

2

A dificuldade de Mallarmé e de Cézanne

Não há nada de surpreendente em chamar Mallarmé de “poeta difícil”, afinal ele representa uma figura paradigmática do hermetismo poético. “Mallarmé and the Art of Being Difficult”, “Mallarmé l’obscur”, “L’obscurité dans Mallarmé”, “Défigurations du langage poétique”, “La Tour de Babil, la fiction du signe”, “Le Sphinx des Batignolles”, “Variations sur un sujet: l’obscur”, são apenas alguns dos títulos de comentários de sua obra que o colocam, é verdade que em tons bem diversos e em âmbitos teóricos diferentes, sob o signo da dificuldade. Essa famosa dificuldade era aliás anedótica já quando o poeta ainda vivia e o próprio Mallarmé, sem dúvida consciente de seu peso e de seus atrativos, jogava habilmente com ela através de comentários desnorteantes e não desprovidos de humor dirigidos para seu público.

Cézanne, por sua vez, ainda que esteja longe de representar o paradigma do “pintor difícil” e que sua obra encontre-se hoje em dia um tanto ameaçada de banalização através de sua reprodução abundante em coleções populares sobre impressionismo e pós-impressionismo, resulta com frequência, no entanto, pouco acessível aos amadores das paisagens e cenas da vida parisiense pintadas em técnica impressionista e, com isso, resiste a uma fácil recepção. “Je me crois impénétrable”, disse uma vez o pintor, e algo dessa impenetrabilidade deixa-se experimentar mesmo depois de cem anos de esforços interpretativos. Essa afirmação encontrou, de fato, forte eco em um certo mito de infabilidade de suas pinturas que, por sua vez, teve como seu fruto várias constatações enigmáticas ou até mesmo arrogantes, como, por exemplo, a de Philippe Sollers: “Se você não percebe o que pretendo dizer, não posso fazer muita coisa para ajudá-lo”¹.

Nesse capítulo não se trata, porém, de analisar a dificuldade inerente às obras de Mallarmé e de Cézanne, o que constituirá o foco do capítulo seguinte, mas, antes, de sua manifestação na história centenária de sua recepção. O foco do capítulo é portanto enfatizar as diversas reações perante aquela “coluna de silêncio”, para citar novamente a formulação de Sartre, que suscitaram as duas obras.

¹ SOLLERS, Philippe. *O paraíso de Cézanne*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 43.

Com essa atenção dada à recepção, adere-se à idéia de que as interpretações das obras formam camadas que as cobrem, e, assim, aparecem como produtivas de entendimento e como constitutivas de uma determinada mediação, pois inevitavelmente atravessam toda leitura atual. Isso se torna particularmente evidente no caso dos autores paradigmáticos, como Mallarmé e Cézanne, que suscitaram muitas leituras diferentes. Existe, por exemplo, um “Cézanne de Merleau-Ponty”, que não tem muito a ver com o “Cézanne de Greenberg”, ou um “Mallarmé de Mauron”, tão diferente do “Mallarmé de Bonnefoy”.

A dificuldade que constitui o tema desse capítulo manifesta-se na história da recepção das obras de Mallarmé e de Cézanne e consiste na incoerência a esta associada, ou seja, no caráter fundamentalmente contraditório de suas propostas. “Sur l’obscurité de Mallarmé, on a porté des regards très divers. D’elle on s’est fait une idée obscure”², notou, já em 1926, Albert Thibaudet, anunciando com isso a incoerência fundamental das propostas de interpretação da obscuridade da obra do poeta. Uma observação semelhante a respeito do espaço pictórico em Cézanne foi feita por E. H. Gombrich: “Muito se tem escrito sobre o segredo da arte de Cézanne. Todas as espécies de explicações já foram sugeridas sobre o que ele queria realizar e o que realizou. Mas essas explicações permanecem rudimentares e até, algumas vezes, soam contraditórias”³.

Essas “explicações contraditórias”, ou seja, as interpretações incoerentes manifestam-se, de fato, muito cedo e consistem, na época da primeira recepção de Mallarmé e de Cézanne, simplesmente numa discordância violenta de opiniões acerca de suas obras que se resume à oposição entre aceitação e rejeição, constituindo-se, com isso, numa verdadeira fonte para os escândalos provocados pelos dois artistas no final do século XIX. De fato, através da noção de dificuldade, que se manifesta aqui na radical divergência de opiniões, instauram-se em torno a Mallarmé e a Cézanne verdadeiros campos de batalha, nos quais se confrontam expectativas inconciliáveis em relação à questão sobre o que são (e não são) poesia e pintura.

Ao longo do século XX, por sua vez, a simples incoerência de opiniões transforma-se significativamente e tende a se constituir numa divergência fundamental, especializada e proveniente dos meios acadêmicos, da interpretação

² THIBAUDET, op. cit., p. 56.

³ GOMBRICH, Ernst H. *A História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 540.

de aspectos basilares das duas obras. Assim, por exemplo, a divergência fundamental das interpretações com frequência diz respeito a importantes problemas de estética e determina, com isso, o caráter extremamente frutífero da obra de Mallarmé e de Cézanne para a teoria da arte no século XX.

2.1

A dificuldade de Mallarmé e de Cézanne aos olhos do público do final do século XIX

A pertinência da questão da dificuldade de Mallarmé e de Cézanne em relação à sua recepção por parte de seus contemporâneos é incontestável. Já desde o início de sua recepção, as obras de ambos suscitam opiniões polarizadas: uma rejeição agressiva, por um lado, e uma adesão cheia de admiração, por outro. Sobre a importância dessas confrontações de opiniões decide também o fato de que à dificuldade de Mallarmé e de Cézanne, entendida como polaridade de juízos sobre suas obras, acrescenta-se o lugar preponderante que poesia e pintura ocupam, segundo os critérios de apreciação do final do século XIX, na estrutura hierárquica das artes⁴.

As obras de Mallarmé e de Cézanne possuem em comum uma característica particular que, sem dúvida, influenciou bastante sua primeira recepção. Por incrível que pareça, nem os poemas de Mallarmé nem as pinturas de Cézanne eram facilmente acessíveis ao público da segunda metade do século XIX. Até 1887, os poemas de Mallarmé aparecem, dispersos, apenas em revistas e publicações coletivas. Além disso, a primeira edição em um único volume de tais poemas teve a tiragem de apenas de 47 exemplares, que foram postos à venda a um preço proibitivo. Vários de seus admiradores, não podendo comprar a custosa edição, simplesmente copiam os poemas⁵. Quanto às pinturas de Cézanne, antes das exposições organizadas por Vollard nos anos 90, apenas poucas foram vistas em Paris: na ocasião da primeira e terceira exposição dos impressionistas, no Salão, em 1882, e na Exposição Universal, em 1889. A única possibilidade de ter qualquer contato direto com os quadros de Cézanne era visitar a lojinha de tintas do Père Tanguy ou o próprio pintor em Aix-en-Provence.

⁴ Cf. BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998.

Dessa maneira, as obras de Mallarmé e de Cézanne eram freqüentemente mais conhecidas por descrições ou comentários do que realmente lidas ou contempladas. Essa dificuldade de acesso estimulou também a criação em volta de Mallarmé e de Cézanne de um ambiente um tanto misterioso, que os transformou, ainda em vida, em mitos: o de um poeta hermético e o de um pintor excêntrico e misantropo. O próprio Mallarmé jogava com sua obscuridade anedótica, dirimindo, por exemplo, a discordância a respeito da interpretação de um soneto difícil (no qual vários leitores viam um crepúsculo, outros uma aurora e alguns até mesmo o absoluto) pela desenvolvida afirmação: “Isto é a minha cômoda”⁶. Além disso, a reduzida presença imediata das duas obras fez com que tanto o poeta quanto o pintor tenham se deparado com a acusação de impotência e com que, aos olhos da crítica contemporânea, figurassem freqüentemente como artistas sem uma verdadeira obra.

Um outro fenômeno muito importante na história da recepção crítica da obra de Mallarmé e de Cézanne no final do século XIX, e diretamente relacionado ao lugar preponderante da pintura entre as artes plásticas e da poesia entre os gêneros literários, consiste no fato de que tanto um quanto o outro, provocando uma discussão veemente em torno a certas propriedades da obra de arte, parecem ter forçado uma mudança essencial na avaliação de algumas características de suas próprias obras. Essa mudança concerne ao valor dado a termos como “obscuro”, no caso de Mallarmé, ou “bruto”, no caso de Cézanne, usados em contextos descritivos. Com efeito, vistos inicialmente como claramente negativos, esses termos adquirem com o tempo toda uma ambivalência e até mesmo novos significados que resultariam paradigmáticos para o desenvolvimento da arte no século XX.

⁵ MARCHAL, Bertrand (org.). *Mallarmé. Mémoire de la critique*. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1998, “Préface”, pp. 5-16.

2.1.1

Os poemas de Mallarmé: entre “la plus enflammée sottise” e “les idées nattées et précieuses”

Se a obra de Stéphane Mallarmé detém um peso tão grande para a criação literária do século XX isso ocorre, entre outros fatores, porque aí a própria garantia de inteligibilidade do texto encontra-se posta em questão. Justamente por isso tal obra foi recebida como obscura, difícil, tendo sido até mesmo acusada de hermetismo. Uma análise de sua recepção crítica mostra que após a publicação de alguns poemas no *Parnasse Contemporain*, em 1866, Mallarmé passa a ser considerado como um poeta parnasiano, um imitador maneirista de Baudelaire, e torna-se alvo de vários ataques provenientes, antes de mais nada, de jornalistas. Como o nota Bertrand Marchal, em relação ao movimento parnasiano, Mallarmé constitui aos olhos de vários dos seus primeiros leitores “a caricatura ou o caso limite da nova escola”⁷. A maioria dos críticos acham seus poemas incompreensíveis e, num tom freqüentemente sarcástico, acusam o poeta de extravagância proposital, de mistificação ou até de loucura:

Que dire de pareilles folies? Ce qui nous y frappe avant tout le reste, c’est l’impuissance du poète, l’impuissance qui ne sait plus d’autre ressource que le délire⁸.

