

3 O silêncio na linguagem da arte

3.1 A pluralidade da noção de silêncio

Como notou Michel Foucault, a linguagem perdeu, já no século XIX, sua transparência, sua neutralidade, para adquirir um ser próprio e uma espessura inquietante¹. Em consequência, nenhum outro século refletiu tanto, e em âmbitos tão diversos, sobre a linguagem quanto o século XX, que, com todas suas transformações complexas em todas as esferas da atividade humana, fez do problema da relação entre realidade, linguagem e pensamento uma verdadeira obsessão.

Nesse contexto de reformulação de paradigmas, no qual a reflexão sobre a linguagem adquiriu uma grande urgência, a noção de silêncio tornou-se uma das mais recorrentes. Na verdade, ela acompanha quase sempre a reflexão sobre a linguagem e sua recorrência remete de maneira geral à necessidade de se estudar todo tipo de limites e descontinuidades presentes na problemática relação entre a realidade, a linguagem e o pensamento. Nesse sentido, o interesse pelo silêncio liga-se sobretudo à postura crítica e cética do pensamento moderno perante a linguagem.

Por ser investigada em vários âmbitos da reflexão sobre a linguagem, a noção de silêncio torna-se quase tão dispersa, múltipla e fragmentada quanto a própria noção de linguagem. Assim, simplificando considerações complexas, o silêncio pode ser estudado seja como uma componente da linguagem, como seu limite, seu oposto, seu fundo ou até mesmo enquanto sua origem e condição de possibilidade. Dependendo da perspectiva escolhida, a relação entre o silêncio e a linguagem pode ser então estudada seja como alternativa, interpenetração ou dependência hierárquica². Numa palavra, não há silêncio, mas, antes, silêncios e essa pluralidade irreduzível parece, por um lado, ser a característica mais relevante

¹ Cf. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, *passim*.

² ROKOSZOWA, Jolanta. “Język a milczenie” e “Milczenie jako fakt językowy”, in. *Język Czas Milczenie*. Kraków: PAN, 1999, pp. 225-254.

para a compreensão do real alcance da discussão sobre a linguagem e, por outro, apontar para uma necessária limitação de todo estudo sobre o silêncio.

Este trabalho tem como foco o silêncio enquanto componente da linguagem no seu papel social, o de comunicar. Com isso, renuncia à reflexão sobre o silêncio enquanto um dado metafísico, bastante freqüente numa época que, frente a uma aguda crise religiosa, tentou várias vezes encontrar na arte uma certa versão deslocada da religião³. Como secundária será tratada a relação do silêncio com a materialidade ou sonoridade da linguagem, relação essencial para a produção do ritmo da linguagem⁴. O presente estudo concentrar-se-á sobretudo na manifestação e na importância do silêncio no processo de comunicação, tendo em vista em especial a arte como forma de comunicação específica e dando particular atenção à pintura de Cézanne e à poesia de Mallarmé.

Necessariamente parcial, como seria hoje em dia toda reflexão sobre o silêncio, a presente tentativa terá assim como foco a definição do silêncio enquanto uma estratégia ligada à comunicação e não uma definição de caráter ontológico, visando o silêncio enquanto fenômeno⁵.

Para situar a noção de silêncio no âmbito da linguagem da arte enquanto uma estratégia que faz parte de uma forma de comunicação específica é necessário, em primeiro lugar, esboçar brevemente a sua situação no contexto da comunicação cotidiana, que, segundo várias tradições críticas desde a época dos formalistas russos e tchecos, instaura, para com a arte, uma relação de referência de base e de oposição. A questão, que parece inevitável nesse contexto, é saber se

³ Cf. por exemplo: MAETERLINCK, Maurice. *Le Trésor des Humbles*. Paris: Mercure de France, 1907, CLAUDEL, Paul. *Positions et Propositions*. Paris: Gallimard, 1928, PICARD, Max. *Le Monde du silence*. Paris: PUF, 1954, KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

⁴ Uma interessante concepção do silêncio relacionado com o ritmo da linguagem foi proposta por Henri Meschonnic (cf. MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Ed. Verdier, 1982) e desenvolvida por Gérard Dessons (cf. DESSONS, Gérard. "Le silence du langage". In. *Gragoatá*, nº 18, 2005, pp. 49-64).

⁵ Entre as mais importantes interpretações do silêncio enquanto fenômeno, há de citar as propostas de Martin Heidegger e de Maurice Merleau-Ponty. Para Heidegger, o silêncio constitui um traço ontológico, uma vez que a *Sage*, ou seja, atividade não humana presente na linguagem, está enraizada no silêncio primordial. Para Merleau-Ponty, o silêncio, enquanto um solo da linguagem que a precede e acompanha, constitui sua opacidade e é inseparável da visão fundamentalmente interrogativa da relação do ser humano com o mundo (Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1969).

A respeito da interpretação ontológica do silêncio, ver: DAUENHAUER, Bernard P. *Silence. The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press, 1980 e FOGEL, Gilvan, RUIN, Hans, SÁ CAVALCANTE SCHUBACK, Marcia. *Por uma fenomenologia do silêncio*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

o funcionamento do silêncio na linguagem cotidiana e na linguagem da arte é realmente diferente e, caso positivo, em que essa diferença consistiria.

De fato, tornou-se um lugar comum do discurso sobre a arte que nela a relação com o silêncio é uma relação privilegiada. A grande poesia seria, assim, “um mosaico inserido no silêncio”⁶, uma linguagem que provém e conserva em si uma nostalgia da transcendência indizível. Da mesma maneira, a grande pintura discutiria sempre com o invisível, apontando para a dimensão intraduzível do seu objeto⁷. Desse modo, a função do silêncio nas linguagens das artes consistiria sobretudo numa tentativa paradoxal de lidar com os seus limites, dizendo o indizível ou visualizando o invisível, e a própria arte seria antes de mais nada uma meta-reflexão sobre uma inadequação fundamental entre a linguagem, o sujeito e a realidade⁸.

Não é difícil perceber que, com isso, o próprio silêncio reveste-se de um caráter paradoxal, pois é entendido sobretudo como uma forma de solicitação que adquire uma grande eloquência, ou seja, como uma presença gritante. O silêncio, ao constituir-se numa figura dos limites da linguagem, transforma-se também por vezes numa garantia da transcendência nela presente:

Pero es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras tres modalidades de afirmación – la luz, la música, el silencio – que dan prueba de una presencia transcendente en la fábrica del universo. Por no poder ir más lejos, porque el habla nos defrauda tan maravillosamente, experimentamos la certidumbre de un significado divino que nos supera y nos envuelve. Lo que está más allá de la palabra del hombre nos habla elocuentemente de Dios⁹.

Não é difícil perceber as relações dessa perspectiva sobre o silêncio nas linguagens das artes – presença de um limite que aponta para um além – com a teologia negativa. Esta afinidade do silêncio com a teologia negativa freqüentemente traduz-se, aliás, também na própria forma do discurso teórico sobre a noção. Nesse contexto, de alguma maneira, falou-se amiúde no século XX não *sobre* o silêncio, mas, antes, *em torno* ao silêncio, pois raras são as definições dessa noção tão popular. Os motivos disso são sobretudo estratégicos, porque o

⁶ PICARD, op. cit., p. 112.

⁷ KOVADLOFF, op. cit., p. 134.

⁸ Cf. SOBOLEWSKA, Anna. “Poeci wobec niewyraźnego”. In. *Twórczość*, n°9, 1997, pp. 38-52.

⁹ STEINER, George. *Lengauje y silencio. Ensayos sobre la literatura y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003, p. 56.

silêncio em sua dimensão paradoxal, de uma eloqüência sobre o indizível e o invisível, constitui geralmente um argumento contra as simplificações do racionalismo e contra a arrogância do discurso onipresente. Dessa maneira, o silêncio também não pode ser simplesmente verbalizado, posto que isso reduziria seu alcance, ou seja: o próprio discurso sobre ele se encontra contagiado de silêncio. Num dos livros canônicos sobre o tema, *Language and silence*, George Steiner escreve:

Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje (...). Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio. Es difícil *hablar* de éstas, pues ¿cómo puede el habla transmitir con justicia la forma y la vitalidad del silencio? Pero puedo citar ejemplos de lo que quiero decir¹⁰.

Assim, falar sobre o silêncio num discurso crítico aparece como um empreendimento profundamente paradoxal, pois se, como notou Georges Bataille, até a palavra *silêncio* é ainda um ruído¹¹, tal noção aparece como inatingível pela linguagem: “Pode o homem, esse ser de palavras, falar do silêncio?”¹². Em consequência dessa perspectiva paradoxal, a pergunta “Como falar do silêncio?” perturba vários autores e inicia grande parte das reflexões sobre a noção.

