e das cores”. Afinal, de acordo com André Malraux, “o primeiro caráter da arte moderna é o de não contar”²⁴; e não contar significa aqui uma importante inversão da relação entre a realidade e o quadro, pela qual, porém, a realidade, longe de desaparecer, começa a tornar-se “silenciosa”, ou seja, subordinada à eloqüência dos meios plásticos.

Renunciar à eloqüência do tema constituiu na época de Cézanne um verdadeiro desafio ao gosto do público burguês e foi uma fonte de incompreensão, já que contradisse violentamente a importância da temática na pintura acadêmica. Com efeito, a pintura dominante em meados do século XIX enquanto expressão do gosto da burguesia, era executada segundo regras idênticas e prescritas pela academia, de modo que era o tema, ou seja, aquilo que “ocorria” no quadro que concentrava todo o interesse, pois apenas assim se conseguia distinguir um quadro do outro²⁵. Nesse contexto existia, aliás, toda uma hierarquia de temas que privilegiava representações dos grandes momentos históricos. Assim, os pintores acadêmicos escolhiam temas eruditos, rebuscados da história, da literatura ou da mitologia, que precisavam com frequência ser acompanhados de um título ou até mesmo de um esclarecimento no catálogo. 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

²¹ Cf. WAT, Pierre. “Littérature et peinture dans le projet romantique”. In. *Europe* n° 933-934, jan.-fev. 2007, pp. 107-121.

²² BATAILLE, Georges. *Manet*. Genève: Skira, 1983.

²³ *Ibidem*, p. 35.

²⁴ MALRAUX, André. *Les voix du silence*. Paris: La Galerie de la Pléiade. 1956, p. 98.

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 insignificantes²⁶.

Devido a essa preponderância do tema na pintura acadêmica, o papel do espectador resumia-se a uma “leitura”, ou seja, ao reconhecimento do tema do quadro e da narração por ele veiculada, que geralmente continha alguma lição moral solidária da ética convencional burguesa da época. Os próprios meios plásticos tendiam a ser ocultados, a se tornar transparentes, ou seja, invisíveis. É importante também notar que essa ocultação, associada ao minucioso acabamento dos quadros e à clareza de sua composição e de seus detalhes, eram solidários com a predominância do aspecto narrativo da representação, já que se buscava desse modo garantir a sua legibilidade.

Passados os escândalos ligados ao seu aparecimento, o silêncio da pintura moderna, com o seu esforço constante de fazer calar o tema, ou seja, a “literatura”, e de fazer falar os meios plásticos, ou seja, a própria “pintura”, coloca até hoje um sério desafio metodológico. Com efeito, de acordo com Bataille, o silêncio na pintura significa a “decisão de não expressar na pintura nada cujo equivalente discursivo fosse possível”²⁷.

Nos termos de Ervin Panofsky, esse silêncio da pintura enquanto falta de narratividade constitui-se justamente na eliminação de seu tema secundário ou convencional. Essa eliminação provoca inevitavelmente a “transição direta dos motivos para o conteúdo”²⁸. Assim, o silêncio da pintura, característico da pintura moderna, pode ser designado em termos panofskianos como uma ausência da mediação da imagem convencional, uma vez que o silêncio desse modo compreendido transforma a pintura numa interrogação direta do visível. Meyer Schapiro fala, por sua vez, de “uma nova imagem”:

A nova imagem era um fragmento abstraído do mundo visível familiar, que não requeria nenhum conhecimento especial ou cultura literária para ser reconhecido,

²⁵ Cf. REWALD, John. *Histoire de l'impressionnisme*. Paris: Albin Michel, 1955, pp. 19-24.

²⁶ Cf. FERMIGIER, André. *La bonne et la mauvaise peinture. Chroniques d'art*. Paris: Gallimard, 2002, p. 268: “Que peut-on peindre qui n'ait été déjà représenté? Et l'on imagine sans peine le découragement des malheureux qui se mettaient en charette pour traiter de sujets aussi affriolants que: *Du Couédic recevant les adieux de son équipage, (...) Peste à Rome sous le pape Nicolas V, Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade, Les Adieux du consul Boëtus à sa femme, Retour de la pêche aux huitres par grande marée à Cancale*”.

²⁷ BATAILLE, op. cit., p. 102.

²⁸ PANOFSKY, Ervin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 54.

ao contrário dos motivos históricos, míticos e poéticos das escolas neoclássica e romântica²⁹.