(...) deux pages, absolument incompréhensibles et l’on étonnerait sans doute M. Stéphane Mallarmé en lui disant que si son style est un spécimen du monde nouveau, le monde nouveau ne doit pas avoir la cervelle très solide⁹.

On croit devenir fou à lire des choses pareilles¹⁰.

Ce n’est là, en somme, que la théorie des parnassiens, mais poussée jusqu’à ce point où la cervelle se fêle¹¹.

Pour moi, je l’avoue, de tous les vers de ce dernier un seul m’a très fortement frappé, comme l’expression synthétique de la plus enflammée sottise de poète qu’il soit possible de conjecturer¹².

Assim, vários dos primeiros leitores recebem os poemas de Mallarmé com uma grande irritação e vêem neles nada mais que um excesso. Essas primeiras opiniões são a fonte do mito de Mallarmé enquanto poeta difícil, hermético, mito

⁶ Cf. JUIN, Hubert. “La révolution poétique de Mallarmé”, in. *Magazine littéraire*, n°96, pp. 18-22.

⁷ MARCHAL, op. cit., p. 7.

⁸ LONGHAYE, Georges. “La Poésie contemporaine d’après um document officiel”. In. MARCHAL, op. cit., p. 24.

⁹ MAGNARD, Francis, “Paris au jour le jour”. In. MARCHAL, op. cit., p. 35.

¹⁰ DE CALLIAS, Hector, “L’Esprit de la semaine”. In. MARCHAL, op. cit., p. 46.

¹¹ ZOLA, Émile. “Les poètes contemporains”. In. MARCHAL, op. cit., p. 56.

¹² BLOY, Leon. “On demande des malédictions”. In. MARCHAL, op. cit., p. 87.

que, de uma certa maneira, é compartilhado até hoje em dia. Nesse contexto, é importante enfatizar que até mesmo vários críticos da época, bem intencionados e que percebem o talento do poeta, admitem que não entendem seus poemas e manifestam uma sincera frustração perante essa incapacidade:

Ce qu'il y a de terrible dans le cas de M. Mallarmé, c'est que, en lisant ces vers absolument incompréhensibles on y sent une sorte de musique qui témoigne incontestablement d'un tempérament poétique et d'une nature délicate¹³.

(...) me souvenant d'avoir été charmé par ses premiers vers, ce m'est un vrai chagrin de ne pas entendre parfaitement les derniers, et j'ai envie de lui en demander pardon. Au moins voudrais-je savoir au juste pourquoi je ne les comprends pas¹⁴.

Após 1884, data de publicação dos “Poètes maudits” por Paul Verlaine, Mallarmé começa a ser percebido como um poeta simbolista ou decadente e, mais, como o mestre de toda essa escola. Em relação ao seus poemas deixam-se ouvir novas vozes, mais avisadas e sem dúvida acompanhadas de leituras mais atenciosas, como as de Joris-Karl Huysmans, François Coppée ou Catulle Mendès. Através desses novos comentários, aos poucos, a obscuridade de Mallarmé passa a ser discutida com mais atenção e vista até mesmo como uma qualidade. O próprio Verlaine assinala que Mallarmé “considerava a claridade como um charme secundário”¹⁵. A opinião decisiva para a nova interpretação da dificuldade parece provir de Teodor de Wyzewa, que escreve em 1886:

La Poésie ne doit donc pas être de lecture cursive, et distraite; elle doit demeurer incompréhensible à ceux qui n'ont point assez l'amour des jouissances esthétiques pour lui dédier, longuement, toute leur âme.(...) Les admirations sommaires, ou les compréhensions (in)intelligentes, à quoi bon cela¹⁶.

A dificuldade começa, assim, a ser percebida frequentemente como uma forma de proteção contra um público despreparado. Primeiramente, ela tem como papel eliminar o leitor comum e atrair o leitor exigente e, em seguida, conduzi-lo a uma leitura diferente. Dessa maneira, a dificuldade passa a apontar para um leitor pronto a dedicar à poesia um esforço bem especial, e, com isso, para uma

¹³ UN BIBLIOPHILE. “Livres nouveaux”. In. MARCHAL, op. cit., p. 52.

¹⁴ LEMAÎTRE, Jules. “Stéphane Mallarmé”. In. MARCHAL, op. cit., p. 144.

¹⁵ VERLAINE, Paul. “Les Poètes maudits. Stéphane Mallarmé”. In. MARCHAL, op. cit., p. 65.

¹⁶ WYZEWA, Teodor de. “M. Mallarmé. Notes”. In. MARCHAL, op. cit., p. 107.

visão ultra-aristocrática da arte¹⁷. Com sua exigência de uma nova leitura, a dificuldade constitui também uma forma de apontar para um sentido mais profundo e mais relevante que o sentido imediato, ou seja, para a manifestação de um idealismo poético.

No fim dos anos 80, além de descrever o papel de tal dificuldade, vários comentadores buscam também descrever com mais precisão em que consiste o caráter obscuro dos textos de Mallarmé. Assim, por exemplo Huysmans, tendo sempre em vista as aspirações idealistas do poeta, vê na obscuridade a consequência da procura por uma nova economia da linguagem poética, que resulta numa linguagem mais concentrada, mais elíptica, submetida à lógica da sinestesia:

Ces idées nattées et précieuses, il les nouait avec une langue adhésive, solitaire et secrète, pleine de rétractions de phrases, de tournures elliptiques, d'audacieux tropes. Percevant les analogies les plus lointaines, il désignait souvent d'un terme donnant à la fois, par un effet de similitude, la forme, le parfum, la couleur, la qualité, l'éclat, l'objet ou l'être auquel il eût fallu accoler de nombreuses et différentes épithètes pour en dégager toutes les faces, toutes les nuances (...)¹⁸.

Outros associam a obscuridade em Mallarmé à ênfase dada pelo poeta às qualidades musicais da linguagem. Assim, falando dos poemas de Mallarmé, Wyzewa relaciona sua dificuldade com uma aspiração de comunicação para além da razão:

(...) il me semble maintenant qu'en voulant expliquer, traduire en abstraites idées les poèmes de M. Mallarmé, je les rabaissais à être des façons de prestigieux rébus. Leur valeur est, en vérité, plus haute. (...) Ils s'adressent à notre sensibilité, par-delà notre intelligence; nous devons les prendre tels qu'ils se présentent à nous et laisser qu'ils nous charment. Leur poésie est avant tout une musique¹⁹.

A obscuridade torna-se dessa maneira o núcleo da veemente discussão em torno a Mallarmé nos anos 90. Se o poeta possui um grupo de admiradores fiéis que, como Huysmans ou Wyzewa, interpretam e valorizam a obscuridade de seus poemas, o grupo de inimigos da obscuridade, dessa vez não apenas jornalistas,

¹⁷ “(...) il faut étudier et analyser toutes deux ces littératures, qui croissent et se développent parallèlement et qui se compromettent par des excès pareillement dangereux. L'une vise toujours plus à devenir négociable et à perdre les nobles caractères de l'art, pendant que l'autre, au contraire, pour éviter toute affinité avec la foule, subtilise et complique sa propre esthétique, si bien qu'elle en devient abstruse et souvent incompréhensible”. PICA, Vittorio. “Les Modernes Byzantins. Stéphane Mallarmé”. In. MARCHAL, op. cit., p. 187.

¹⁸ HUYSMANS, J. K. À *rebours*. Paris: Pocket, 1997, p. 242.

mas inimigos preparados do ponto de vista da cultura literária, também cresce. Um dos inimigos mais eminentes nesse sentido é Gustave Lanson que, com ironia mordaz, acusadoramente afirma que a obscuridade encobre uma forma de “quietismo” e de “anarquismo” literário que são apenas uma “exaltação suprema da individualidade”²⁰. E nessas aspirações individualistas, Lanson vê um perigo para os valores racionais da linguagem:

Les mots sont des signes d'idées, des outils intellectuels; depuis leurs plus lointaines origines, parlés ou écrits, sonores ou visibles, ils signifient: et il ne dépend pas de M. Mallarmé qu'ils ne signifient rien. S'il les vide de sa pensée, il ne peut pas les vider de la pensée des autres, de la pensée humaine qui s'y est depuis tant de siècles incorporée²¹.

Seguindo o exemplo de Lanson, vários outros críticos interpretam a obscuridade como uma forma de destruição da clareza e da lógica da língua francesa, como uma maneira de pecar contra o próprio gênio da língua. Assim, Adolphe Retté, poeta e crítico, inicialmente admirador de Mallarmé, mas que nos anos 90 publica vários artigos contra a obscuridade mallarmeana e cujos ataques adquirem cada vez mais força, chama o poeta de “carrasco patentado de língua francesa”²² e sua obra de “luxúria do mau francês”²³. Com isso, tanto Retté quanto alguns outros críticos, inimigos da obscuridade, manifestam uma preocupação com a influência perversa da estética mallarmeana sobre os jovens poetas:

Si l'influence détestable de M. Mallarmé n'avait pas troublé maintes cervelles, si cet écrivain n'avait pas persuadé à trop de poètes qu'ils sont les sacerdotes d'un art ésotérique semant leurs vaticinations dans le vide et dans la nuit, nous serions tous d'accord et nul ne songerait à se poser en styliste hautain²⁴.

Além da deformação do francês, com suas conseqüências nefastas para o futuro da língua e da literatura, a obscuridade de Mallarmé continua sendo criticada como uma manifestação do espírito decadente, sobretudo de seu egocentrismo exacerbado, que se recusa à comunicação inteligível. As acusações de Lanson contra uma exaltação da individualidade são retomadas por outros e

¹⁹ WYZEWA, Teodor de. “M. Stéphane Mallarmé”. In. MARCHAL, op. cit., p. 248.

²⁰ LANSON, Gustave. “La Poésie contemporaine. M. Stéphane Mallarmé”. In. MARCHAL, op. cit., p. 276.

²¹ Ibidem.

²² RETTÉ, Adolphe. “Chronique des livres”. In. MARCHAL, op. cit., p. 355.

²³ RETTÉ, Adolphe. “Le décadent”. In. MARCHAL, op. cit., p. 371.