As implicações metafísicas do tratamento do silêncio como um fenômeno paradoxal são facilmente perceptíveis. Com efeito, uma relação privilegiada das linguagens das artes com o silêncio é freqüentemente concebida como garantia da abertura dessas linguagens a uma transcendência, o que aponta para um certo paralelo entre a arte e a religião. Esse paralelo remete, por sua vez, à noção do hermetismo em sua acepção de uma linguagem esotérica que tornaria possível o contato com a transcendência¹³. De fato, nenhum outro século exigiu tanto da arte quanto o século XX. Rejeitando, por um lado, quase unanimemente seu engajamento político ou social enquanto signo da maior discrepância ou simplesmente admitindo sua falta de eficácia, o século passado, um pouco paradoxalmente, envolveu a arte, por outro lado, numa aventura de um alcance muito maior, exigindo mesmo por vezes que ela se transformasse numa prova que

¹⁰ STEINER, op. cit., p. 29.

¹¹ BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, in: *Oeuvres complètes*, vol. V, Gallimard, Paris, 1979, p. 25.

¹² FOGEL, RUIN, SÁ CAVALCANTE SCHUBACK, op. cit., p. 27.

¹³ Cf. LORENZ, Otto. *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin-Rilke-Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1989, *passim*.

o mundo não seria apenas uma “fábrica” ou uma “coleção de objetos”¹⁴. Várias são as maneiras de mostrar como e quanto a arte falhou perante tais exigências. Não são, no entanto, essas implicações metafísicas do silêncio nas linguagens das artes, nem seu caráter paradoxal, que constituem o foco desse trabalho. Trata-se, antes, de pensar em uma acepção positiva do silêncio e em seu possível caráter operacional para pensar a arte como uma forma de comunicação, sem esquecer ao mesmo tempo a pluralidade de suas linguagens.

3.1.1

O silêncio na comunicação cotidiana e seu aspecto funcional

Uma abordagem da noção de silêncio em sua positividade foi empreendida no âmbito da reflexão sobre a comunicação cotidiana. Nesse âmbito, conceitualizado pela pragmática, preocupada sempre não com a natureza, mas sobretudo com a eficácia ou “ação” de uma linguagem que intervém no real¹⁵, o silêncio parece não se opor à noção de linguagem, nem entrar com ela num jogo paradoxal, mas, antes, desta solidariamente participar, ou seja, ser seu componente. Adotando essa perspectiva, opta-se por um estudo do silêncio não a partir de sua acepção expressa em sua etimologia latina *silere*, um verbo intransitivo, aplicável não apenas ao homem mas também à natureza, que significa a tranqüilidade ou a falta de ruído, mas, antes, a partir do sentido expresso em verbo *tacere*, verbo transitivo que remete à comunicação humana, à interrupção ou falta de fala¹⁶.

No âmbito da comunicação cotidiana, o silêncio aparece em geral como tudo aquilo que, não dito, produz efeitos, constituindo-se dessa maneira em um modo particular de comunicação. De especial interesse para a presente reflexão sobre o silêncio na obra de arte é, no entanto, o silêncio em sua acepção pragmática mais básica e restrita, a saber o silêncio enquanto ato intencional de

¹⁴ Cf. por exemplo a discussão de Alain Badiou com Czesław Miłosz: “Um filósofo francês responde a um poeta polonês” in. BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002, pp. 43-51.

¹⁵ Cf. AUSTIN, John, L. *How to do things with worlds*. Oxford: Clarendon Press, 1962 e SEARLE, John R. *Expressão e Significado. Estudos da teoria dos atos da fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁶ Cf. LE BRETON, David. *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Ediciones sequitur, 2006, p. 14: “*Tacere* se da en el marco de una conversación e implica que uno de los interlocutores guarda silencio confirmando a su proceder un significado inequívoco capaz de causar extrañeza en los demás”.

abstenção¹⁷, ato de não dizer alguma coisa por algum motivo. O mais característico de uma tal abstenção é o fato de ela deixar uma forte marca negativa no enunciado e criar, assim, uma tensão que provoca uma reação por parte do interlocutor, incitando-o a um esforço interpretativo no sentido de superar tal tensão e tentar preencher aquele não-dito. No âmbito da comunicação cotidiana, o preenchimento do não-dito efetua-se geralmente com auxílio do contexto mais imediato. Dessa maneira, torna-se evidente que, no espaço da comunicação cotidiana, o silêncio pode constituir um signo tão produtivo quanto a palavra plena, uma vez que ele resulta capaz de realizar uma transmissão de sentido de modo não menos, e por vezes até mais, eficaz.

Nesse ato de abstenção que é o silêncio pode-se distinguir dois aspectos: o relacionado ao conteúdo, quando o silêncio liga-se a certos temas sobre os quais se evita falar, e o aspecto funcional, segundo o qual o silêncio constitui uma maneira específica de comunicar sentidos¹⁸. Deixa-se aqui por enquanto de lado o aspecto de conteúdo para que se analise mais a fundo o aspecto funcional.

Percebe-se que é em meio a seu aspecto funcional que aparece uma característica importante do silêncio na linguagem cotidiana. Isso porque, nesse aspecto evidencia-se seu caráter eminentemente provisório, visto que aqui o silêncio aparece num papel instrumental por excelência. Ele é parte de uma estratégia específica, na qual constitui uma falta que sempre tende a ser “preenchida”, verbalizada, transformada numa positividade de sentido. Assim, o silêncio em seu aspecto funcional encontra-se, em última instância, irrevogavelmente fadado a se transformar em linguagem, de modo que seu papel limita-se a perturbar, adiar e, com isso, freqüentemente intensificar a explícita formulação de sentido. Logo, visto desde a perspectiva da comunicação cotidiana, o silêncio remete para um âmbito discursivo, e, com isso, de maneira mais geral, para o caráter verbal da condição humana.

Assim, em sua relação com o silêncio, a palavra parece ter, no contexto da linguagem cotidiana, um caráter inevitável e irreversível. Instaura-se aqui uma relação hierárquica entre palavra e silêncio na qual a palavra é incontestavelmente dominante. O silêncio, por sua vez, parece carecer de autonomia e ser sempre

¹⁷ DĄMBSKA, Izydora. “O funkcjach semiotycznych milczenia”, in: *Studia semiotyczne* II, 1971, pp. 77-88. “Milczenie jako wyraz i wartość”, in: *Roczniki Filozoficzne* XI, 1963, pp. 73-79.

¹⁸ Cf. *Ibid.*

substituível pela palavra, tornando-se apenas um estimulante, uma abertura para sua formulação.

A opção por pensar o silêncio na linguagem a partir de sua acepção pragmática, numa situação de comunicação, não significa apenas escolher um caminho mais simples de análise dessa noção complexa e multiforme. Significa, antes, uma tentativa de voltar ao modo como o silêncio é sempre primeiramente experimentado. É, com efeito, a situação básica de não dizer alguma coisa por algum motivo que, em cada caso, permite conceber o silêncio. Dito de uma outra maneira, para pensar o silêncio, é bom debruçar-se antes sobre os possíveis significados de *um* silêncio:

Un silence signifie. Par son contexte de situation, gestes, regards, ou non, entre des sujets. Il a une durée, qui signifie aussi. Il est entre des paroles, *du côté de la parole*, plus que son contraire, bien qu'on l'y oppose. Un silence n'est pas l'absence du langage¹⁹.

E é apenas da noção de um silêncio, daquele que aparece em uma situação concreta, acompanhado por gestos e olhares, e que possui seu próprio tempo de duração, que pode ser posteriormente metaforizada e estendida a outros contextos uma noção mais geral do silêncio, e, então, tornar-se o silêncio do mundo, da natureza, de Deus ou do Ser, ou seja, adquirir um significado ontológico. E mesmo se, do ponto de vista ontológico, o Silêncio, escrito então freqüentemente com um “S” maiúsculo, precede a linguagem, ele simplesmente não seria concebível sem ter sido experimentado antes numa situação de comunicação. Assim, o silêncio em sua acepção pragmática resulta ser uma passagem recomendável, senão o ponto de partida obrigatório, de toda reflexão posterior. Nesse sentido também não há nada de paradoxal em se falar sobre o silêncio.

3. 2 Despragmatização da linguagem da arte

O indispensável na obra de arte, o que a torna, muito mais que um meio de prazer, um órgão do espírito, cujo análogo há de se encontrar em qualquer pensar filosófico ou político se for produtivo, é que contenha, melhor que idéias, *matrizes de idéias*, que nos forneça emblemas cujo sentido não cessará nunca de se desenvolver, que, precisamente por nos instalar em um mundo do qual não temos a

¹⁹ MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982, p. 304.

chave, nos ensine a ver e nos propicie enfim o pensamento como nenhuma obra analítica o pode fazer, pois que a análise só revela no objeto o que nele já está²⁰.

Há de se voltar agora à aparentemente fácil pergunta se a arte, entendida como uma forma de comunicação específica, de fato estabelece com o silêncio em sua acepção funcional alguma relação especial, ou seja, se a relação de dependência hierárquica que se instaura entre a palavra e o silêncio no contexto pragmático, onde o silêncio tende a ser sempre verbalizado, vem a se articular da mesma maneira no âmbito da linguagem da arte.

Ora, a linguagem pragmática, comum, chamada por Mallarmé do modo muito depreciativo de “*universel reportage*”, costuma ser vista em seu caráter eminentemente instrumental como inteiramente dominada pela obviedade, a ponto de tornar-se prescindível e substituível por qualquer gesto banal. Em oposição a ela, existiria a linguagem da arte, capaz de purificar a linguagem ordinária, ou seja, “*donner le sens plus pur aux mots de la tribu*”, tal como, segundo Mallarmé, a poesia de Edgar Allan Poe. Uma tal linguagem despragmatizada caracterizar-se-ia por seu afastamento radical em relação à função pragmática e, assim, por seu vínculo necessário à função estética.