A mais aguda ênfase no silêncio da arte moderna manifesta-se na pesquisa daquela estrutura anti-referencial por excelência que Rosalind Krauss e tantos outros chamam de estrutura de “grades”. Articulada com vigor na pintura de Malevitch e Mondrian, a estrutura de “grades” torna-se, a partir daí, um elemento bastante recorrente, a ponto mesmo de se transformar em um verdadeiro “emblema” da arte moderna. Aspirando a uma radicalização da falta de referencialidade, a “grade” se opõe ao discurso e “promove o silêncio”:

La grille promet le silence, elle le pousse jusqu’au refus de parole. L’absolue stagnation de la grille, son absence de hiérarchie, de centre, d’inflexions, soulignent non seulement son caractere anti-référentiel, mais, plus encore, son hostilité à la narration. Cette structure imperméable aussi bien au temps qu’à l’accident, interdit la projection du langage dans le domaine du visuel. Résultat: le silence³⁰.

É evidente que a falta de qualquer imagem portadora de discurso, falta essa que é identificada ao silêncio, não deixa de afetar consideravelmente a relação entre a pintura e seu espectador. As “grades” da arte moderna tornam-se, assim, uma verdadeira barreira que frequentemente acabam por encerrar a arte em um tipo de isolamento de pura visualidade, em um âmbito distante a todo discurso. Rosalind Krauss chega mesmo a falar, nesse sentido, de uma “fortaleza” e de um “gueto” da pintura moderna.³¹

Com efeito, a inexistência de uma imagem convencional impossibilita a descrição e a classificação da pintura, ou seja, o que Panofsky chama de iconografia, e com isso também a interpretação desta através da leitura da imagem, a iconologia. Assim, o silêncio da pintura não somente limita a iconologia panofskiana, mas constitui-se em geral na fonte de um problema metodológico importante, pois exige do espectador uma nova postura. Este deve perceber agora que o silêncio ameaça consideravelmente o papel do discurso enquanto mediador entre ele e o quadro e, em geral, entre ele e o visível. De acordo com Clement Greenberg em seu famoso artigo “Pintura modernista”, que

²⁹ SCHAPIRO, op. cit., p. 31.

³⁰ KRAUSS, Rosalind. *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993, p. 136.

³¹ Cf, ibidem, p. 93.

foi em vários aspectos determinante para a recepção da arte moderna, esta nova exigência da pintura é a de que a arte visual deve “se restringir exclusivamente ao que é dado na experiência visual, não fazendo referência a coisa alguma dada em qualquer outra ordem de experiência (...)”³².

Para o espectador, negligenciado por Greenberg, a confrontação direta com o visível, *sem referência a coisa alguma dada em qualquer outra ordem de experiência*, constitui-se, sem dúvida, numa séria dificuldade. Pois, em sua postura mais radical, ela indica não somente a insuficiência mas até mesmo a exclusão definitiva da linguagem verbal do processo de transmissão da experiência visual. Numa palavra, o silêncio da pintura tende a torná-la intraduzível em discurso: ele parece apontar dessa maneira para o caráter indizível da esfera do visível.

Em comentários sobre a literatura da segunda metade do século XIX o silêncio é um lugar-comum e remete, segundo a maioria dos autores, a um forte movimento de negação da referencialidade da linguagem poética, que chega mesmo a se assemelhar a uma ontologia negativa. E Mallarmé, sem dúvida, enquanto poeta hermético, constitui nessa perspectiva a figura-chave.

O silêncio como um fenômeno negativo é originário da doutrina parnasiana *l'art pour l'art* e do seu credo estético, segundo o qual a arte deve permanecer desinteressada: “Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid”³³. Diversos críticos³⁴ confrontam a transformação dessa doutrina no final do século com um duplo movimento de negação, que visa não somente a excluir toda função social mas também toda submissão da poesia à realidade concreta. Essa dupla recusa implica numa mudança complexa da relação entre o poeta e a sociedade, qual seja: a passagem da cumplicidade ao questionamento, ou até mesmo à oposição. No caso da poesia de Mallarmé é o hermetismo que constitui a expressão mais óbvia dessa dupla recusa.

³² GREENBERG, Clement. “Pintura modernista”, in: *Clement Greenberg. O debate crítico*. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, pp. 101-110, aqui p. 106.

³³ GAUTHIER, Théophile. “Préface” de *Mademoiselle Maupin*. In. *Romans, contes et nouvelles*. Vol. 1. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 230.