²⁴ RETTÉ, Adolphe. “Esthétiques divergentes”. In. MARCHAL, op. cit., p. 398.

revestem-se de formas cada vez mais agressivas, nas quais a estética de Mallarmé passa a ser vista como uma manifestação de narcisismo doentio. Assim, como antes a doutrina parnasiana da “arte pela arte”, o movimento decadente, aos olhos de certos críticos, encontra em Mallarmé, através da idéia da obscuridade, sua perfeita caricatura:

En somme : maladivement amoureux de soi même, se gargarisant avec des sonorités verbales qu’il déforme ou qu’il accole à son gré, *pour lui seul*, érigeant en système de raffinement la pénurie de ses facultés créatrices, blotti en un coin d’ombre loin du conflit social, portant pour blason un serpent gelé qui se mord la queue sur fond de brume, Narcisse au trouble miroir où luisent à peine les faibles phosphores d’une décomposition de l’art, prince de l’impuissance hautaine, tel apparaît le décadent – tel apparaît aux intelligences sauvées de son emprise M. Stéphane Mallarmé²⁵.

Não se limitando a criticar sua obscuridade, Retté chama Mallarmé de “príncipe da impotência ativa”, apontando com isso para uma outra característica da obra do poeta, que, nos anos 90, desencadeou uma batalha não menos veemente que a em torno de sua obscuridade: “Quoiqu’il ait maintenant largement dépassé la cinquantaine, il n’a presque rien produit”²⁶. Assim, ao lado do mito de poeta obscuro, forma-se um outro mito, o da esterilidade, da impotência. Resulta da esterilidade, nas críticas negativas, uma obra incompleta, irrealizada, inacabada, interpretada por vezes simplesmente como uma falta de obra. A crítica mal intencionada associa essa incompletude à idéia de mistificação. No entanto, como no caso da obscuridade, aqui também as vozes críticas dividem-se radicalmente. Aos olhos dos admiradores de Mallarmé, pouca produção não é sinal de mistificação, mas, ao contrário, de seriedade e autenticidade da pesquisa poética:

(...) à une époque de *gâchages* comme la nôtre où les plus beaux tempéraments se liquéfient en productions hâtives, où sous prétexte de sève et de jeunesse des adolescents abusent de la génération spontanée, la soi-disant impuissance de M. Mallarmé est un exemple de CONSCIENCE (...)²⁷.

Nesse mesmo sentido, ainda mais evocativa é a oposição que Camille Mauclair instaura entre duas expressões: ser “homem de letras”, enquanto uma

²⁵ RETTÉ, Adolphe. “Le décadent”. In. MARCHAL, op. cit., p. 372.

²⁶ NORDAU, Max. “Dégénérescence”. In. MARCHAL, op. cit., p. 301.

²⁷ DE SOUZA, Robert. “Journaux et revues”. In. MARCHAL, op. cit., p. 444.

atitude global e existencial, que tem em vista a qualidade, e “fazer literatura”, enquanto uma ocupação puramente técnica, dirigida à quantidade:

Advenu en une époque d’effrénée production littéraire, il fut le soigneux, le concentré par excellence: l’expression “homme de lettres” semble avoir été créée pour lui, mais assurément personne ne fut plus incapable de “faire de la littérature”²⁸.

Quem ousaria hoje em dia acusar seriamente poetas como Ezra Pound, James Joyce ou T. S. Eliot, considerados como difíceis por excelência, de perigosas tentativas de degeneração da linguagem, como o fazia Lanson com relação a Mallarmé? O século XX elabora, ao contrário, a idéia de que a degeneração da linguagem cotidiana pode ser remediada justamente por sua “desfamiliarização” radical operada pela linguagem poética, “desfamiliarização” esta da qual a obscuridade é plenamente solidária.

2.1.2

Os quadros de Cézanne: entre “la plus mémorable plaisanterie de l’art” e “les imperfections d’un vrai primitif”

A história da recepção crítica das obras de Cézanne pelo público do final do século XIX apresenta muitas similaridades com a de Mallarmé, ainda que os textos relativos a tal recepção sejam bem menos numerosos. Tanto quanto o poeta, o pintor provoca uma polarização de opiniões e encontra um pequeno grupo de admiradores incansáveis, por um lado, e uma falta de compreensão e de aceitação violentas, por outro.

Assim como a estética de Mallarmé era freqüentemente transformada em caricatura das escolas parnasiana e simbolista, e ele próprio em um Narciso decadente e impotente, também uma caricatura de Cézanne, carregando dois quadros bizarros para exposição, semelhante a um anão selvagem com uma cabeça enorme, barba opulenta e chapéu pontudo, é impiedosamente desenhada por Stock:

²⁸ MAUCLIR, Camille. “Stéphane Mallarmé”. In. MARCHAL, op. cit., p. 293.

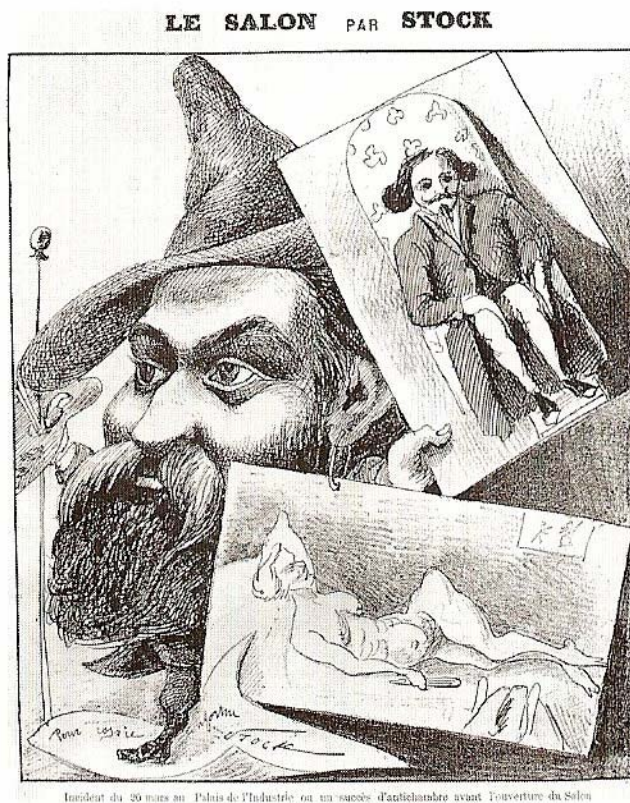


Figura 1 – Le Salon par Stock

Ao ler certas afirmações de seus detratores, aparece claramente a mesma agressividade e a mesma tentativa de ridicularização que davam o tom das críticas à obscuridade de Mallarmé:

Le nom de Cézanne restera attaché à la plus mémorable plaisanterie d'art de ces quinze dernières années²⁹.

Si on admet M. Cézanne (...), il ne reste plus qu'à mettre le feu au Louvre (...)"³⁰.
 "(...) M. Cézanne n'apparaît plus que comme une espèce de fou, agité en peignant du *delirium tremens*³¹.

É significativo para o caráter geral da obra cézanneana que, contrariamente a seus amigos impressionistas que aceitam um certo compromisso e dividem seu trabalho entre os que compõem uma autêntica trilha investigativa e os destinados à apreciação do júri do Salão oficial, Cézanne envia regularmente ao júri seus

²⁹ MAUCLAIR, C. Citado em : *Tout l'oeuvre peint de Cézanne*. Paris : Flammarion, 1975, p. 11.

³⁰ ROCHEFORT, H. Citado em : *Tout l'oeuvre...*, op. cit., p. 11.

³¹ MONTIFAUD, Marc de. In. *L'Impressionisme. 1974, une exposition*. Paris: Éditions de l'Amateur, 1996, p. 57.

quadros mais ousados, sempre rejeitados. John Rewald, em sua *História do impressionismo*, fala, nesse contexto, de um “projeto de ofender o júri”³². Incapaz de aceitar qualquer compromisso, Cézanne é rejeitado pelo Salão, expondo no *Salon des Refusés* e participando da primeira e da terceira exposição impressionista, em 1874 e em 1877, numa época em que o público e a crítica atacam violentamente o novo movimento. A participação de Cézanne, convidado a expor com os impressionistas por Pissarro, chega mesmo a provocar reticências de alguns pintores do grupo, principalmente de Manet e de Degas, que temem a companhia daquelas obras por demais chocantes³³. Na seqüência, mesmo o crescente distanciamento do público frente aos critérios acadêmicos não lhe dá condições suficientes para a apreciação de Cézanne, cuja pintura continua sinal de um verdadeiro escândalo. Até Zola, amigo de adolescência que durante anos encorajou Cézanne à pintura, o vê finalmente como um pintor fracassado, usando dessa imagem em seu romance *Obra*, de 1886.

Cézanne depara-se freqüentemente com acusações de não saber pintar. Vários espectadores da época vêem em seus quadros “uma piada”, uma grosseria de pinceladas, uma falta de acabamento e uma incompetência gritante do desenho e da perspectiva, que provocam consideráveis deformações na representação da natureza. Vários críticos resumem essa “grosseria” e “incompetência” com o adjetivo “brutal”:

Ce qui distingue, à première vue, la peinture de M. Cézanne, c'est la gaucherie du dessin et la lourdeur des coloris. Ses natures mortes, qu'on a beaucoup vantées, sont d'un rendu brutal et d'un effet terne. On a prédit qu'un jour elles iraient au Louvre, tenir compagnie à Chardin. Cet heureux temps n'est pas prochain³⁴.

Sem dúvida, “brutal” tende a resumir uma estética oposta às regras acadêmicas, associadas sempre a valores intelectuais através da ênfase dada pelos pintores acadêmicos à clareza da composição, importante veículo de um sentido narrativo claro do quadro. “Brutal” remete, ao contrário, ao gestual que se opõe aos valores racionais de composição e de acabamento e, com isso, dificulta consideravelmente uma leitura clara do quadro:

³² Cf. REWALD, op. Cit., pp. 155-156.

³³ Cf. Ibidem., pp. 204-205.

³⁴ M. FOUQUIER, In. HOOG, Michel. *Cézanne. Puissant et solitaire*. Paris: Gallimard, 1989, p. 147.