Em que, no entanto, consiste exatamente esse decisivo afastamento da desprezada função pragmática? As tentativas de descrever sua natureza foram empreendidas algumas vezes ao longo do século XX. Sua primeira formulação remonta ao início do século, ao trabalho dos formalistas russos, em que a famosa e posteriormente várias vezes retomada noção de “desfamiliarização” (“*остранение*”) é central para a confrontação entre a linguagem cotidiana e a linguagem da arte²¹. A desfamiliarização consiste num desvio da norma que tem por objetivo tornar a linguagem consideravelmente mais difícil e, assim, dificultando-a, tornar sua leitura mais exigente e mais atenta.

Graças a sua peculiar dificuldade, a linguagem da arte desfamiliarizada apresenta de fato certas semelhanças com uma língua estrangeira, que, mesmo quando dominada, nunca chega a ser inteiramente transparente, ou seja, nunca aparece como realmente possuída, como uma linguagem sobre a qual raramente se

²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, In. Coll. “Pensadores”, São Paulo: Abril Cultural, 1975, pp. 331-365, aqui p. 360.

²¹ Cf. EICHENBAUM, Boris. “La théorie de la ‘méthode formelle’”, in. TODOROV, op. cit., pp. 29-74.

tenha dúvida, mas, ao contrário, sempre produz estranhamento e pode a todo instante causar surpresas. Aliás, o âmbito de desenvolvimento do próprio formalismo, a Europa central e do leste, sendo, por complexos motivos históricos, ele próprio poliglota²², era por isso mesmo lugar de diversas trocas entre várias línguas. Os formalistas russos e tchecos puderam assim viver a experiência de uma língua (ou, antes, de várias línguas) não imediatamente impregnada pela obviedade e neutralidade próprias a uma língua perfeitamente materna.

Neste contexto da analogia entre o estranhamento provocado pela linguagem desfamiliarizada e o da língua estrangeira, a importância da questão da linguagem para Mallarmé deve ser considerada também à luz de sua própria e rica experiência da língua estrangeira, que era para o poeta a leitura, o ensino e a prática da tradução do inglês. Levando-se em consideração o estranhamento da linguagem estimulado pelo contato com uma língua estrangeira, parece também que não é por acaso que aquele que deu “um senso mais puro às palavras da tribo” tenha sido justamente Poe, poeta de uma “voz estranha”, lido e traduzido com fervor por Mallarmé desde a adolescência e honrado em um de seus mais belos sonetos-tumbas²³. Michael Edwards nota com muita razão que, graças à longa experiência com a poesia de Poe, Mallarmé pôde “entrar em sua própria língua como um estrangeiro” e, em conseqüência, ver seus limites e transformá-la:

²² Trata-se de vários estados que recuperaram sua independência depois da Primeira Guerra Mundial. Cf. TIHANOV, Galin. “Why did Modern Literary Theory originate in Central and Eastern Europe?”. In *Common Knowledge*, 2004, vol. 10, pp. 61-81.

²³ Le Tombeau d’Edgar Allan Poe

Tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change,
Le poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n’avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis l’ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s’orne

Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur,
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

Mallarmé, en récrivant Poe en français, entrait dans sa propre langue comme un étranger, afin de la voir différemment et de la rendre différente. Il nous rappelle ce que, je le suppose, nous savons tous mais qu'il est facile d'oublier: que nous avons besoin des autres langues pour la simple raison que la nôtre ne suffit pas. C'est vrai: toute autre langue est une sorte de barrière invisible qui nous exclut de la connaissance profonde, des affinités journalières, de l'être-au-monde ordinaire et en general irréfléchi de ceux qui nous ressemblent et ne nous ressemblent pas²⁴.

Perturbando a relação harmoniosa, ou seja, óbvia, entre linguagem e realidade, a desfamiliarização tem como meta destruir todo o automatismo da linguagem, contrariar a preguiça com a qual se costuma usá-la e abrir um caminho para a sua renovação. Um personagem de um conto disse uma vez: “Você sabe de que eu tenho mais medo? Que o mundo possa realmente ser tal como nos parece”²⁵. Ao retirar-nos a “chave” do mundo, a linguagem desfamiliarizada faz justamente com que a realidade perca para nós a evidência de um dado e, vinculada a esta evidência, ocorre a perda da certeza de que a realidade definitivamente poder ser tal como nos parece. Com essa perda da certeza, não desprovida de risco, a realidade pode se desvelar enquanto construída e portanto sujeita à negociação e a transformação.

Assim, à diferença da linguagem em sua função pragmática, completamente subordinada à finalidade prática da comunicação e que confirma o caráter do “dado” da realidade, a linguagem desfamiliarizada é também despragmatizada pois em vez de ser um mero instrumento, ela usa a própria comunicação para operar uma negociação, deslocação ou até transformação. Apenas uma linguagem que constrói uma distância com relação a sua função pragmática possui um poder revelador e crítico ou seja, em termos de Merleau-Ponty citado em epígrafe, é capaz de recuperar sua plena eficácia e “nos ensinar a ver e nos propiciar o pensamento”.

O quanto a arte é realmente capaz de nos ensinar a ver foi formulado de modo talvez o mais espirituoso no diálogo *The Decay of lying* por Oscar Wilde, que não hesita mesmo em exagerar consideravelmente seus poderes:

²⁴ EDWARDS, Michael. “Une parole d’origine, étrangère”. In. MAULPOIX, Jean-Michel (org.) *Poétique du texte offert*. Paris: Ens Éditions, 1996, pp. 129-155, aqui p. 154.

²⁵ TOKARCZUK, Olga. “Wyspa”, in. *Gra na wielu bębenkach*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007, pp. 83-125, aqui pp. 84-85.

CYRILLO. – A Natureza acompanha o pintor paisagista, e, segundo ele, dispõe os seus efeitos?

VIVIANO. - Certamente! A quem pois, salvo os Impressionistas, devemos essas admiráveis brumas cinzentas que caem docemente em nossas ruas, embaçando os bicos de gás e transformando as casas em sombras monstruosas? A quem devemos a singular garoa prateada, quieta sobre o nosso rio, e que transforma em leves formas de uma graça passageira a ponte recurvada e a chalupa a balançar-se? (...) As coisas só existem porque *nós* as vemos; e *aquilo* que vemos, *como* vemos, depende das Artes que influem sobre nós. Olhar uma coisa e vê-la são fatos diferentes. Não se vê uma coisa senão quando se compreende a sua beleza. Então, só então, ela brota à existência!...

Presentemente, a gente vê o nevoeiro, não porque ele exista, mas porque poetas e pintores ensinaram o encanto misterioso de seus efeitos²⁶.

Assim por exemplo, no século XIX os pintores e os poetas teriam ensinado ao seu público a ver as brumas de Londres e, assim, as “inventaram”, pois construíram uma certa visão delas, que para o esteta extremo Wilde é a revelação de sua “beleza”, mas que, na verdade, poderia ser também a descoberta de muitos outros aspectos, até mesmo de sua feiúra. Ao construir uma visão das brumas numa nova linguagem impressionista, que meditava sobre a relevância visual do efêmero, os artistas permitiram que elas fosses “vistas” em vez de meramente se “olhar” para elas.

A reflexão sobre a influência renovadora e, sobretudo, crítica, que é própria à linguagem da arte, capaz de desautomatizar a percepção da realidade e abri-la a novas possibilidades, desenvolve-se por sua vez em meio a dois importantes trabalhos acerca da arte enquanto forma específica de comunicação, o de Umberto Eco e o de Wolfgang Iser. Tanto Eco, no âmbito de um entrecruzamento da teoria da informação com a semiótica, quanto Iser, no âmbito da estética da recepção, enriquecem e reforçam significativamente o conceito original de desfamiliarização com a idéia de uma interação necessária entre as duas linguagens, cotidiana e da arte. Essa interação é possível graças à abertura fundamental da obra de arte a seu fruidor.

Em sua famosa *Obra aberta*, publicada em 1968, Umberto Eco relaciona a abertura da obra com a ambigüidade fundamental do discurso artístico, explicitada antes de mais nada nas obras de arte moderna. Como para os formalistas russos, na teoria de Eco é um certo tipo de dificuldade, a ambigüidade, que é o foco de interesse para a distinção entre os usos pragmático e estético da linguagem. Dessa

²⁶ WILDE, op. cit., pp. 51-52.

vez, no entanto, enfatiza-se o fato que o papel da dificuldade é incitar uma intervenção do fruidor e, com isso, sua participação ativa na organização do sentido da obra. O próprio sentido se torna, assim, fundamentalmente variável e graças a essa sua indeterminação o discurso artístico instaura uma relação indireta com o real, pois “não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado.”²⁷ Com isso, devido a todas as incertezas das quais participa o fruidor em face à dificuldade de uma linguagem cria-se uma certa distância entre linguagem, pensamento e realidade. E é justamente essa distância que pode se transformar em um estímulo para que se venha a constituir uma postura crítica frente às relações entre aqueles diferentes âmbitos que, no entanto, se interpenetram.