³⁴ Entre o quais: Walter Benjamin (Cf. BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.).

Entre os comentadores que, de maneira explícita, relacionam essa divergência entre a poesia e a sociedade à noção de silêncio não se pode deixar de citar Roland Barthes, autor de um ensaio sobre Mallarmé com o eloqüente título “L’écriture et le silence”. Barthes, que chama o poeta de “Hamlet da escrita”, vê na poética mallarmeana antes de mais nada uma “estrutura do suicídio”, que corresponde a um momento histórico de crise:

Mallarmé, sorte de Hamlet de l’écriture, exprime bien ce moment fragile de l’Histoire, où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir. L’agraphie typographique de Mallarmé veut créer autour des mots raréfiés une zone vide dans laquelle la parole, libérée de ses harmonies sociales et coupables, ne résonne heureusement plus³⁵.

O silêncio em Mallarmé relaciona-se, segundo Barthes, a uma crítica profunda da escrita e da condição burguesa e constitui uma renúncia suicidária à linguagem “social e culpada”. Barthes associa a escrita burguesa à linguagem clássica, “intemporal (...) e dada imediatamente como universal”³⁶. Ao contrário dessa linguagem dogmática, a linguagem poética de Mallarmé abdica radicalmente de todos os clichês, tornando-se com isso muito solitária e “plenamente irresponsável de todos os contextos possíveis”³⁷, ou seja, arriscando o desaparecimento de seu próprio sentido. Numa palavra, a linguagem poética de Mallarmé reivindica sua liberdade através do risco de sua própria desaparecimento enquanto linguagem como meio de comunicação.

A crise ideológica dos poetas de origem burguesa na segunda metade do século XIX, dos “poetas funcionários”, “herdeiros do ateísmo”, marcados pelas consequências ideológicas da queda da monarquia em 1848, que fez a poesia perder seus dois temas tradicionais, o homem e Deus, interessou também Jean-Paul Sartre. Assim, para Sartre, essa crise é estimulante para o aparecimento do fenômeno do silêncio na poesia. Primeiramente, porque o poeta que se encontra numa situação de impasse, sendo ao mesmo tempo cúmplice e vítima da sociedade burguesa decadente, renúncia à prolixidade romântica e entra em “greve

³⁵ BARTHES, Roland. *Le degré zero de l’écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953 e 1972, p. 55.

³⁶ *Ibidem*, p. 42.

³⁷ *Ibidem*, p. 55.

de silêncio”: “Dignement le poète va se taire puisque nul ne le convie à parler; ou plutôt non, il écrira: mais ce sera pour annoncer publiquement qu’il se tait.”³⁸

Em segundo lugar, a “greve de silêncio” remete igualmente ao aparecimento de uma estética da negatividade, conseqüência da busca por uma estética do raro que possa dar impressão de que há criação no lugar vazio deixado por Deus. Essa ausência de Deus que, segundo Sartre, se torna obsessiva para os poetas, especialmente para Mallarmé, provoca uma multiplicação de estratégias de negação que, por sua vez, afetam consideravelmente a delicada relação entre o poeta e seu público. O silêncio mostra-se nesse contexto sobretudo enquanto estabelecimento de uma ordem do incomunicável: “Jusque-là le Verbe était l’intermédiaire entre le poète et le lecteur; à présent c’est une colonne de silence qui fleurit solitaire dans un jardin caché.”³⁹

A ênfase na negatividade enquanto característica eminente da poesia moderna encontra sua elaboração mais influente na obra de Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik*⁴⁰. O silêncio é, para Friedrich, um fenômeno negativo por excelência e encontra na obra de Mallarmé sua mais completa elaboração e exemplificação. O papel do silêncio relaciona-se, nesse contexto, à destruição da função representativa da linguagem na poesia: “Le silence pénètre dans la poésie au moyen des choses ‘tues’ (parce que ‘abolies’)”⁴¹.

A destruição da função representativa, da qual o silêncio das coisas “abolidas” é uma manifestação importante, tem como fonte a frustração de uma exigência maior perante a linguagem, a saber, a de uma reivindicação do absoluto:

(...) nous observons un ressurgissement de la pensée mystique pour laquelle l’insuffisance de la langue découle de l’expérience d’une exigence toujours plus absolue. Cette mystique devient cependant une mystique du néant, de même que chez Baudelaire et Rimbaud, elle était déjà une mystique de la transcendance vide⁴².