Ah! Cézanne! Heureux les pauvres d'esprit, car le ciel de l'art est pour eux! Mais, en vérité, corrompus que nous sommes, pourquoi composer, dessiner et peindre? Pourquoi chercher à *savoir* quand il est si voluptueux de *sentir*? Pourquoi parler d'éducation, d'instruction, d'érudition, puisque l'art est immédiat, impulsif, aphone et dément comme un sauvage?³⁵.

Esses efeitos das obras de Cézanne, contraditórios com a estética acadêmica e tomados pelos contemporâneos como “brutais”, podem ser vistos como análogos aos efeitos da “obscuridade” de Mallarmé; afinal, tanto uma quanto outra frustram a expectativa de um sentido claro da obra.

No entanto, como no caso da mudança na avaliação da obscuridade dos poemas de Mallarmé, graças à pintura de Cézanne, também o campo semântico do adjetivo “brutal” acaba se enriquecendo de novos significados. De acordo com Hamilton, que analisa o processo de elaboração do vocabulário crítico em relação à obra de Cézanne³⁶, o adjetivo “brutal”, inicialmente claramente negativo, passa a adquirir uma certa ambigüidade. Assim, Huysmans, sem deixar de considerar Cézanne como “um pintor de retinas doentes”, confere ao “brutal” uma conotação de força e de liberdade de expressão: “En pleine lumière, dans des compotiers de porcelaine ou sur de blanches nappes, des poires et des pommes brutales, frustes, maçonnées avec une truelle, rebroussées par des roulis de pouce”³⁷. Assim, com tempo, em vez de incompetência e incapacidade, o “brutal” passa a ser substituído pelo adjetivo “primitivo”: “Il a les maladdresses et les imperfections d'un vrai primitif”³⁸.

Com isso, as distorções e imperfeições de Cézanne vêem-se apropriadas pelo discurso primitivista, decisivo para o rumo que toma a arte do início do século XX, e significam nesse novo contexto a autenticidade da visão e a espontaneidade da expressão. Quarenta anos depois, em 1945, esse significado será radicalizado pelas propostas da Arte Bruta, que tentará desvincular completamente a arte da cultura e da tradição.

Em suma, Mallarmé e Cézanne estão no ápice de toda uma linhagem de escritores, tais como Baudelaire ou Flaubert, e pintores, tais como Courbet ou

³⁵ M. BOUYER, In. HOOG, op. cit., p. 147.

³⁶ HAMILTON, Heard George. “Cézanne and His Critics”. In. RUBIN, William (org.). *Cézanne. The Late Work*. New York: The Museum of Modern Art, 1977, pp. 139-149.

³⁷ HUYSMANS, Joris-Karl. “Paul Cézanne” (“Certains”, 1889). In.: *L'Impressionisme. 1974, une exposition*. op. cit, pp. 70-71.

Manet, que eram fonte de grandes escândalos na época de sua primeira recepção no século XIX e que acabaram, por fim, sendo reconhecidos como grandes mestres da literatura e da pintura. Com isso, além de polarizar as opiniões acerca de suas obras, tanto Mallarmé quanto Cézanne parecem estar no centro de uma mudança radical da atitude do público.

Perceptível na modificação do valor dado às características de “obscuro” e de “bruto”, essa mudança de atitude pode ser denominada como a passagem de uma atitude “conservadora” para uma atitude “revolucionária”, tais quais definidas por Roman Jakobson³⁹ com relação à noção de realismo em arte. De fato, o público “conservador” interpretava toda deformação de hábitos artísticos que frustrava suas expectativas como uma desnaturação da realidade, denominando-a negativamente como obscuridade ou como brutalidade. À luz da atitude “revolucionária”, ao contrário, essa deformação dos hábitos artísticos que leva Mallarmé à obscuridade e Cézanne à brutalidade, torna-se uma busca por um novo caminho, mais autêntico, com vistas à aproximação da realidade. Além dessas mudanças semânticas no discurso crítico sobre a poesia e a pintura, a passagem da atitude “conservadora” à “revolucionária” traduz-se também na abertura das portas dos museus oficiais para os quadros daquele pintor, que por vezes tinha encontrado reticências por parte dos outros pintores para expor com os “Refusés”, e na inclusão progressiva do nome de Mallarmé no cânon literário. Ambos transformaram-se em protagonistas de uma história da “revolução” das artes. No entanto, o próprio significado dessa “revolução” rendeu ainda um século de vigorosas discussões.

2.2

A dificuldade de Mallarmé e de Cézanne em sua recepção ao longo do século XX

No século XX, que é sem dúvida um século de atitudes “revolucionárias”, não há mais lugar para a divergência de opiniões sobre a legitimidade artística das obras de Mallarmé e de Cézanne. Ambos são reconhecidos como os grandes precursores da arte moderna. Não é no entanto por isso que eles deixam de

³⁸ LECOMTE, G. Citado em : *Tout l'oeuvre...*, op. cit., p. 11.

³⁹ JAKOBSON, Roman. “Du réalisme en art”, in. TODOROV, Tzvetan (org.). *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris: Seuil, 2001, pp. 98-109.

aparecer como difíceis. A divergência de opiniões, característica da primeira recepção de suas obras, transforma-se desde o início do século XX numa divergência de interpretações de aspectos fundamentais daquelas obras e tanto Mallarmé quanto Cézanne continuam a representar núcleos importantes dos debates em torno à poesia e à pintura.

2.2.1

Mallarmé: hermético ou obscuro?

GILBERTO. – E, se a obra é incompreensível, qualquer explicação é prejudicial.

ERNESTO. – Eu não disse tal coisa

GILBERTO. – Pois deveria tê-lo dito! Hoje subsistem tão poucos mistérios que não nos é permitido separarmos de um deles⁴⁰.

Explicar ou não explicar? Essa pergunta perturbou os intérpretes de Mallarmé durante todo o século. Nesse contexto, como nota Guy Michaud, “rarement autant de contradictions ont été accumulées à propos d’un même homme”⁴¹. A dificuldade de Mallarmé, entendida como a presença de interpretações contraditórias de um mesmo fenômeno, fundamental para leitura de sua obra, manifesta-se em primeiro lugar, não sem uma certa ironia, justamente na interpretação do próprio fenômeno da obscuridade. Duas afirmações recentes de dois críticos e teóricos eminentes, Daniel Leuwers e Paul Bénichou, permitem entender o núcleo do problema. Assim, em seu prefácio às poesias de Mallarmé, de 1998, Leuwers escreve: “Une erreur communément répandue est de croire que Mallarmé a enfermé un message clair dans une forme volontairement obscure”⁴². Paul Bénichou, autor, entre outras obras, de *Selon Mallarmé*⁴³, de 1995, defende, ao contrário, justamente a existência de um sentido claro numa forma voluntariamente obscura e opta pela possibilidade de um esclarecimento da obscuridade e de compreensão da significação lógica e discursiva dos poemas que ele analisa:

Est-ce un mal? On est bien embarrassé de le prétendre, car ce serait prêcher une critique proprement obscurantiste, qui jette l’interdit sur un aspect patent du texte;

⁴⁰ WILDE, Oscar. “A Crítica e a Arte”, in.: *A Decadência da Mentira e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 1994, pp. 85-168, aqui p. 94.

⁴¹ MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1961, p. 159.

⁴² LEUWERS, Daniel. “Introduction”. In. MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies et autres textes*. Paris: Le Livre de Poche, 1998, p. 11.

⁴³ BÉNICHOU, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1995.

pis encore, ce serait contredire une évidente volonté de l'auteur, qui a, certes voulu l'obscurité de son texte, mais une obscurité relative d'énigme déchiffrable, pouvant et devant céder à la lumière⁴⁴.

É fácil perceber que as duas citações, recentes e quase contemporâneas, adotam uma tonalidade ofensivo-defensiva, misturando a afirmação de sua própria posição com a crítica da posição oposta, que aparece, na verdade, como uma posição *inimiga*. Dessa maneira, não há dúvida que as duas posições situam-se em relação a suas respectivas oposições, o que leva a pressupor a existência, tanto de um lado quanto do outro, de uma tradição crítica bastante pronunciada.

Para falar sobre a história da recepção da obra de Mallarmé no século XX é sempre necessário introduzir uma certa simplificação, visto que a bibliografia relacionada ao problema do sentido de sua obra é incomensurável e continua crescendo⁴⁵. Já em 1973, um dos “exegetas” da obra do poeta queixava-se dessa extraordinária proliferação de ensaios e artigos em torno a Mallarmé, textos que “se multiplicam como trufas e que são frequentemente tão difíceis de achar quanto de digerir”⁴⁶.

Assim, simplificando, nota-se que as duas posições extremas correspondem às noções, nesse caso opostas, de hermetismo e de dificuldade. Essas duas posições nem sempre deixam-se distinguir de imediato porque, em relação tanto a uma quanto à outra, costuma-se utilizar a vaga noção de obscuridade. A relação conflituosa entre elas é, no entanto, incontestável e se origina na decisão sobre a possibilidade de compreensão de um sentido discursivo e, igualmente, na avaliação da importância de tal compreensão para a recepção das obras do poeta. Assim, do ponto de vista do hermetismo, manifesta por exemplo na afirmação de Leuwers há pouco citada, essa possibilidade se encontra ou negada ou desvalorizada e, assim, a obscuridade em Mallarmé aparece como definitiva e constitutiva. Ao contrário, para os defensores da dificuldade como característica fundamental das obras do poeta, é possível e necessário ver naquela apenas um estágio provisório. A dificuldade, desde a perspectiva adotada por Bénichou, é um “enigma decifrável”, ou seja, é susceptível de esclarecimento, de modo que o

⁴⁴ STEINMETZ, Jean-Luc. “Paul Bénichou: sens et obscurité selon Mallarmé” (entrevista). In. *Magazine littéraire*, n°368, septembre 1998, pp. 56-60.

⁴⁵ Ver por exemplo: http://kansaimallarme.hp.infoseek.co.jp/kansai_mallarme/MALDB.HTM.

⁴⁶ MOSSOP, Deryk. “L'exégèse mallarméenne”. In. BARBIER, Carl P. (org.) *Colloque Mallarmé*. Paris: A.-G. Nizet, 1975, pp. 105-115, aqui p. 105-106.

ganho paulatino de compreensão faz parte integral do processo mesmo de recepção.