Para Wolfgang Iser, sobretudo em seu *O Ato da Leitura*, de 1976, o afastamento da função pragmática, característico da linguagem da arte, tem como fonte principal a falta de um código e de um contexto a ela pré-dados. Distintamente da linguagem em sua função pragmática, onde o código e o contexto aparecem sobretudo como pré-determinados, o código, na linguagem da arte, deve ser, antes, constituído pelo fruidor no processo específico de comunicação que se realiza no ato de recepção da obra:

Em obras literárias, porém, sucede uma interação na qual o leitor ‘recebe’ o sentido do texto ao constituí-lo. Em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra²⁸.

A linguagem da arte carece de fato de um contexto pré-dado, o que suspende seu compromisso com a verdade e impossibilita a estabilização de seu sentido. Justamente por causa dessa carência, aos olhos de John R. Searle a linguagem da arte torna-se “não séria” ou vazia desde o ponto de vista da intenção pragmática e se constitui, segundo ele, antes em um “fingimento” de uma asserção do que em uma verdadeira asserção²⁹. Iser, entretanto, vê justamente nessa carência algo de positivo, porque ela, em vez de fazer com que se repita aquilo que já foi dado de antemão, faz com que se possa colocar em questão o próprio

²⁷ Cf. ECO, op. cit., p. 280.

²⁸ Cf. ISER, op. cit., vol. 1, p. 51.

²⁹ Cf. SEARLE, John. R. “O estatuto lógico do discurso ficcional”, in. *Expressão e Significado. Estudos da teoria dos atos da fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 95-119.

contexto: “As convenções deixam de ter a função reguladora porque se tornam propriamente um tema”³⁰.

O afastamento da função pragmática não deve no entanto ser entendido como algo que realmente e radicalmente oponha as duas linguagens. É justamente a introdução do papel ativo do fruidor na constituição do seu código que faz com que a relação entre a linguagem da arte e a linguagem comum surja como muito mais complexa do que uma simples oposição. Para poder constituir-se num código sempre novo, problematizado, reconstruído, e ajudar assim a preservar o caráter crítico de nossa relação para com a linguagem e a realidade, a linguagem da arte precisa instaurar com a linguagem comum uma relação antes dialética do que conflituosa. Searle, na linha de Austin, exagera sem dúvida ao chamar essa relação de “parasitária” e ao ver a linguagem da arte como um mero acréscimo à linguagem cotidiana e desta inteiramente dependente. Isso se dá porque, de fato, lhe falta a figura do fruidor como elemento constitutivo da forma específica de comunicação que é a linguagem da arte. Levando-se em conta tal figura, percebe-se que seu papel exige que se trate a linguagem da arte como uma linguagem comunicável.

Assim, justamente para poder ser crítica em relação à linguagem pragmática, a linguagem da arte necessita ser considerada como um sistema que parte sempre de um código já elaborado, de um uso pragmático. Ela “propõe um sistema que não é mais o da língua em que se exprime, mas também não é o de uma língua inexistente”³¹. Noutros termos, ela não é uma linguagem não-pragmática, mas, antes, despragmatizada. Nesse sentido, Maurice Merleau-Ponty chama atenção para a “realização” da linguagem comum que coincide com sua “destruição” metafórica pela linguagem da arte:

Quem escreve, se não se contenta em continuar a língua, tampouco deseja trocá-la por um idioma que, como o quadro, se baste e se encerre em sua íntima significação. Realizando-a, destrói (se assim a chamamos) a língua comum. Penetrando-a por todos os lados e designando já uma figura geral de seus pensamentos mais supostos, a língua doada não o ameaça de asfixia, mostra-se toda *prestes* a converter em aquisição tudo o que ele, escritor, significar de novo.³²

³⁰ Cf. ISER, op. cit., vol. 1, p. 115.

³¹ Cf. ECO, op. cit., p. 124.

³² MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, op. cit., p. 362.

No âmbito da estética da recepção, Karlheinz Stierle propõe um interessante desdobramento da oposição entre o uso pragmático e o uso estético da linguagem ao introduzir a noção da recepção quase pragmática³³. Situada entre o uso pragmático, ocupado com as referências imediatamente dadas, e o uso estético, concentrado na predominância da auto-reflexividade da forma da obra, a recepção quase pragmática é aquela que, intermediária, garante, por um lado, o vínculo da obra com “o solo do ilusório”, ou seja, com a realidade e a experiência e, por outro, constitui um ponto de partida para transcender sua ligação com o dado, rumo à experiência estética.

Como sublinha Luiz Costa Lima, a linguagem da arte está fortemente desvinculada da função pragmática, pois não tem como pretensão principal atuar direta e imediatamente sobre a realidade:

Pelo uso pragmático da linguagem, pretende-se uma *atuação direta sobre a realidade*. (...) Ante a função pragmática, a estética se diferencia por ser uma forma *sui generis* de comunicação. *Sui generis* porque só indiretamente estabelece uma relação com o real.³⁴

É justamente ao estabelecer apenas indiretamente uma relação com o real que a linguagem da arte pode desempenhar seu papel crítico. A relação entre a linguagem em seu uso pragmático e em seu uso estético resulta então bem mais complexa que uma relação hierárquica meramente “parasitária” ou uma relação de oposição. Através do papel ativo do fruidor destaca-se o caráter de complementaridade que a linguagem da arte instaura para com a linguagem pragmática, precisando de seus elementos para poder ser comunicável, por um lado, e criticando-a por outro.

3.3 Abertura da obra e silêncio

A participação do fruidor na constituição do sentido da obra, que garante a relação crítica da linguagem da arte com respeito à linguagem pragmática, e indiretamente também em relação à realidade, está fortemente relacionada com o

³³ STIERLE, Karlheinz. “Que significa a recepção dos textos ficcionais?”, in. COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, pp. 119-171.

silêncio em sua acepção pragmática, funcional. Aqui, pois, em analogia a uma situação de comunicação onde um não-dito requer interpretação, o silêncio deve ser entendido como o que a obra não diz e que deve ser formulado no ato de recepção. Dessa maneira, o silêncio torna-se um elemento indispensável para a introdução do papel ativo do fruidor, criando uma necessidade de sua participação na produção da coerência e do sentido da obra.

A essa acepção do silêncio corresponde na linguagem da arte a categoria de “lugar de indeterminação”, originalmente desenvolvida, desde o âmbito da fenomenologia husserliana, por Roman Ingarden em sua *Obra de arte literária*³⁵. A obra literária constitui, segundo Ingarden, uma formação esquemática, composta por “estratos”, que inclui em si também “lacunas”. Essas “lacunas” ou lugares de indeterminação semântica devem ser preenchidos na leitura pelo ato de *concretização*, sendo graças a elas que a obra aparece como um potencial de sentido³⁶.

A categoria de lugares de indeterminação foi retomada e amplamente desenvolvida por Iser no âmbito da estética da recepção. Em seu *O Ato da leitura* ela se torna condição elementar para a comunicação específica entre o texto e o leitor. A introdução da interação entre esses pólos permite que se critique o método estruturalista, que reduzia a obra a uma estrutura abstrata geradora de sentido, conservando-se, porém, a própria noção de estrutura enquanto organização da obra que prevê a participação do leitor. Os lugares vazios constituem justamente os componentes necessários e reguladores dessa participação, que deve consistir na combinação dos esquemas do texto:

Os lugares vazios indicam que não há necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar; esta operação deve ser realizada pelo leitor e possui nos lugares vazios um importante estímulo. Mediante eles, assinala-se a possibilidade de ligação de seus segmentos, possibilidade não explicitada pelo texto.³⁷

³⁴ COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003, p. 93.

³⁵ Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

³⁶ Ingarden distingue porém o ser da obra de suas concretizações, neutralizando assim a abertura ilimitada de sentidos.

³⁷ Cf. ISER, op. cit., vol. 2, p. 126.

Os lugares vazios apontam, desse modo, para a falta de conexões reguladas pragmaticamente e, com isso, para a necessidade de o próprio fruidor efetuar tais conexões. Tendo, em suma, como elementos constitutivos os lugares vazios, o texto abre-se a uma diversidade de combinações possíveis.

O silêncio contido na obra é entendido como indeterminação semântica aponta na teoria dos lugares vazios de Iser para a necessidade do papel ativo do fruidor no ato de constituição do sentido. A função do silêncio é, assim, marcar uma falta de determinação do sentido e, desse modo, dar uma certa virtualidade à própria obra, que deixa de ser uma mera construção e pode tornar-se um campo de experiências. O sentido da obra, por sua vez, pode ser apreendido não somente como uma entidade abstrata, resultante de relações estruturais, mas também em seu contexto pleno, concreto, como um ato intencional dirigido ao mundo³⁸.