A exigência de uma aproximação entre a linguagem e o ideal, que, na poesia de Mallarmé, não é outro que o nada, leva, segundo Friedrich, a uma fuga cada vez mais imperativa e radical face ao real.

³⁸ SARTRE, Jean-Paul. *Mallarmé. La lucidité et sa face d’ombre*. Paris: Gallimard, 1986, p. 30.

³⁹ *Ibidem*, p. 62.

⁴⁰ FRIEDRICH, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt, 1956. Edição citada: *Structures de la poésie moderne*. Paris: Denoël, 1976.

⁴¹ FRIEDRICH, p. 157.

⁴² FRIEDRICH, pp. 157-158.

A aplicação do modelo da ontologia negativa ao estudo da poesia, acompanhada por uma reflexão recorrente sobre o silêncio enquanto ausência essencial, ocupa uma grande parte da obra de Maurice Blanchot na qual, significativamente, Mallarmé assume um lugar paradigmático. Como toda obra, a obra do poeta é, segundo Blanchot, antes de mais nada uma busca existencial, “uma experiência total”⁴³, que implica também uma aprendizagem da morte. A busca da linguagem poética visa a uma palavra que difere da palavra usual e que, ao contrário dessa, não nos oferece a ilusão do imediato que vela nossa solidão existencial: “En cette parole, nous ne sommes plus renvoyés au monde, ni au monde comme abri, ni au monde comme buts. En elle, le monde recule et les buts ont cessé; en elle, le monde se tait (...)”⁴⁴.

Na linguagem poética, o mundo, com sua presença ilusória, se cala, posto que essa linguagem, em oposição ao linguagem usual, encontra-se dotada de um poder destrutivo sobre a realidade:

Le mot n’a de sens que s’il nous débarasse de l’objet qu’il nomme : il doit nous en épargner la présence ou ‘le concret rappel’. Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait *disparaître*, elle rend l’objet absent, elle l’annihile⁴⁵.

Nos anos 90 do século XX, a reflexão de Blanchot acerca do silêncio na poesia de Mallarmé encontra uma continuação no estudo comparativo de Dianna Niebylski *The poem on the edge of the word: the limits of language and the uses of silence in the poetry of Mallarmé, Rilke and Vallejo*⁴⁶, que de novo coloca a obra de Mallarmé sob o signo de uma filosofia negativa. De acordo com Niebylski, o silêncio na poesia nasce de um paradoxo entre uma exigência que se faz à linguagem e uma desconfiança perante às suas capacidades. Frente a isso, Mallarmé, buscando uma sintaxe pura e auto-referencial, descobre na operação de eliminação seu método e programa artístico. Assim, sua obra testemunha uma fascinação diante das possibilidades negativas da linguagem: “Mallarmé’s work is

⁴³ BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959, p. 284.

⁴⁴ BLANCHOT, Maurice. *L’Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, p. 34.

⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. *La Part du feu*, Paris: Gallimard, 1949, p. 37.

⁴⁶ NIEBYLSKI, Dianna C. *The poem on the edge of the word: the limits of language and the uses of silence in the poetry of Mallarmé, Rilke and Vallejo*. New York: Peter Lang, 1993.

continuously engaged in an act of denial, rarefaction, and abstraction which does not exclude the cancellation of the poem itself⁴⁷.

Como em Blanchot, o silêncio para Niebylski aparenta-se à possibilidade de uma completa abolição da referencialidade:

His poems, which invariably gravitate towards an aesthetic/ontological center (an absent center, of course) where the poetic syntax, progressively devoid of any referential reality and exceeding the possibilities of even the most entransitive of syntaxes, are always on the verge of ceasing to say⁴⁸.

Dessa maneira, vários críticos, ainda que em âmbitos distintos, elaboram em relação à poesia de Mallarmé um conceito de silêncio estritamente ligado a uma leitura de sua obra enquanto expressão de um idealismo poético. O silêncio remete aqui à necessidade da negação da realidade e essa negação aparece como condição para se atingir um ideal. Em consequência dessa negação, a poesia encaminha-se inevitavelmente para o hermetismo e, com isso, coloca seu leitor numa situação por vezes problemática.

1.2

Silêncio enquanto denominador comum da obra de Mallarmé e de Cézanne: colocação do problema.