Um dos primeiros defensores da idéia de que a poesia de Mallarmé contém um sentido, não somente bem definido como também proposital, era Albert Thibaudet, que escreveu em 1913: “J’admets à chaque ligne de Mallarmé un sens réel, objectif, qu’a voulu l’auteur (...)”⁴⁷. Com essa afirmação inicia-se a posição crítica para a qual a busca do sentido “real e objetivo” constitui uma condição da plena recepção dos poemas de Mallarmé. Os métodos utilizados para atingir esse propósito são os mais variados: usa-se das chaves biográficas, psicanalíticas, semióticas, sintáticas, lógicas. Assim, por exemplo, Charles Mauron, em seu famoso livro de 1967 *Mallarmé obscur*, afirma que os poemas de Mallarmé exigem do leitor a entrada em um mundo estranho, mas não a tal ponto que torna aquele empreendimento de antemão impossível. Em seguida, Mauron passa a construir suas “glosas” explicativas das dificuldades mallarmeanas, tomando como método a análise de uma série de “metáforas obsessivas” inspiradas na psicanálise.⁴⁸

Em um ensaio de 1968, Antoine Fungaro, esclarece o sentido de um soneto de Mallarmé através de uma análise de suas fontes poéticas inspiradoras, no caso, alguns poemas de Victor Hugo. Concluindo, Fungaro não deixa de afirmar com vigor:

(...) il apparaît avec une clarté, pour moi aveuglante, que les textes de Mallarmé ont un sens (souvent très simple d’ailleurs) et *un seul* sens (j’insiste sur *un seul*, car j’élimine même la fameuse “ambiguïté”, sur laquelle certains voudraient reposer sa poésie)⁴⁹.

Jacques Scherer, por sua vez, em seu livro *Grammaire de Mallarmé* (1977)⁵⁰, cujo título não deixa dúvida quanto ao caráter racional e rigoroso do empreendimento, desde as primeiras linhas promete evidenciar e tornar objetivas as operações lingüísticas manifestas nos textos do poeta:

Le présent ouvrage tente de dresser un tableau complet des procédés d’expression que Mallarmé s’est créés en faisant subir à la langue française des modifications

⁴⁷ Cf. THIBAUDET, op. cit., p. 57.

⁴⁸ Cf. MAURON, Charles. *Mallarmé obscur*. Paris: José Corti, 1968, p. 23.

⁴⁹ FUNGARO, Antoine. “Des guirlandes célèbres”. In. *Synthèses*, dec. 1967/jan. 1968, pp. 61-65.

⁵⁰ Paris: Nizet, 1977.

importantes et originales. Ce tableau, véritable grammaire, permet d'analyser un exemple particulièrement significatif de création d'une langue littéraire au sein de la langue commune (...) ⁵¹.

Scherer propõe que se veja na linguagem mallarmeana um idioleto, uma forma intermediária entre a *langue* et a *parole* de Saussure, uma quase-lingua, “*le mallarméen*”, suscetível de ser objetivamente descrita segundo regras gramaticais. Sem propor nenhuma interpretação do sentido das obras de Mallarmé, o trabalho de Scherer manifesta, no entanto, a ambição de fornecer um sistema abstrato que torne possível tal interpretação.

Alguns outros exegetas, com um verdadeiro otimismo científico, manifesto por exemplo durante o colóquio Mallarmé de Glasgow, em 1973, acreditam na busca do sentido real dos poemas difíceis através de um estudo, paciente e rigoroso, das idéias do poeta, ou seja, através de uma “interpretação lógica e cronológica” ⁵². E justamente em nome do rigor do estudo, os defensores da dificuldade provisória dos poemas de Mallarmé falam com frequência sobre a interpretação em termos de verdade e de erro, separando interpretações certas das falsas e manifestando por vezes também uma obsessão pelas versões corretas ou mais válidas dos textos de poemas:

Il est vrai qu'on peut se demander s'il sera jamais possible de se mettre d'accord sur le sens des poèmes si obscurs de cet 'auteur difficile'. Mais pour ma part je crois que oui. Car nous avons à notre disposition, pour y parvenir, des ressources que nous pouvons utiliser plus méthodiquement que par le passé, et avec plus de rigueur ⁵³.

A um tal otimismo científico, equipado de uma forte convicção na possibilidade do esclarecimento da dificuldade, opõe-se a linha crítica que afirma o caráter definitivamente hermético da obra de Mallarmé. Todo hermetismo, e o hermetismo da crítica mallarmeana não é uma exceção, relaciona-se a um certo tipo de irracionalismo. Segundo este, a linguagem, em vez de dizer, oculta, ou, de acordo com Umberto Eco, que no seu texto “Interpretação e história” ⁵⁴ retraça as

⁵¹ Ibidem, p. 7.

⁵² CHADWICK, Charles. “Mallarmé et ses critiques”. In. BARBIER, op. cit., pp. 71-82, aqui p. 82.

⁵³ GILL, Austin. “Mallarmé: ‘La vie et les oeuvres’”. In. BARBIER, op. cit., pp. 135-149, aqui p. 136.

⁵⁴ ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 27-51.

origens da abordagem hermética de textos, chega a negar seu poder de comunicação:

O segredo último da iniciação hermética é que tudo é segredo. Por isso o segredo hermético deve ser um segredo vazio (...). O pensamento hermético transforma o teatro do mundo inteiro num fenômeno lingüístico e, ao mesmo tempo, nega à linguagem qualquer poder de comunicação⁵⁵.

Assim, a característica fundamental do pensamento hermético reside na valorização do segredo enquanto tal e, com isso, remete sempre de segredo em segredo, na busca infinita de um ponto de referência impossível.

Lida nesse contexto, grande parte das interpretações da obra de Mallarmé, ainda que segundo aspectos por vezes diferentes, segue o modelo de interpretação hermética, tal qual descrito por Eco. Pois, como escreve um representante dessa linhagem, “l’aventure poétique s’efforce toujours de préserver un secret”⁵⁶. Uma parte considerável da aventura crítica relacionada com a obra de Mallarmé parece, de fato, querer levar a cabo um esforço parecido. O que introduz as grandes diferenciações, que dividem de vários modos a abordagem hermética, é, antes, a natureza desse “segredo”.

Entre os críticos que afirmam com vigor o caráter hermético dos textos de Mallarmé, Hugo Friedrich é, sem dúvida, paradigmático. Sua importância reside no fato de relacionar claramente o hermetismo com a visão filosófica do poeta e de ver aí um fenômeno necessário:

(...) Mallarmé déduit l’hermétisme de sa poésie de l’obscurité qui repose au fond de toute chose et qui ‘ne s’éclaircie un peu que dans la nuit où l’on écrit’. Tout cela signifie donc que cette obscurité n’est pas arbitraire poétique, mais nécessité ontologique⁵⁷.

De acordo com Friedrich, o caráter necessário do hermetismo corresponde à obscuridade essencial de todas as coisas. Nesse contexto, toda tentativa de esclarecimento já traz consigo uma ameaça de empobrecimento da obra. Portanto, a leitura deve renunciar à decifração, a uma compreensão por demais completa, e deve aceitar a existência do “impenetrável”. Ela deve, assim, galgar um outro

⁵⁵ Ibidem, p. 38.

⁵⁶ LEUWERS, op. cit., p. 15.

⁵⁷ FRIEDRICH, op. cit., p. 160.

nível de relação para com a obra, nível que Friedrich chama, recorrendo a uma metáfora, de “vibração”:

La suggestion ne fait jamais qu’offrir à un lecteur éventuel la possibilité de participer à la même vibration (...). La claire connaissance n’est cependant plus exigée. L’isolement de la poésie hermétique ne s’abolit pas par un acte de sa volonté⁵⁸.

Se para Friedrich a obscuridade dos poemas de Mallarmé corresponde a uma obscuridade intrínseca a todas as coisas, Philippe Sollers, ao contrário, interioriza-a, deslocando-a para o interior do ser humano. Em seu ensaio “Littérature et totalité”, de 1966⁵⁹, Sollers vê na obscuridade mallarmeana o reflexo de uma obscuridade presente em todo indivíduo, a saber, a do seu inconsciente:

(...) l’inconscient qui, par une sorte de transfert inévitable, fait apparaître comme obscur, illisible, le texte justement repris à l’inconscient par l’écriture. Le lecteur, au lieu d’éprouver sa propre obscurité par rapport à lui-même, accuse alors le texte d’hermétisme, sans se rendre compte qu’il ne fait alors, comme toujours, que parler de lui et des critères qui lui ont été imposés⁶⁰.

No entanto, a interpretação hermética talvez mais freqüente ao longo do século XX é aquela que, fortemente inspirada no formalismo, lê os poemas de Mallarmé como definitivamente auto-reflexivos. Aqui, o sentido, longe de remeter a alguma obscuridade do mundo ou do homem, remete a si mesmo. Ele se faz na própria dinâmica de sua produção. Dessa maneira, o sentido não deixa de remeter a um segredo; dessa vez, o seu próprio. Essa linha crítica explora o caráter hermético enquanto algo fechado, ou seja, ela remete ao fechamento do poema frente à realidade exterior e, assim, à sua transformação num processo imanente. Alain Badiou define essa transformação da seguinte maneira:

O poema de Mallarmé não pede que se interprete, e disso não existe qualquer chave. O poema pede que se entre em sua operação, e o enigma é pedido em si. (...) Quanto ao enigma da superfície do poema, ele deveria, de preferência, seduzir nosso desejo de entrar nas operações do poema⁶¹.

⁵⁸ Ibidem, pp. 162-163.

⁵⁹ SOLLERS, Philippe, *L’écriture et l’expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968, pp. 67-87.

⁶⁰ Ibidem, p. 79.

⁶¹ BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação de Liberdade, 2002, pp. 44-46.

O texto poético recusa-se, dessa maneira, a qualquer sentido referencial ou discursivo. Pierre Champion, em seu livro *Mallarmé. Poésie et Philosophie* (1994)⁶², afirma que não há nenhum sentido preexistente aos poemas porque o sentido da poesia pode ser apenas nascente. Para a discussão sobre o hermetismo, é significativa que Champion, falando desse instante do nascimento do sentido, insiste na imagem de um processo alquímico:

(...) le texte littéraire ne veut rien dire qui ne soit à lui-même et à lui seul dû, et l'image ici prégnante de la sublimation alchimique détermine le caractère essentiellement créateur de l'opération poétique. Dans le poème le sens ne peut être que naissant⁶³.