Previsto dessa maneira na estrutura da obra, o fruidor participa de seu fazer, pois é somente na fruição que o sentido se constitui. Nesse contexto, a obra aparece apenas como uma possibilidade de sentido e é oferecido ao fruidor acabá-la. E mesmo que todo seu potencial de sentido não se esgote em fruições particulares, cada fruição torna-se um fechamento, no qual se dá a constituição de um sentido. Assim, a fruição faz desaparecer os silêncios, porque significa justamente a realização do potencial de um sentido:

(...) os lugares vazios incorporam os “relés do texto”, porque articulam as perspectivas de apresentação, sendo a condição para que os segmentos textuais possam ser conectados. Ao indicarem uma relação não formulada, os lugares vazios liberam os esquemas e perspectivas para serem interligados pelos atos de representação do leitor; eles “desaparecem” no momento em que tal relação é representada³⁹.

Resulta então que o silêncio enquanto abertura da obra à fruição sempre requer que um sentido tome seu lugar. Assim, o silêncio da indeterminação, ou dos lugares vazios, torna-se uma possibilidade do sentido, aproximado-se a um ato de fala *in absentia*. Do ponto de vista da comunicação parece então não haver diferenças para com o funcionamento do silêncio na linguagem em geral, afinal o silêncio na linguagem da arte articula-se de maneira análoga ao silêncio

³⁸ Cf. ISER, Wolfgang. “Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chaves da época” in: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, pp. 359-383.

³⁹ Cf. ISER, op. cit., vol. 2, pp. 126-127.

pragmático: ele tem um caráter instrumental e a comunicação sempre visa a sua transformação em um sentido pleno.

Esse fato está ligado à dimensão pragmática dessa comunicação específica que se encontra confirmada pelo papel da recepção na constituição do sentido da obra. Assim como as enunciações da linguagem comum ganham seu sentido no uso, também o sentido da obra de arte necessita de um ato de recepção, de um uso entendido como recepção singular. Além disso, as obras de arte, que se acrescentam à realidade enquanto formulações sempre renovadas, averiguam-se comparáveis aos atos de fala performativos de Austin⁴⁰, que sempre apontam para uma ação (*performance*) enquanto transformadora da situação dada.

Portanto, a despragmatização da linguagem descrita como a característica distintiva da linguagem da arte dá-se somente com relação à referência, onde significa a desvinculação dos dados contextuais, o que, por sua vez, abre a obra à variedade de leituras. É justamente essa despragmatização da referência que situa novamente a linguagem da arte no âmbito da pragmática, uma vez que a desvinculação de um contexto pré-dado permite à obra constituir-se como algo novo, criar em vez de repetir, agir, funcionar como um complemento da realidade. Essas características apontam, pois, para um fazer e, assim, para um ato performativo.

Em suma, contrariamente à freqüente interpretação do silêncio enquanto marca distintiva da linguagem da arte frente a linguagem pragmática, o silêncio analisado do ponto de vista do seu aspecto funcional, e entendido como abertura da obra, não pode constituir o elemento distintivo relevante da linguagem da arte. É, antes, justamente esse silêncio que cria uma analogia entre a arte e a comunicação comum.

Sem dúvida é possível perceber na comunicação proposta pela linguagem da arte um modo diferente de eliminação ou preenchimento de seus silêncios. Como o nota Stierle, trata-se de transcender uma mera (mas nem por isso prescindível) recepção quase pragmática. Portanto, se na linguagem comum a eliminação dos vazios é guiada pelo contexto dado e tende a ser unívoca, na linguagem da arte, a redução dessa indeterminação do sentido é mais complexa porque, não satisfeita

⁴⁰ Cf. AUSTIN, op.cit.

com o repertório do contexto dado, encontra-se ainda estimulada, por um lado, pela própria estrutura da obra, que criando as suas próprias condições de referência torna-se auto-reflexiva, e, por outro lado, pelo fruidor que usa de sua experiência para constituir o sentido.

Além disso, existe uma certa diferença de conteúdo entre o silêncio na linguagem comum e o silêncio na linguagem da arte. Aquilo que não é dito na linguagem da arte difere daquilo que não se diz na linguagem comum. Em arte nota-se, com efeito, uma clara tendência a procurar, através de seus lugares de indeterminação, um certo grau de universalidade, abstrair das situações de comunicação particulares e “concentrar-se nos vazios comuns a todas as relações humanas”⁴¹.

Nesse contexto, a distinção entre linguagem comum e linguagem da arte não se estabelece com base no funcionamento do silêncio, mas frequentemente desloca-se, antes, para o aspecto de conteúdo do silêncio, ou seja, para *aquilo* que não é dito por algum motivo. Na literatura, com relação ao aspecto de conteúdo do silêncio, trata-se geralmente de sua tematização em meio a uma metáfora: “*Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie*” de Pascal, “(...) *the rest is silence*” de Shakespeare, para citar apenas os dois exemplos mais famosos. Com efeito, as metáforas do silêncio enquanto ausência, como vazio ou nada são muito frequentes na poesia simbolista⁴² e também na obra de Mallarmé, que constrói os símbolos em torno à noção de um ideal ausente ou inacessível, tal como aquela paradoxal “*musicienne du silence*” do poema intitulado *Sainte*⁴³.

⁴¹ COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Op. cit. “Prefácio à 1ª edição”, p. 51.

⁴² Veja-se por exemplo minha dissertação de mestrado sobre o silêncio na poesia simbolista de Oscar Milosz: “*Sept solitudes : sept silences ? Le silence dans la poésie symboliste d’Oscar Vladislav de Lubicz Milosz*”.

⁴³ Sainte
A la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis, selon vèpre et complie:

A ce vitrage d’ostensoir
Que frôle une harpe par l’Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Um processo comparável de simbolização do silêncio enquanto expressão de um limite do visível, que aponta para um ideal invisível, tem lugar na reflexão sobre a pintura. Kandinsky, por exemplo, tecendo relações entre cores e música, associa o branco e o preto ao silêncio:

Es por esto que el blanco influye sobre el espíritu como un silencio inmenso. (...) Es la nada primitiva, la nada previa al inicio, al alumbramiento. Tal vez sea el sonido de la tierra en los tiempos de la tierra glacial. El sonido interno del negro es, en oposición, la nada sin oportunidades, la nada inerte luego de apagarse el sol, un silencio eterno sin porvenir y sin expectativas⁴⁴.

A interpretação do silêncio em seu aspecto de conteúdo, ou seja, enquanto a figura do “infinito”, do “nada”, do “vazio”, da “morte” ou da “ausência”, já suscitou vários estudos e análises desde o final do século XIX, quando a noção vaga de silêncio era associada a um vago idealismo e fazia parte do repertório esotérico dos simbolistas. Ao contrário, o interesse pelo silêncio em sua acepção funcional (no que ele faz e como o faz) tem sido, por parte da crítica da literatura e da arte, consideravelmente menor. É justamente esse silêncio que merece, porém, uma maior atenção, sobretudo desde a perspectiva que enxerga a obra de arte como um objeto de fruição.

3.4 Silêncio opaco em Mallarmé e em Cézanne

schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen
 schweigen schweigen schweigen

Figura 2 – Eugen Gomringer, “schweigen”

Du doigt que, sans le vieux santal
 Ni le vieux livre, elle balance
 Sur le plumage instrumental,
 Musicienne du silence.

In. MALLARMÉ, *Poésie et autres textes*, op. cit., p. 55.

⁴⁴ KANDINSKY, Vassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Andrómeda, 2006, pp. 83-85.

Esse curioso poema de Eugen Gomringer⁴⁵ faz silêncio, reservando o centro da construção de palavras “schweigen” (“calar”, ou, ignorando-se a minúscula, “silêncio”) a um espaço em branco, cujo tamanho e forma correspondem aos tamanhos e formas de cada uma das palavras impressas. Nessa manifestação performativa do silêncio evidencia-se sobretudo a tensão entre a palavra e sua falta: o branco, a palavra calada, contrasta pois até mesmo com a própria palavra “silêncio”. A palavra “schweigen” aparece aqui tão plena como qualquer outra, ou até mais plena, pois sua plenitude reforça-se com o paradoxo do qual participa. O branco, por sua vez, parece de fato não simplesmente estar aí, mas, antes resistir a plenitude que o rodeia. Nesse sentido ele é dinâmico.

A pergunta que aqui se faz necessária diz exatamente respeito a esta resistência do branco presente no poema de Gomringer: como, no ato da recepção de uma obra, o silêncio de lugares vazios pode resistir ao preenchimento, aproximando-se daquela lacuna definitiva feita pelo poema “schweigen”? Em que sentido um poema ou um quadro podem fazer silêncio?

Visto que o funcionamento do silêncio aproxima a linguagem da arte à linguagem pragmática, tornando-se, através da intervenção do fruidor, um ponto de negociação entre ambas, é necessário perguntar também o que nesse contexto significa a famosa “crise da linguagem”, tal qual manifesta nas obras de Mallarmé e de Cézanne. Será que aí o funcionamento do silêncio é diferente? Será que o preenchimento dos lugares vazios encontra nesses casos algum obstáculo especial? Para responder essas perguntas é necessário analisar as obras de Mallarmé e de Cézanne observando as estratégias do silêncio nelas presente.