Um breve olhar, que por ser breve é sem dúvida algo redutor, sobre a conceitualização do fenômeno do silêncio em relação à pintura e à poesia da segunda metade do século XIX e, a partir daí, uma tentativa de se pensar, desde essa conceitualização, a pintura de Cézanne e a poesia de Mallarmé enquanto acontecimentos comparáveis revelam, de pronto, certas desproporções. Primeiramente, se Mallarmé é a figura-chave em todo discurso teórico sobre o silêncio na poesia dessa época, no discurso crítico sobre a pintura de Cézanne a noção de silêncio aparece apenas ocasionalmente e geralmente desprovida de qualquer peso conceitual. Mais freqüentemente, é em relação à pintura de Manet que se costuma conceituar a noção de silêncio. Além disso, se tanto na pintura quanto na poesia o silêncio é associado a uma mudança na ordem da representação, que tem como consequência inevitável uma mudança na relação entre a obra e seu fruidor, à luz dos discursos produzidos até agora sobre a questão

⁴⁷ Ibidem, p. 36.

⁴⁸ Ibidem, p. 42.

não parece certo se essa mudança se cumpre nas obras de Mallarmé e de Cézanne de maneira análoga.

O denominador comum das concepções de silêncio elaboradas em relação à pintura e à poesia da segunda metade do século XIX é, sem dúvida, a auto-reflexividade. O silêncio, enquanto movimento negativo de recusa, aparece nesse contexto como um elemento estimulador dessa auto-reflexividade. Na pintura, porque a recusa da narrativa associada ao silêncio chama a atenção (tanto a do pintor quanto a do espectador) para o visível e, com isso, para os meios plásticos. Na poesia, porque a linguagem, supostamente desprovida de sua função referencial, transforma-se num jogo interno entre as palavras em sua materialidade.

No entanto, aplicada às obras de Cézanne e de Mallarmé, a analogia entre suas “auto-reflexividades” e, com isso, entre os silêncios em suas acepções negativas, aparece, de pronto, como pouco convincente. Primeiramente, porque no caso da pintura de Cézanne não se pode falar de nenhuma “fuga da realidade”, mas somente da recusa de narrativa. A tentativa de tornar presente, em seus quadros, a realidade em toda sua plenitude é, ao contrário, tão incontestável e tão insistente quanto manifesto é o caráter vacilante do real nos poemas de Mallarmé. Nesse sentido, a diferença entre o poeta e o pintor é tão grande que se pode até pensar em um contraste. De fato, do ponto de vista de sua relação com a realidade sensível, os esforços criativos incessantes de Cézanne e de Mallarmé parecem até mesmo seguir em direções opostas, de modo que uma analogia entre a poesia de Mallarmé e a pintura não-figurativa pareceria talvez mais adequada.

Vista a partir da perspectiva da concepção do silêncio enquanto estimulador da auto-reflexividade, a analogia entre as obras de Mallarmé e de Cézanne, analisadas como momentos de uma transformação radical do sentido da poesia e da pintura, não parece convincente porque suas obras mostram-se assimétricas, ou seja, parecem não operar em um mesmo grau seu afastamento ou até negação do real. Deve-se notar aqui, nesse mesmo sentido, que enquanto Mallarmé provocou várias interpretações metafísicas, como por exemplo os textos de Maurice Blanchot, essa abordagem é praticamente inexistente no discurso crítico sobre a obra de Cézanne.

É antes a consequência da aparição do silêncio na pintura e na poesia para o fruidor que parece constituir aqui um solo estável para a busca de analogias entre

duas obras revolucionárias do final do século XIX. A “ordem do incomunicável” ou a “coluna de silêncio” que, segundo Sartre, aparecem entre a obra e seu fruidor mudam radicalmente e, parece, irreversivelmente, a relação entre a pintura e a poesia e seu público. Pois, sem serem as únicas a se confrontar com a hostilidade do público, a pintura de Cézanne e a poesia de Mallarmé talvez reivindicuem de seu fruidor até hoje algo que aparece como difícil. E é nisso, aliás, que consiste seu caráter frutífero inesgotável, ou seja, sua estranha “atualidade”.