Na maioria dos casos, porém, esse tipo de interpretação nega seu caráter hermético. Ao mesmo tempo, no entanto, os defensores do processo auto-reflexivo da poesia de Mallarmé costumam desvalorizar com vigor a busca de qualquer sentido referencial ou discursivo desta, vendo aí apenas uma tradução infeliz da poesia para prosa. No entanto, nem essas acusações, nem as acusações da linha crítica oposta, que vê no hermetismo uma posição obscurantista, são no contexto desse trabalho mais importantes do a existência daquela própria divergência. Afinal, as visões da linguagem poética que nesta se opõem, uma referencial, que sempre remete de certo modo à realidade, e outra auto-referencial, que opta por uma produção do sentido autônomo em relação à realidade, parecem, constituir realmente duas alternativas inconciliáveis.

2.2.2

Cézanne: fim ou continuação da perspectiva?

Na interpretação da pintura de Cézanne, um problema que pode ser visto como análogo à obscuridade da poesia de Mallarmé, é o problema da perspectiva. Com efeito, a definição da natureza da perspectiva remete à interpretação do espaço representado, o que, por sua vez, permite a reflexão sobre o status da representação na obra cézanneana. A questão da perspectiva, como a da obscuridade, remete com isso ao problema da dificuldade da leitura da obra.

Na crítica da obra de Cézanne no século XX, da mesma maneira que na discussão sobre a obscuridade da poesia de Mallarmé, distinguem-se claramente

⁶² Paris: PUF, 1994.

duas interpretações contraditórias e, através de tal contradição, surge a questão de sua dificuldade. Uma das interpretações afirma que, de fato, a perspectiva na obra cézanneana é uma continuação do espaço perspectivo tradicional, ao passo que a outra a situa sob o signo de uma profunda ruptura com a perspectiva científica do Renascimento.

Os precursores da tradição crítica que interpreta a perspectiva em Cézanne como uma ruptura radical, como uma negação da perspectiva tradicional, podem ser identificados ainda na crítica contemporânea, sobretudo quando de descrições de sua obra como “*gauche*”, ou seja, “desajeitada”. É muito significativo para a percepção do real alcance da obra de Cézanne que, se inicialmente a qualificação de “*gauche*” apontava para a ignorância do pintor e para sua incapacidade de se servir das regras da pintura acadêmica, a crítica posterior viu nessa mesma ignorância uma qualidade, exagerando às vezes a partir daí, aliás, o caráter autodidata do artista:

Ce fut une inappréciable chance pour Cézanne que de n’avoir pas connu le laminoir des écoles de dessin. Peut-être y a-t-il perdu, il le regrettait à tort, de n’avoir pas appris quelques *trucs* d’atelier. Mais il a ainsi sauvegardé la spontanéité de sa vision⁶⁴.

Assim, como no caso da mudança semântica ocorrida no adjetivo “brutal”, analisada acima, também a “*gaucherie*” de Cézanne, que foi considerada inicialmente como um defeito, transforma-se numa qualidade e num dos pontos mais importantes, não apenas da interpretação de sua pintura, mas também da discussão crítica sobre a estética no último século.

O texto fundador dessa linha crítica que situa o espaço de Cézanne sob o signo de uma ruptura radical é o de Fritz Novotny, publicado em 1938 com o título bastante evocativo de *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*⁶⁵ (*Cézanne e o fim da perspectiva científica*), no qual o autor enumera alguns elementos da composição de Cézanne que perturbam de forma considerável a construção perspectiva. Assim, por exemplo, nas telas, um tratamento especial das linhas de fuga reduz consideravelmente o efeito de profundidade, como no caso da curva de um caminho, cujo desenho muito se

⁶³ Ibidem, p. 80.

⁶⁴ BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et l’expression de l’espace*. Paris: Albin Michel, 1966, p. 28.

aproxima de uma forma paralela ao plano de tela, de um semi-círculo inscrito num retângulo. Com esse efeito, que perturba a clareza da perspectiva linear, colaboram também a descontinuidade dos contornos, uma tendência de evitar um ponto de vista de baixo⁶⁶, e, finalmente, uma incerteza quanto às relações de tamanho entre os objetos, que, distantes, encontram-se aumentados, e, próximos, sofrem uma diminuição.

Os numerosos seguidores dessa tese, que se tornou muito popular no discurso sobre a arte moderna, enfatizam, antes de mais nada, a insuficiência da perspectiva científica enquanto sistema geométrico abstrato, baseado na geometria euclidiana, para o pintor cuja arte era, sobretudo, uma experiência e uma busca. Nesse sentido, Liliane Brion-Guerry opõe a pesquisa exigente de Cézanne ao sistema preconcebido da perspectiva geométrica:

Exemple trop rare, ce peintre cultivé sait préserver la pureté de sa sensation; il refuse l'état si facile des systèmes préconçus; il ne connaît pas l'aide constructive – cette armature rassurante – qu'est la perspective classique grâce à laquelle est réalisé *a priori*, l'équilibre spatiale d'une composition⁶⁷.

Segundo esse tipo de interpretação, a revolução que se instaura com Cézanne consiste essencialmente na rejeição de uma simplificação racionalista em nome de uma experiência autêntica do espaço. Dessa maneira, opõe-se aqui o ver enquanto experimentação ao saber enquanto conhecimento abstrato, e valoriza-se a visão em sua dimensão empírica. De fato, o pressuposto da perspectiva renascentista é uma visão monocular e imóvel, que não corresponde realmente à experiência. Nesse sentido, assinala Gombrich, que “nunca existiu *uma* só imagem como essa que se pudesse isolar para comparação com fotografia ou pintura. O que sempre houve foi uma sucessão sem fim de imagens inumeráveis”⁶⁸.

Nos quadros de Cézanne, de acordo com Meyer Schapiro, trata-se, de fato, não de uma visão completa, dada de uma só vez, como na perspectiva renascentista, mas de uma visão da realidade composta de percepções

⁶⁵ Viena e Munique: A. Schroll, 1938, 1970.

⁶⁶ Essa tendência é chamada por Novotny de “Scheu vor Untersicht”, cf. NOVOTNY, op. cit. p. 36.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 17.

⁶⁸ GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 70.

sucessivas⁶⁹. Essa mobilidade e pluralidade da visão traduz-se, por sua vez, como notou, entre outros, Brion-Guerry, em um espaço gerado pela curva e não, como tradicionalmente, pela linha reta. Dessa maneira, aos olhos de vários autores, Cézanne, rompendo com a perspectiva linear, chega a aproximar-se do espaço realmente dado na experiência, ou seja, rejeita as relações meramente funcionais entre simples indicadores de posição no espaço geométrico em nome de uma realidade mais substancial, na qual se restaura toda a diversidade do conteúdo dado na experiência, ou, nos termos de Panofsky, “o espaço psicofisiológico”⁷⁰. À perspectiva renascentista, chamada de geométrica, de científica ou de “*perspectiva artificialis*”, substitui-se, assim, a “*perspectiva naturalis*”⁷¹, que em vez de tentar uma adequação segura a um modelo abstrato busca reproduzir a autenticidade da experiência do espaço em toda sua complexidade.

Essa busca leva por sua vez a uma ênfase na inevitável inconstância do espaço percebido. Assim, para George Heard Hamilton, existe uma relação muito próxima entre o espaço em Cézanne e a concepção de tempo em Henri Bergson. Nesse contexto, as distorções da perspectiva, efeito cumulativo de várias percepções do mesmo desde pontos de vista diferentes, podem ser interpretadas como resultado de uma representação do espaço experimentado enquanto sucessão de momentos diferentes:

With Cézanne, on the contrary, space is not given as such, once and for all as a timeless substance, but is gradually discovered as and in duration, in a process of becoming which involves memory, the memory of successive experiences of space⁷².

Através dessa interpretação é fácil perceber o quanto na narrativa da suposta rejeição da perspectiva científica por Cézanne seu espaço passa a se constituir numa preparação direta da pintura cubista, cuja primeira fase é chamada por alguns autores, aliás, de “*cézannismo*”⁷³. A perturbação das relações espaciais nos

⁶⁹ Cf. SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York: Harry N. Abrams, 1988, p. 10: “He loosened the perspective system of traditional art and gave to the space of the image the aspect of a world created free-hand and put together piecemeal from successive perceptions, rather than offered complete to the eye in coordinating glance as in the ready-made geometrical perspective of Renaissance art”.

⁷⁰ PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 32.

⁷¹ BRION-GUERRY, op. cit., p. 29.

⁷² HEARD HAMILTON, George. “Cézanne, Bergson and the Image of Time”. In. *College Art Journal* 16, 1959, pp. 2-12, aqui, p. 7.

⁷³ Cf. RUBIN, William. “Cézannisme and the Beginnings of Cubism”. In. RUBIN, William (org.). op. cit., pp. 151-202.

quadros de Cézanne parece preparar, de fato, uma nova, anti-racionalista e anti-positivista interpretação do espaço, conceitualizada sobretudo por Henri Poincaré, em rejeição a toda construção *a priori* da geometria euclidiana e, assim, em prol da subjetividade⁷⁴.

Ao lado dessa interpretação da ruptura com a perspectiva científica como efeito de um empirismo e de um subjetivismo radicais, bem como de uma busca pela autenticidade da experiência, existe ainda uma outra interpretação que vê as raízes de tal ruptura sobretudo (ou, simplesmente, também) na ênfase dada por Cézanne aos meios plásticos e à planaridade, ou seja, à auto-reflexividade da pintura. Nesse âmbito, Erle Loran em seu famoso estudo *Cézanne's Composition*, publicado em 1943, compara os quadros de Cézanne com fotografias dos mesmos motivos e, usando uma série de diagramas, analisa sua organização do espaço e chega à conclusão de que o pintor não apenas não aplica as regras da perspectiva científica, mas até mesmo as inverte.