3.4.1

Curioso caso do *ptyx*

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

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d’inanité sonore,

⁴⁵ GOMRINGER, Eugen. *Konkrete Poesie*. Stuttgart: Reclam, 1973, p. 58

(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.⁴⁶

O *soneto em yx*, citado acima, pertence sem dúvida àqueles poemas de Mallarmé unanimemente reconhecidos como os mais difíceis. Sua dificuldade é também uma fonte de fascinação incessante. Muitas interpretações, elaboradas nos âmbitos mais diversos, foram (e ainda são e serão) propostas como tentativas de descobrir ou de estabelecer o sentido do soneto. Tal sentido, porém, nunca deixa de escapar. Trata-se aqui de um outro tipo de dificuldade do que a de um poema como, por exemplo, *El Desdichado* de Nerval que também era considerado hermético quando de sua publicação. Se no famoso poema de Nerval a dificuldade se dissipa após a explicação das numerosas referências culturais, no caso do poema de Mallarmé não se ganha muito com a pesquisa sobre, por exemplo, o “Phénix”, o “Styx” e a “nixie”. Já nessa primeira etapa da tentativa de compreensão, que corresponde à simples busca de suas referências, aparece aliás uma dificuldade com a qual os leitores lutaram durante um século sem que uma solução se tenha imposto como inquestionável.

Com efeito, todas as tentativas de captar o sentido do *soneto em yx* têm em comum o fato de passar obrigatoriamente pelo estabelecimento do sentido de uma palavra, com certeza a mais intrigante e mais famosa na obra do poeta, a saber, o *ptyx*. Ela funciona como um lugar de indeterminação por excelência, como um silêncio que obstinadamente resiste a seu preenchimento, e aparece tanto na primeira versão do soneto, de 1868⁴⁷, quanto na versão final, de 1887. O próprio

⁴⁶ MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*. op. cit., p. 73.

⁴⁷ Sonnet allégorique de lui-même

La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon: nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,

Mallarmé deixa a respeito do sentido dessa palavra, inexistente em francês, uma pista voluntariamente ambígua quando, em 1868, dirige a seu amigo Lefébure esse estranho pedido:

Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier, je fisse un sonnet, et que je n'ai que trois rimes en *ix*, concentrez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot *ptyx*, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, **ce que je préférerais [sic] de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime**⁴⁸.

Visto o humor incontestável desse pedido e o intrigante e ambíguo condicional “*je préférerais*”, não é possível decidir a partir da carta de Mallarmé de onde veio a palavra *ptyx*, se foi encontrada, lembrada ou inventada e, finalmente, se tem um sentido ou não, ou seja, se é possível encontrar para ela uma referência fora do texto do soneto. Nesse contexto, é preciso insistir que muito raramente menciona-se a presença de humor na obra mallarmeana, tão importante, contudo, para a compreensão da postura do poeta em sua relação com a dificuldade de seus poemas. O comentário engenhosamente humorístico a respeito da palavra *ptyx* revela que a dificuldade em Mallarmé origina-se também frequentemente num gesto impregnado de humor. Milan Kundera insiste, na esteira de Octávio Paz, em uma importante função do humor que, longe de ser um mero jogo gratuito, uma simples oposição à seriedade, possui de fato uma função fortemente perturbadora. O humor tem, a saber, o seu efeito de tornar ambíguo tudo aquilo que toca⁴⁹ e, em conseqüência, no ato de recepção, “rien n'est plus difficile que de faire comprendre l'humour”⁵⁰.

Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfasté incite pour son beau cadre une rixe
Faité d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe.

In. BÉNICHOU, op. cit., p. 176.

⁴⁸ MALLARMÉ, *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1995, p. 386 (grifo meu).

⁴⁹ KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, 1993, p. 14.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 15.

Assim, proveniente de um sutil gesto humorístico do poeta para com seus leitores, a palavra *ptyx* torna-se para sempre envolta numa aura de ambigüidade. Ao colocar-se por isso aos olhos de vários de seus leitores no foco da dificuldade do soneto, ela parece até mesmo condicionar a possibilidade de sua leitura referencial, ou, nos termos de Stierle, de sua recepção quase pragmática. É interessante notar que em todas as traduções do soneto, inclusive na tradução brasileira⁵¹, feita por Augusto de Campos, a palavra *ptyx* permanece tal e qual, não traduzida, como “Styx”, ou seja, como si fosse um nome próprio.

A literatura crítica continua há anos tentando descobrir a referência do *ptyx*, que se constitui num problema não apenas fascinante, mas que para alguns chega a ser irritante, tal como por exemplo para Guy Michaud que, em 1961, em sua voluminosa obra sobre o simbolismo, se perguntava: “N’y a-t-il pas quelque ridicule à prolonger la discussion sur le sens du mot mystérieux (...)?”⁵². Apesar dessas reticências a discussão sobre “a palavra misteriosa” prolongou-se ainda por muito tempo. Todo leitor que não desistiu da busca da referência do “ptyx” pergunta-se, em primeiro lugar, onde procurá-la, em que língua, e, tateando, dirige-se às línguas e culturas estrangeiras ou remotas, como o inglês, o grego ou o egípcio. A referência problemática passa, assim, por numerosas metamorfoses, tornando-se uma concha⁵³, um erro de impressão (*coquille*, em francês)⁵⁴, um

⁵¹ Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix,
A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária,
Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix
Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária

Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx,
Falido bibelô de inanição sonora
(Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx
Com esse único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro
Agoniza talvez segundo o adorno, fásca
De licornes, coices de fogo ante o tesouro,

Ela, defunta nua num espelho embora,
Que no olvido cabal do retângulo fixa
De outras cintilações o séptuor sem demora.

DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 65.

⁵² MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet, 1961, p. 184.

⁵³ NOULET, Émilie. *Oeuvre poétique de Mallarmé*. Paris: 1940. NELSON, J. Robert. “Mallarmé’s Mirror of Art. An Explication of *Ses purs ongles*...”. In. *Modern Language Quarterly* 20, 1959, pp. 49-56.

livro⁵⁵, um receptáculo⁵⁶, Maria (irmã do poeta, morta aos doze anos)⁵⁷, um corno⁵⁸, um bibelô⁵⁹, uma constelação⁶⁰, um pássaro noturno⁶¹ ou uma dobra⁶². Sem dúvida essa lista encontrará ainda sua continuação, pois a hesitação a respeito do “real sentido” da palavra, contida já na carta escrita por Mallarmé, não se deixa facilmente descartar. Com efeito, os vários sentidos propostos por diversos leitores resultam sempre insatisfatórios, suscitam novas interpretações e, com isso, parecem ao mesmo tempo situar o problema da referência do *ptyx* como inevitavelmente aberto.

Nesse contexto, é interessante notar que o *ptyx*, constituindo-se o nó problemático da referência, aponta para a dificuldade de se instaurar uma leitura referencial de todo o soneto. O *ptyx* é, de fato, a palavra que mais chama a atenção dentre as outras palavras raras que formam a rima igualmente rara do soneto, em *-yx* e *-ixe*, rima que aos olhos dos leitores transforma-se numa marca distintiva do poema a ponto de começar a funcionar como seu título. Com isso já é possível perceber como a própria materialidade da palavra chega a adquirir uma relevância extraordinária, se não excessiva, e que o próprio funcionamento do *ptyx* no poema já enfatiza o caráter problemático de sua referência.

Com efeito, o “x” (lido *iks* em francês) remete a uma incógnita de uma equação e liga-se à idéia de um problema matemático que, como tal, descarta o apelo à referencialidade como sua solução. No nível gráfico, o “x” pode evocar a idéia do cruzamento e, com isso, remeter àquela figura de linguagem denominada quiasmo. Assim, o *ptyx*, apontando para a rima *-yx* e *-ixe*, focaliza também a presença, em diversos níveis da constituição do poema, de várias relações

⁵⁴ BURT, Ellen. “Mallarmé’s *Sonnet en yx*: the ambiguities of speculation” in: *Yale French Studies*, n. 54, 1977, pp. 55-82.

⁵⁵ KROMER, Gretchen. “The Redoubtable PTYX” in: *Modern Language Notes*, n. 86, 1971, pp. 563-572.

⁵⁶ DRAGONETTI, Roger. “La littérature à la lettre. Introduction au *Sonnet en X* de Mallarmé” in: *Lingua e Stile*, 4, 1969, pp. 205-222.

⁵⁷ MAURON, Charles, op. cit.

⁵⁸ CITRON, Pierre. “Sur le sonnet en *-yx* de Mallarmé” in: *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, n. 1, janv.-fév. 1969, pp. 113-116.

⁵⁹ Cf. BURT, op. cit.

⁶⁰ Cf. BURT, op. cit.

⁶¹ FRANC, Anne-Marie. “La chasse au *ptyx*” in: *Europe*, 825-826, janv.-fév. 1998, pp. 169-175.

⁶² ISHIDA, Hidetaka. “Pli selon pli. Une poétique du pli selon Mallarmé” in: *Europe*, 825-826, janv.-fév. 1998, pp. 92-103.

repetidas e invertidas⁶³. Ele aponta, desse modo, para a idéia de especularidade ou de reflexividade, manifesta aliás também na imagem do espelho no segundo terceto e na saturação do poema por tautologias. Entre outras, a própria palavra problemática *ptyx* aparece no centro de negações tautológicas:

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore.