Esse estudo tem como tese a possibilidade de estabelecimento de uma noção de silêncio comum às obras de Mallarmé e de Cézanne e a comprovação de seu caráter operatório na reflexão sobre a fecundidade incontestável das duas obras para o século XX. O ponto de partida para essa tentativa não se constituirá, talvez contra as expectativas, num debruçar-se sobre as pinceladas deixadas em branco por Cézanne, nem sobre o status dos brancos em poemas de Mallarmé, ainda que a análise desses fenômenos, sem dúvida muito importantes, encontrará seu lugar no trabalho. O ponto de partida para a reflexão sobre o silêncio consistirá, antes, na abordagem da dificuldade da poesia de Mallarmé e da pintura de Cézanne manifestas na recepção das obras do poeta e do pintor. Afinal, é justamente a dificuldade que constitui a mais óbvia manifestação daquela “fortaleza” construída sobre as “grades”, denunciada por Krauss, daquela “coluna de silêncio”, da qual falava Sartre, ou, ainda, daquelas tentativas suicidas da linguagem, que tanto impressionavam Barthes.

Trata-se aqui não somente da dificuldade, freqüentemente anedótica, que marcou a recepção por parte do público do final do século XIX, mas também, e sobretudo, da dificuldade presente no discurso crítico sobre o poeta e o pintor durante todo o século XX. Essa dificuldade torna-se manifesta através da persistência de interpretações coerentes em si e que, no entanto, mostram-se contraditórias em comparação umas com as outras. O mais significativo nesse tipo de dificuldade característico da recepção da obra de Mallarmé e de Cézanne ao longo do século XX é o fato de que as controvérsias concernem a fenômenos-chaves relacionados às duas obras fundadoras da arte moderna. Elas tratam, com efeito, da questão da abolição da referencialidade e, em conseqüência, da obscuridade em Mallarmé e da questão da natureza da perspectiva e do espaço pictórico em Cézanne.

Baseado em reflexões sobre a recepção das duas obras, o estudo do fenômeno do silêncio será situado no contexto da discussão acerca da abertura da obra de arte e da fundamentação do papel do leitor/espectador no processo de constituição do seu sentido. Diversos caminhos teóricos servirão de base para essa análise do silêncio em obras de cuja constituição faz parte o fruidor, dentre os quais se destacam a proposta de Umberto Eco, apresentada em sua *Obra Aberta* (1962)⁴⁹, a de Wolfgang Iser, desenvolvida em seu *Ato da leitura* (1976)⁵⁰, e a de Karlheinz Stierle, elaborada em “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”⁵¹. Formuladas em âmbitos distintos, todas essas propostas teóricas compartilham do mesmo escopo: o de vincular a teoria da obra a uma teoria da comunicação.

Aproximando a obra de um poeta à de um pintor sob o denominador comum do silêncio, um dos desafios do presente trabalho situa-se forçosamente no questionamento sobre o que é a linguagem da arte. Aqui, pois, uma das metas consiste na colocação do fenômeno do silêncio enquanto tematização da diferença existente entre linguagem comum e linguagem da arte. Para isso, será preciso tentar situar mutuamente as duas linguagens, a da pintura e a da poesia, não somente com o intuito de se ver paralelismos e diferenças entre elas mas, sobretudo, para indicar o enriquecimento que a reflexão sobre uma pode trazer para a reflexão sobre a outra.

Esse enriquecimento torna-se particularmente vigoroso no que diz respeito à recepção da poesia e da pintura. O que significa ver um quadro e ler um poema com vistas a uma conjugação dessas duas recepções irredutíveis? Qual deveria ser aqui a relação postulada entre o “ver” e o “ler”? Trata-se de ver o quadro através da leitura do texto ou ao contrário? Ou talvez será preciso ver o quadro junto com a leitura do poema, imaginando uma reciprocidade que força o fruidor a um vai-e-vem entre os dois papéis, o de espectador e o de leitor? Todos esses dilemas encontram-se postos em prática no capítulo final do trabalho, que é uma tentativa arriscada de interpretação em conjunto do poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* de Mallarmé e do quadro *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* de Cézanne.

⁴⁹ ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁵⁰ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996 (vol. 1) e 1999 (vol. 2).

Finalmente, a própria idéia de risco, importante para a leitura do poema e do quadro, afinal trata-se das obras derradeiras e que punham em jogo todo um longo e exigente percurso criativo, encontra também seu lugar no processo de recepção. O risco surge aqui como inseparável do acaso que, nessas últimas obras de Mallarmé e de Cézanne, se torna um de seus elementos mais importantes, chegando por momentos a desempenhar o papel fundamental de principal regulador da relação, cada vez mais difícil, do fruidor com a obra.

⁵¹ STIERLE, Karlheinz. “Que significa a recepção dos textos ficcionais?” in: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. pp. 119-171.