De acordo com o estudo de Loran, essa inversão se relaciona com uma renúncia a um ponto de vista único e, antes de mais nada, ao fato de que, freqüentemente, nos quadros de Cézanne, objetos representados como distantes, a montanha Sainte-Victoire em particular, em vez de sofrer uma diminuição são, estranhamente, aumentados, adquirindo uma grandiosidade imponente. Esse efeito é também corroborado pela falta de uma perspectiva aérea, o que faz com que os objetos nunca percam sua nitidez com a distância. Ao lado dos motivos psicológicos que fazem o pintor conferir uma ênfase às formas mais importantes do quadro, aumentando-as e dotando-as, assim, de uma evidente qualidade expressiva, essa inversão das regras da perspectiva científica corresponde também a uma combinação de efeitos de tri- e bi-dimensionalidade. Segundo o estudo de Loran, que constitui aliás uma importante fonte da interpretação formalista da pintura de Cézanne feita por Greenberg⁷⁵, o espaço em Cézanne oscila entre profundidade e planaridade, sempre, porém, remetendo finalmente à bi-dimensionalidade da tela:

Now, the extraordinary influence that Cézanne has had on Abstract art is markedly bound up with his abandonment of scientific perspective. (...) Cézanne's space is

⁷⁴ Cf. ANTLIFF, Mark, LEIGHTEN, Patricia. *Cubism and Culture*. London, New York: Thames & Hudson, 2001.

⁷⁵ Cf. GREENBERG, Clement. "Cézanne". In. *Arte e Cultura. Ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática: 2001, pp. 65-72.

compensated, balanced, related to picture plane; and thus often rotates *around*, not toward, a central point⁷⁶.

Em contrapartida, elaboradas à margem das grandes narrativas formalistas, as interpretações da perspectiva em Cézanne como um desenvolvimento, ou seja, como continuação e não como ruptura com a perspectiva geométrica do Renascimento, são bem menos conhecidas e populares. No entanto, elas possuem uma pregnância indubitável, manifestando-se, amiúde e de maneira implícita, em textos gerais sobre a pintura de Cézanne como uma atenuação de certas afirmações sobre seu caráter revolucionário.

Nessa linha, Christopher Gray, em seu artigo “Cézanne’s use of perspective”⁷⁷, analisa o uso da perspectiva no quadro *La Route Tournante à la Roche-Guyon* e, seguindo o exemplo de Erle Loran, compara-o, como seu predecessor, com a perspectiva da fotografia do mesmo lugar. No entanto, lá onde Loran enfatizara o efeito expressivo do aumento das colinas distantes e a contradição da perspectiva no desenho do caminho, que se torna um plano bi-dimensional⁷⁸, Grey propõe uma interpretação diametralmente oposta. Para ele, com efeito, a diferença entre a pintura e a fotografia resulta não de uma ruptura com o espaço perspectivístico mas, antes, de uma consideravelmente maior distância do ponto de vista do pintor quando comparado à do fotógrafo. Usando uma série de equações, Gray demonstra que, no quadro de Cézanne, tanto os pontos de fuga quanto a diminuição de objetos distantes seguem um esquema tradicional, e não contradizem a matemática. Assim, a própria existência do estudo de Grey coloca em questão o pressuposto fundamental de Loran, a saber, que a fotografia corresponde a uma “visão normal e factual do mundo”⁷⁹. O grau de semelhança entre a fotografia e o quadro encontra-se, assim, fortemente relativizado. No que concerne às pequenas distorções das regras matemáticas presentes no quadro, elas permanecem, segundo Gray, perfeitamente compatíveis com as recomendações dos tratados de perspectiva canônicos no século XIX. Não

⁷⁶ LORAN, Erle. *Cézanne’s Composition. Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*. Berkeley, Los Angeles, London: University of Califórnia Press, 2006, p. 8.

⁷⁷ In. *College Art Journal*, XIX, 1959-60, pp. 54-64.

⁷⁸ Cf. LORAN, op. cit., p. 47.

⁷⁹ Cf. LORAN, op. cit., p. 5.

existiria, portanto, uma mudança radical, paradigmática, da natureza da perspectiva e do espaço na pintura de Cézanne.

A relativização das regras da perspectiva geométrica e a análise de seu enriquecimento nas paisagens de Cézanne são enfatizadas também por Boris V. Rauschenbach no estudo “Perceptual Perspective and Cézanne’s Landscapes”⁸⁰. Como Gray, Rauschenbach lembra que todo sistema perspectivo, por mais científico que seja, sempre contem certas distorções. Cézanne, assim, com suas aparentes irregularidades, não constitui uma negação mas um grande enriquecimento da perspectiva científica:

These ideas suggest that Cézanne was not a destroyer of Renaissance perspective, which was (and is) often thought to be ‘scientific’; he was an artist who made the next advance in the development of perspective that may well be considered scientific.⁸¹

Assim, segundo Rauschenbach, Cézanne elabora, a partir da perspectiva geométrica, uma concepção da representação do espaço matematicamente comprovável, ou seja, também científica, que leva em conta não apenas dados puramente visuais, mas também dados conceituais. Esse sistema é chamado pelo autor de “perspectiva perceptual”.

Theodore Reff, por sua vez, analisa em seu artigo “Cézanne on Solids and Spaces”⁸² o conhecido fragmento da carta do pintor relativo à representação dos objetos no espaço:

(...) abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que o *Pater Omnipotens Aeterne Deus* expõe diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade. Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para fazer sentir o ar⁸³.

Analisando esta famosa, e segundo vários críticos, revolucionária reflexão, que encontraria seu desenvolvimento e sua aplicação no discurso sobre a pintura

⁸⁰ In. *Leonardo*, vol. 15, n 1, 1982, pp. 28-33.

⁸¹ *Ibidem*, p. 32.

⁸² In. *Artforum*, XVI, n° 2, 1977, pp. 34-37. Ver também REFF, Theodore. “Painting and Theory in the Final Decade”. In. RUBIN, William (org.), pp. 13-53.

⁸³ CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. São Paulo : Martins Fontes, 1992, pp. 244-245.

cubista, que, aliás, acrescenta às formas enumeradas por Cézanne o cubo, Reff a compara com o conteúdo de manuais de desenho da primeira metade do século XIX e chega à conclusão de que a teoria de Cézanne sobre a representação dos volumes no espaço possui uma base inteiramente convencional. De fato, os conselhos de tratar a natureza segundo as formas geométricas estão presentes em vários manuais acessíveis ao pintor:

And he in turn was undoubtedly recalling advice he had received many years earlier in the Municipal Drawing School of Aix or had read in one of the manuals of self-instruction popular in the first half of the century. Thus Pierre-Henri de Valenciennes and Jean-Philippe Voirat recommend that the student begin by learning to draw fundamental forms (...); and Thénot, already noted as a source for Cézanne's ideas on perspective, specifically mentions the cylinder, the cone, and the sphere⁸⁴.

Como nota Reff, Cézanne, longe de negá-los, dá aos procedimentos aconselhados um significado muito pessoal. O cilindro, a esfera e o cone atraem-no “não como volumes geométricos de pureza platônica, mas, antes, como formas cujas superfícies curvas afastam-se continuamente dos olhos”⁸⁵. O significado platônico, ligado ao uso das formas geométricas, também evocado depois por teóricos do cubismo, esteve, segundo Reff, ausente do pensamento do pintor, tendo sido acrescentado às suas afirmações por Émile Bernard. Quanto à perspectiva linear, Cézanne conserva-a, evitando no entanto em seus quadros toda convergência de linhas e eliminando, portanto, as ortogonais. As distâncias entre as formas representadas, no entanto, diminuem progressivamente e, da mesma maneira, o tamanho das pinceladas e as distâncias entre elas; tudo isso de acordo com os princípios da perspectiva tradicional :

Cézanne's use of such a procedure is most evident in just those views of receding alleys and roads where strict convergence is eliminated and the distances between trees, and those between their shadows on the ground, progressively diminish. It is also evident in certain late landscapes, painted after 1900, in the gradual diminution in scale and spacing of the color patches (...)⁸⁶.

Os defensores da tese de que o espaço pictórico de Cézanne constitui uma continuação criativa do modelo perspectivo renascentista parecem, assim, diminuir consideravelmente o caráter revolucionário da obra cézanneana e, com

⁸⁴ RUBIN, William (org.), p. 47.

⁸⁵ REFF, op. cit., p. 35.

isso, talvez mesmo questionar sua posição enquanto pai da arte moderna. Com essas análises evidencia-se também que a linha crítica que interpreta sua obra em termos de continuação, e não de ruptura, parte de uma visão diferente da própria história da perspectiva. Evitando a fácil distinção entre duas perspectivas diferentes ou até mesmo opostas, a artificial e a natural, ela prefere relativizar essas distinções e ver a perspectiva tradicional em termos de uma dúvida, presente, aliás, já nas reflexões de Leonardo da Vinci, e não enquanto uma certeza. Como o nota Merleau-Ponty, a perspectiva, antes de ser um ponto de chegada, abre à pintura vários caminhos:

Os pintores sabiam, por experiência, que nenhuma das técnicas da perspectiva é uma solução exata; que não há projeção do mundo existente que o respeite em todos os pontos e mereça tornar-se a lei fundamental da pintura; e que a perspectiva linear é tão pouco um ponto de chegada que, ao contrário, abre à pintura vários caminhos⁸⁷.

A análise da dificuldade, manifesta no processo histórico de recepção enquanto inconciliável conflito de interpretações acerca da questão da obscuridade em Mallarmé e da natureza da construção perspectivística em Cézanne, cujos traços preliminares deixam-se detectar no conflito de opiniões do final do século XIX, parece indicar, em suma, um caminho interessante para o estudo dos motivos da extraordinária relevância da obra do poeta e da do pintor, tanto para a produção artística quanto para a teoria da arte no século XX. Com efeito, as questões do estatuto da referência na poesia e da construção do espaço na pintura, em suas acepções de núcleos problemáticos nos quais se revela a dificuldade das duas obras, transforma Mallarmé e Cézanne em figuras paradigmáticas para toda a discussão que visa a situação da arte moderna em relação à tradição. A questão, aparentemente insolúvel, no contexto do insolúvel conflito de interpretações, resume-se à alternativa entre as visões da arte moderna em termos de continuação ou de ruptura para com a tradição.