Nesse sentido, entre sua primeira aparição em 1868 e a versão final de 1887, a descrição do *ptyx* passa por uma mudança significativa. Do “insolite vaisseau d'inanité sonore” ele se torna “aboli bibelot d'inanité sonore”, revisão importante que enfatiza os efeitos de espelhamento e de eco: “abOLI bIbeLOt”.

É preciso colocar por um momento entre parênteses todo o peso metafísico e existencial da obra mallarmeana para plenamente fruir o caráter engraçado desse espelhamento, que produz de fato um efeito próximo ao de um balbucio. Com o “aboli bibelot” manifesta-se o lado humorístico e lúdico de toda língua “auto-reflexiva”, lado este obstinadamente silenciado pelos exegetas dos poemas de Mallarmé, como se a imagem do poeta hermético que *brinca* com as palavras fosse algo de inaceitável. Se o *soneto em -yx*, por um lado, parece possuir filiações com a filosofia dialética, por outro, ele entra também num interessante diálogo com a poesia *nonsense*. Pois, mais o menos na mesma época⁶⁴, em 1872, Lewis Carroll publica a segunda parte de suas *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, intitulada *Através do espelho*, na qual figura o inesquecível poema espelhado “Jabberwocky”, traduzido para português como “Pargarávio”:

⁶³ O quiasma domina assim o esquema das rimas (Mallarmé renuncia ao esquema tradicional – ABBA:ABBA e CDE:CDE – preferindo rimas cruzadas – ABAB:ABAB e CCD:CDC).

⁶⁴ Ignoro se Mallarmé conhecia esse texto. Não se pode, porém, excluir essa possibilidade, pois o poema era muito famoso em Oxford no final do século.

PARGARÁVIO

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

PARGARÁVIO

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

Figura 3 – *Pargarávio*

O poema não é apenas espelhado, mas, também, escrito numa língua inexistente, que aparece na recepção, no entanto, como muito sugestiva e atraente, como uma língua que poderia ou mesmo deveria existir. Esse seu caráter é reforçado pela reação de Alice após a sua leitura, reação que, na verdade, é muito próxima daquela que acompanha a primeira leitura do *soneto em -yx*:

“Parece muito bonito”, disse quando terminou, “mas é *um pouco* difícil de entender!” (Como você vê, não queria confessar nem para si mesma que não entendera patavina.) “Seja como for, parece encher minha cabeça de idéias... só que não sei exatamente que idéias são. (...)”⁶⁵.

Se o soneto de Mallarmé de fato se encerra em um sistema de reflexos mútuos entre palavras, recusando toda função referencial, ele se aproxima então, perigosamente, de um poema como “Jabberwocky”. Efetivamente, de acordo com

⁶⁵ CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das maravilhas. Através do espelho*. Edição comentada, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 145.

uma carta que Mallarmé escreve em 1868, o sentido do poema consistiria em uma pura “miragem interna das palavras”:

J'extraits ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole* : il est inverse, je veux dire que **le sens, s'il en a un, (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble)** est évoqué par le mirage interne des mots mêmes⁶⁶.

De novo, pode-se ler nas palavras de Mallarmé um senso de humor que gera uma ambigüidade análoga à hesitação em volta do sentido do *ptyx*, transposta dessa vez para o sentido de todo o poema. O soneto que talvez seja “inverso”, ou, como no título da primeira versão, “alegórico de si mesmo”, recusaria toda referencialidade, todo movimento centrífugo. A “miragem interna das palavras” significaria a radicalização do movimento centrípeto, de modo que o próprio poema transformar-se-ia numa composição de palavras que exporiam pura e simplesmente sua materialidade intransitiva.

De fato, Karlheinz Stierle vê na obra de Mallarmé justamente essa radicalização da auto-referencialidade e, com isso, a impossibilidade da recepção por ele denominada quase pragmática:

(...) Mallarmé (...) constrói suas obras de tal maneira que nelas, de antemão, desaparece a possibilidade da recepção quase pragmática. Mallarmé, que atacou, incansavelmente, a recepção quase pragmática da ficção como incapacidade de ler, compôs de forma proposital seus poemas como ficções, desenvolvendo-os a partir de um conceito de ficcionalidade, que ainda hoje se pode considerar atual⁶⁷.

A situação extrema, na qual desapareceria toda a possibilidade da recepção quase pragmática, parece equivaler todavia à completa impossibilidade da recepção do texto em geral, visto que o poema que atingisse tal grau de autonomia para com a realidade tornar-se-ia não mais simplesmente difícil, mas completamente ininteligível. Se este fosse o caso, o *soneto em yx* retirar-se-ia, de acordo com Luiz Costa Lima, “do campo de certa comunicação, perdendo por completo seu caráter de mimesis, i.é., de ‘representação’ de algo distinto dele.”⁶⁸ Mas seria realmente esse o caso do *soneto em yx*?

⁶⁶ MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 392 (grifo meu).

⁶⁷ STIERLE, op. cit., p. 153.

⁶⁸ COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*, op.cit., p. 190.

Ora, é verdade que o soneto, com suas ambigüidades sintáticas e semânticas, dificulta muito a constituição de uma recepção quase pragmática, jogando até mesmo com a possibilidade de rompê-la; porém, ao mesmo tempo, ele parece conservar o que o próprio Mallarmé chamava de “vã camada suficiente de inteligibilidade”:

Les individus, à son avis [*sc.* à l’avis du poète], ont tort, dans leur dessein avéré propre – parce qu’ils puisent à quelque encrier sans Nuit la vaine couche suffisante d’intelligibilité **que lui s’oblige, aussi à observer, mais pas seule** – ils agissent peu délicatement, en précipitant à pareil accès la Foule (où inclus le Génie) que de déverser, en un chahut, la vaste incompréhension humaine⁶⁹.

A camada de inteligibilidade no *soneto em yx* é sem dúvida muito frágil e existe aos olhos de Mallarmé *faute de mieux*, ou seja, como algo de não desejável mas, ao mesmo tempo, inevitável, justamente enquanto garantia da mera comunicabilidade: o poeta, pois, *se obriga* a conservá-la. A possibilidade de uma recepção quase pragmática do soneto encontra-se em consequência conservada e, ao mesmo tempo, reduzida a um mínimo. Em sua leitura, o soneto faz com que se leve sempre em conta a possibilidade de sua perda definitiva e nesse sentido constitui-se em um risco.

A suposta eliminação da recepção quase pragmática do soneto parece realizar-se no fracasso da busca do sentido referencial unívoco do *ptyx*. Pois é procurando estabelecer a referência desse termo problemático que o leitor chega a entrever o fato de essa palavra poder significar coisas as mais diversas entre si e até mesmo contraditórias. Essa busca de uma referência e, com isso, de uma identificação da palavra com a experiência, corresponde sem dúvida a uma necessidade enraizada na recepção quase pragmática tal qual definida por Stierle. A busca da referência conduz aqui, porém, a um excesso de possibilidades, levando o leitor, a partir daí, a notar que, no caso do *ptyx*, pode não se tratar de um sentido determinado da palavra, mas, antes, de uma mera aposta num de seus possíveis sentidos. Isso porque o excesso de sentidos propostos leva inevitavelmente à própria idéia de suspensão do sentido e, finalmente, ao questionamento de sua existência. Dessa maneira, impõe-se ao fruidor, por fim, a

⁶⁹ MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*, op. cit., p. 218.

possibilidade de a palavra não ter simplesmente sentido nenhum⁷⁰, de ser de fato uma criação para a necessidade da rima, uma aparência sonora vazia, uma pura tautologia ou uma palavra-bibelô.

O *ptyx* passa assim a figurar como um paradoxal quase-nada, *quase-rien*, no qual o “quase” não deixa porém de perturbar o leitor. Seu funcionamento lembra estranhamente o funcionamento da palavra *rien*, tão importante para Mallarmé, negativa e no entanto, as vezes ambígua porque sempre podendo retomar algo positivo de sua etimologia latina *rem*, alguma coisa.

Assim, oscilando de maneira insolúvel entre a existência do sentido do *ptyx* e sua falta, o leitor entrevê que essa questão constitui-se numa questão aporética⁷¹. O *ptyx* parece ao mesmo tempo ter e não ter uma referência. A indeterminação, ou seja, a impossibilidade de decidir se o *ptyx* possui ou não um sentido referencial, torna-se, nesse contexto, definitiva. Dessa maneira, o *ptyx* confronta o leitor com o problema da indeterminação enquanto determinação.

Como o mostra a reflexão sobre o *soneto em yx*, a completa supressão da recepção quase pragmática significaria a eliminação da “vã camada de inteligibilidade”. Essa parece, porém, tanto para Mallarmé quanto para Stierle, inevitável, porque constitutiva do próprio uso da linguagem verbal. A eliminação pode ser portanto somente parcial ou até pontual e, de fato, parece manifestar-se sobretudo no *ptyx*. Se o *ptyx* atinge totalmente essa eliminação é porque, na recepção, ele se constitui numa determinação da indeterminação do sentido, ou seja, numa impossibilidade definitiva e aporética de decidir se a palavra possui um sentido referencial ou não.