⁸⁶ Ibidem, p. 36.

⁸⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito". (Pensadores), São Paulo: Abril Cultural, 1975, pp. 275-301, aqui p. 288.

2.3 Um olhar anacrônico

A dificuldade analisada nesse capítulo coloca também em questão todos postulados de uma recepção “inocente”, original, no sentido de independente da tradição crítica. De fato, Mallarmé e Cézanne aparecem à luz da dificuldade como protagonistas *par excellence* do discurso crítico e acadêmico secular sobre a “grande literatura” e a “grande pintura”, ou, antes, protagonistas de certos discursos conflituosos sobre a arte. Isso retira, sem dúvida, às obras muito de sua autoridade, pois, através da existência de interpretações impossíveis de conciliar, evidencia-se não apenas a relativização da coerência de seu sentido, mas, talvez mesmo, a própria impossibilidade da existência de um tal sentido. A recepção adquire aqui, por sua vez, um peso excepcional:

A medida que la contemplan sucesivas generaciones, una obra de arte va adquiriendo capas de interpretación. (...) Por regla general, la contemplación propiamente dicha viene precedida por el conocimiento de la interpretación (si no de la obra en cuestión, al menos de su tipo más relevante). Por tanto, cabría decir que, antes de que sea vista la obra de arte, la interpretación, debido a su naturaleza cambiante, la transforma, al tiempo que la conserva proporcionándole un nombre, una categoría e una historia, y volviéndola accesible a la atención pública⁸⁸.

Mallarmé e Cézanne são hoje em dia, sem dúvida, mais do que representativos daquele tipo de recepção preparada e sempre fortemente mediada por um “nome”, por uma “categoria” e por uma “história” que precedem – e em muito – a fruição de seus poemas e de seus quadros. Devido ao fato que com isso a interpretação de suas obras aparece como fortemente carregada de todo tipo de reminiscências, torna-se necessário que tal interpretação explicita e interpreta também suas próprias “camadas interpretativas”.

A dificuldade enquanto uma característica surpreendentemente durável da recepção de Mallarmé e de Cézanne aponta finalmente para o caráter inevitavelmente ambíguo de toda posição fundadora em história da cultura. A situação é análoga àquela das biografias de homens célebres, que começam pelo fim, ou seja, são sempre escritas a partir da perspectiva de suas grandes obras. E são justamente essas grandes obras que levam o biógrafo à procura dos fatos que,

⁸⁸ SHIFF, Richard. *Cézanne y el fin del impresionismo. Estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. Madrid: A. Machado Libros, 2002, p. 17.

paradoxalmente, se tornam suscetíveis de jogar uma certa luz sobre a obra que, na verdade, havia suscitado toda a procura. Uma similar perturbação da cronologia afeta também, inevitavelmente, a reflexão sobre todo artista fundador.

Mallarmé e Cézanne são aqui especialmente representativos. Pois, por um lado, é geralmente admitida a convicção de que sem Mallarmé e Cézanne a história da arte do século XX não seria a mesma, ou seja, que ambos ocupam nela uma situação comparável à da paternidade. Por outro lado, no entanto, uma reflexão sobre a história de sua recepção mostra também até que ponto eles são produtos dessa mesma história que fundaram. Nesse sentido, Michael Baxandall discute a noção de influência entre obras de arte, mostrando a ambigüidade que em torno a essa noção se instaura. Pois toda obra que exerce uma influência, reescreve através disso também sua própria história, ou seja, sofre ela mesma, retroativamente, uma influência. Assim, analisando a influência de Cézanne sobre Picasso, Baxandall nota:

A verdade é que Picasso exerceu uma ação muito determinante sobre Cézanne. Antes de tudo, reescreveu a história da arte dando a Cézanne uma importância histórica muito maior e decisiva, a partir de 1910, do que a atribuída em 1906; ele deslocou a obra de Cézanne para o centro da grande tradição da pintura européia⁸⁹.

Também na recepção crítica, o tratamento de todas obras fundadoras é sempre e inevitavelmente influenciado pelas obras que elas mesmas influenciaram. Assim, tais obras são ao mesmo tempo rupturas e continuações. Ao ocupar esse lugar ambíguo elas desafiam toda visão linear da história da cultura pois, em sua recepção, fazem com que o fruidor se sinta “desorientado”, tal Philippe Sollers perante a relação entre Cézanne e Picasso:

É uma estranha experiência descobrir de repente que Cézanne não conduz necessariamente a Picasso, mas, ao contrário, vem de novo depois dele. Um outro ‘antes’? Um outro ‘depois’? Uma desorientação da história da arte, tão arraigada a suas classificações, seus encadeamentos, suas causalidades mecânicas?⁹⁰

Nesse contexto de abolição da simplicidade do tempo linear e de introdução em seu lugar de uma mistura de temporalidades, na qual o “antes” e o “depois”

⁸⁹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 105.

⁹⁰ SOLLERS, Philippe. *O paraíso de Cézanne*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003, p. 15.

aparecem por vezes como estranhamente intercambiáveis, há uma interessante aproximação entre Cézanne e Mallarmé, feita em 1907 por Maurice Denis, para quem o pintor e o poeta aparecem como antigos mestres rejuvenescidos:

Si j'osais une comparaison avec un autre art, je dirais que je trouve de Cézanne à Véronèse le même rapport que du Mallarmé d'*Hérodiade* au Racine de *Bérénice*. Avec des éléments nouveaux ou du moins renouvelés, rajeunis, sans aucun emprunt au passé que les formes nécessaires (ici le moule de l'alexandrin et la tragédie, là la conception traditionnelle du tableau composé) ils retrouvent, le poète et le peintre, le langage des Maîtres⁹¹.

Há assim um outro “antes” e um outro “depois” para os mestres rejuvenescidos, não apenas para Cézanne, que tanto influenciou Picasso e Matisse, mas também para os pintores que, por sua vez, encontram-se influenciados por Cézanne, tal, por exemplo, El Greco. A seu respeito Roger Fry, espantado com o sucesso de um dos seus quadros aos olhos do público londrino em 1920, relata uma constatação importante: “Sabe por que admiramos tanto o tratamento de El Greco? Porque ele nos lembra Cézanne”⁹². Uma analogia parecida é possível também no caso de Mallarmé, influenciado, entre tantos outros, pelo poema *La Bouteille à la mer* de Alfred de Vigny, cuja leitura, por sua vez, é hoje em dia dificilmente separável da do *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard*. Existe também um Mallarmé depois de Apollinaire e de Joyce...

Nesse sentido, todo grande artista sempre reescreve a história da cultura, sendo ao mesmo tempo marcado por todas as outras reescritas. Ao implicar a confusão de diferentes tempos, a recepção de sua obra inclui sempre algo de anacrônico. De fato, o próprio olhar do espectador e do leitor é estruturado de maneira profundamente anacrônica. De acordo com a bela formulação de Daniel Arasse, considerado do ponto de vista da longa história de recepções, o olhar do espectador não apenas é tocado pela obra, como também ele próprio a toca:

Un des aspects fascinants de l'histoire de l'art, et de l'anachronisme en histoire de l'art, c'est d'essayer de prendre conscience de ce qui structure anachroniquement mon regard, non pas seulement aujourd'hui, mais à travers l'Histoire même, la durée qui sépare le temps de la production de l'œuvre (...) et le temps de ma réception (le troisième). Entre les deux, il y a cette durée dans laquelle il s'est passé beaucoup de choses mentales, une histoire du regard. (...) Le regard touche les

⁹¹ In. DORAN, op. cit., p. 172.

⁹² FRY, Roger. “El Greco”, in. *Visão e forma*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, pp. 229-235, aqui p. 235.

œuvres, et la preuve en est qu'on les a découpées, on les a repeintes, brûlées, etc., parce que le regard peut toucher et être touché⁹³.

Assim, no contexto da fatalmente anacrônica recepção da obra de Mallarmé e de Cézanne, no contexto daquela fruição que “toca” as obras, torna-se válida também a ilusão da aparentemente paradoxal capacidade de criar seus precursores, que Borges atribui a Kafka:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro⁹⁴.

Sendo, na recepção, inseparável tanto de suas outras recepções quanto de recepções de outras obras, com as quais ela tece relações por vezes simples e por vezes complicadas e até mesmo surpreendentes, a obra de Mallarmé e de Cézanne talvez possa jogar uma certa luz sobre a verdadeira relevância da interpretação das obras de arte. Justaposta a outras interpretações, toda interpretação aparece, afinal, como inevitavelmente datada e as interpretações as mais datadas parecem ser aquelas que se pretendiam as mais definitivas. A interpretação de uma obra parece, assim, não dizer respeito à uma verdade da obra, mas, antes, constituir-se numa tomada de voz num longo diálogo. Pois ouvir e acrescentar outras vozes, que podem ser, tornar-se ou deixar de ser mais ou menos pertinentes, resulta importante para a vitalidade das obras.

Para poder aprofundar essas várias questões com base na análise das obras de Mallarmé e de Cézanne é preciso reconduzir a interpretação da dificuldade, orientada nesse capítulo para o discurso crítico, para as próprias obras. Tal recondução parece, por sua vez, ser possível através de uma reflexão sobre a dificuldade, não apenas como uma divergência das vozes críticas exteriores à obra, mas também como uma estratégia nela presente e que se manifesta no ato de sua recepção.

Assim, para compreender melhor o caráter e o funcionamento da dificuldade manifesta na história das recepções da obra de Mallarmé e de Cézanne, é preciso

⁹³ ARASSE, Daniel. *Histoires de peintures*. Paris: Gallimard, 2006, pp. 230-231.

procurar suas fontes ou causas na (ou, antes, numa certa) estrutura das próprias obras do poeta e do pintor. Isso, por sua vez, se torna possível com base na reflexão sobre o silêncio na obra de arte, entendida enquanto uma certa “linguagem”, ou seja, como uma forma específica de comunicação.

⁹⁴ BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. In.: *Obras completas*, vol. 2, Barcelona: Emecé Editores, 1996, pp. 88-90.