Esse caso, de determinação da indeterminação do sentido, analisado do ponto de vista da constituição do sentido do poema no ato de recepção, apresenta uma característica peculiar, importante para a apreensão do silêncio na obra de Mallarmé. Todos os vazios, os silêncios, de acordo com seu caráter funcional, visam normalmente a ser preenchidos na recepção com um sentido – e essa

⁷⁰ A impossibilidade de determinação do sentido do *ptyx* foi posta em relevo sobretudo por Ellen Burt (op. cit.) e por Catherine Lowe (LOWE, Catherine. “Le mirage de ptyx” in: *Poétique*, n. 59, sept. 1984, pp. 325-345). Sobre a “palavra-bibelô” ver SERRANO, Richard. “Fans, Silks, and Ptyx: Mallarmé and Classical Chinese Poetry” in: *Comparative Literature*, 50, Summer 1998, pp. 220-241.

⁷¹ A existência de aporias do sentido em vários níveis dos textos de Mallarmé foi ressaltada por Antoine Compagnon: Cf. COMPAGNON, Antoine. “Apories mallarméennes” in: GUYAUX, André (ed.), *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1998, pp. 94-121.

tendência de se constituir em sentidos plenos aproxima a linguagem da arte da linguagem comum. O silêncio dos vazios, que é um potencial de sentido constituído na recepção, aparece assim como uma abertura, de acordo com o postulado de um dos defensores da existência de um sentido claro dos poemas de Mallarmé, o já citado Paul Bénichou: “Énigme : obscurité volontaire, mais provisoire; sens à chercher, et à trouver, faute de quoi on reste étranger au poème, et à l’intention de celui qui l’a écrit .”⁷²

O exemplo da busca impossível do sentido do *ptyx*, aponta, ao contrário, não para um sentido pleno, mas antes para uma falta definitiva de certeza a seu respeito e constitui dessa maneira um fechamento. Com efeito, o silêncio que se manifesta aqui, analisado do ponto de vista do seu funcionamento, não aponta apenas para uma polivalência de sentidos mas, antes, torna-se, no próprio processo de recepção, impossível de ser preenchido. Desse modo, o silêncio da aporia é experimentado como opaco. Esse silêncio opaco experimentado na recepção faz pensar na etimologia grega da palavra “aporia”, que significa “dificuldade de passar”, “impasse”. De fato, o silêncio que nasce da aporia aparece ao leitor não mais como uma abertura, um convite, uma falta provisória, mas como uma incógnita definitiva e, além disso, constitutiva. O leitor toma consciência do fato de que permanecerá estranho ao problema do *ptyx* e, com isso, ao sentido do poema.

A metáfora da opacidade deve ser entendida aqui como falta de transitividade do silêncio, que não remete mais a nenhum sentido além de si mesmo. Nesse contexto, o silêncio opaco, contrariamente ao silêncio dos vazios que se deixam preencher, é autônomo. Na recepção, ele é experimentado como impossibilidade definitiva de preenchimento unívoco, como a evidência de uma insuperável aporia do sentido. Com isso, o silêncio opaco marca a impossibilidade de uma completa recepção quase pragmática de um texto, uma vez que ele é justamente o que, em vez de criar um vínculo entre a arte e a linguagem comum, entre a constituição da obra e a experiência, as separa definitivamente. Assim, a opacidade que, pela evidência da aporia, trava o processo de busca do sentido torna-se um limite intransponível imposto à comunicação.

⁷² BENICHO, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1995, p. 20.

Esse silêncio opaco, resultante da impossibilidade de um preenchimento unívoco de certos lugares vazios, é presente em vários outros poemas de Mallarmé. Assim, um interessante exemplo do silêncio opaco aparece no soneto *A la nue accablante tu...*, citado por Tolstoi como exemplo de um poema incompreensível:

À la nue accablante tu
Basse de basalte et de laves
À même les échos esclaves
Par une trompe sans vertu

Quel sepulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Aboli le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène.⁷³

Nessa vertiginosa evocação de um naufrágio há alguns lugares vazios que aparecem como impossibilidades gramaticais. Assim, já no primeiro verso aparece o problemático “tu”. De fato, é impossível decidir se se trata de um pronome pessoal estranhamente empurrado para o fim do verso ou de um particípio do verbo “taire” que, segundo Paul Bénichou, se ligaria ao terceiro e ao quarto versos: “tu à la nue” e “tu par une trompe”⁷⁴. Essa ambigüidade se complica ainda mais no segundo verso com a palavra “basse”. Antoine Compagnon demonstrou como é impossível saber decerto se “basse” é um adjetivo qualificativo da palavra “nue”, ou um substantivo que designaria o fundo do mar⁷⁵. Um pronome ou um particípio? Um adjetivo ou um substantivo? Com essas dúvidas que desequilibram radicalmente as categorias gramaticais, a leitura do soneto faz com que o leitor perplexo duvide de suas competências lingüísticas, ou seja, ela provoca um estado que se poderia chamar de “naufrágio lingüístico”. A pergunta que daí resulta:

⁷³ MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*, op. cit., p. 85.

⁷⁴ Cf. BÉNICHOU, op. cit., p. 417.

⁷⁵ Cf. COMPAGNON, op. cit., pp. 95-97.

“Que língua é essa?”, faz eco às dúvidas em torno à proveniência lingüística do *ptyx*.

Um outro exemplo, relacionado dessa vez diretamente ao problema da referencialidade na linguagem poética, aparece no soneto tardio *Toute l'âme résumée...*:

Toute l'âme résumée
 Quand lente nous l'expirons
 Dans plusieurs ronds de fumée
 Abolis en d'autres ronds

Atteste quelque cigare
 Brûlant savamment pour peu
 Que la cendre se separe
 De son clair baiser de feu

Ainsi le chœur des romances
 À ta lèvre vole-t-il
 Exclus-en si tu commences
 Le réel parce que vil

Le sens trop précis rature
 Ta vague littérature⁷⁶

Esse soneto inglês de 1895, o último soneto de Mallarmé, aproxima-se de uma arte poética, ou, de acordo com Pierre Champion, ele é “metapoético”⁷⁷. Ele consiste, com efeito, numa analogia entre o fumador e o poeta, o que é também uma analogia bastante pessoal, pois sabe-se que Mallarmé era um grande fumante. O lugar vazio e indecível do soneto situa-se no terceiro quarteto, no conselho dirigido ao interlocutor lírico, que é um poeta iniciante. O “exclus-en”, como o notaram alguns intérpretes do soneto⁷⁸, pode significar de fato “expulsar” e, nesse caso, tratar-se-ia da necessidade de banir do poema o “vil real”. Esse conselho de abandonar o real, relacionado ao elogio do “vago” do dístico final, sugeriria por sua vez uma plena adesão às doutrinas da poesia pura e lembraria o desprezo do “feio” real por parte de um Gauthier:

⁷⁶ In. MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*, op. cit., p. 104.

⁷⁷ CAMPION, op. cit., p. 104.

⁷⁸ Por exemplo NOULET, Émilie. *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*. Genève: Droz, 1967, p. 252 e BÉNICHOU, op. cit., p. 476.

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines⁷⁹.

À essa proposta de interpretação orientada pela idéia parnasiana da necessidade de excluir o real da arte, sobrepõe-se no entanto seu possível oposto pois, como nota Luiz Costa Lima⁸⁰, a expressão “exclus-en” pode ser também lida no sentido de “exceto”. É interessante ver nesse sentido como o poema foi traduzido por Augusto de Campos, exigindo de fato de seu tradutor uma decisão unívoca para o preenchimento desse lugar vazio problemático:

Tal o coro das violas
Ao lábio voa servil
Exceto se tu violas
O real porquanto vil⁸¹

Percebe-se logo que a tradução de um poema de Mallarmé é inseparável de uma decisão unívoca, da escolha de um dentre dois sentidos possíveis e contraditórios. Essa necessidade radicaliza a visão da tradução enquanto proposta de interpretação da obra formulada por Umberto Eco:

Nesse sentido, uma boa tradução é sempre uma contribuição crítica para a compreensão da obra traduzida. Uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra, assim como faz a crítica propriamente dita, pois, se o tradutor negociou escolhendo dirigir a atenção para determinados níveis do texto, ele automaticamente focalizou a atenção do leitor em tais níveis. Também nesse sentido, as traduções da mesma obra integram-se entre si, pois muitas vezes nos levam a ver o original sob um ponto de vista diverso⁸².

Através da escolha de traduzir o “exclus-en” como “exceto”, e não como “banir” ou “excluir”, na interpretação proposta por Augusto de Campos cria-se de fato uma oposição entre o postulado de banir do poema o “vil real” e o sucesso do fazer poético. Assim, da decisão entre esses dois sentidos do problemático “exclus-en”, depende, como no caso da decisão entre a existência e a falta da

⁷⁹ GAUTHIER, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*. Vol. 1. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, p. 230.

⁸⁰ Cf. COSTA LIMA, *Mimesis e modernidade*, op. cit., p. 184.

⁸¹ In. DE CAMPOS, PIGNATARI, DE CAMPOS, op. cit., p. 71.

⁸² ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa. Experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007, p. 291.

referência do *ptyx*, o próprio sentido da relação da linguagem poética com a referencialidade, que deve ou não pode ser abandonada.

3.4.2 Pinceladas em branco

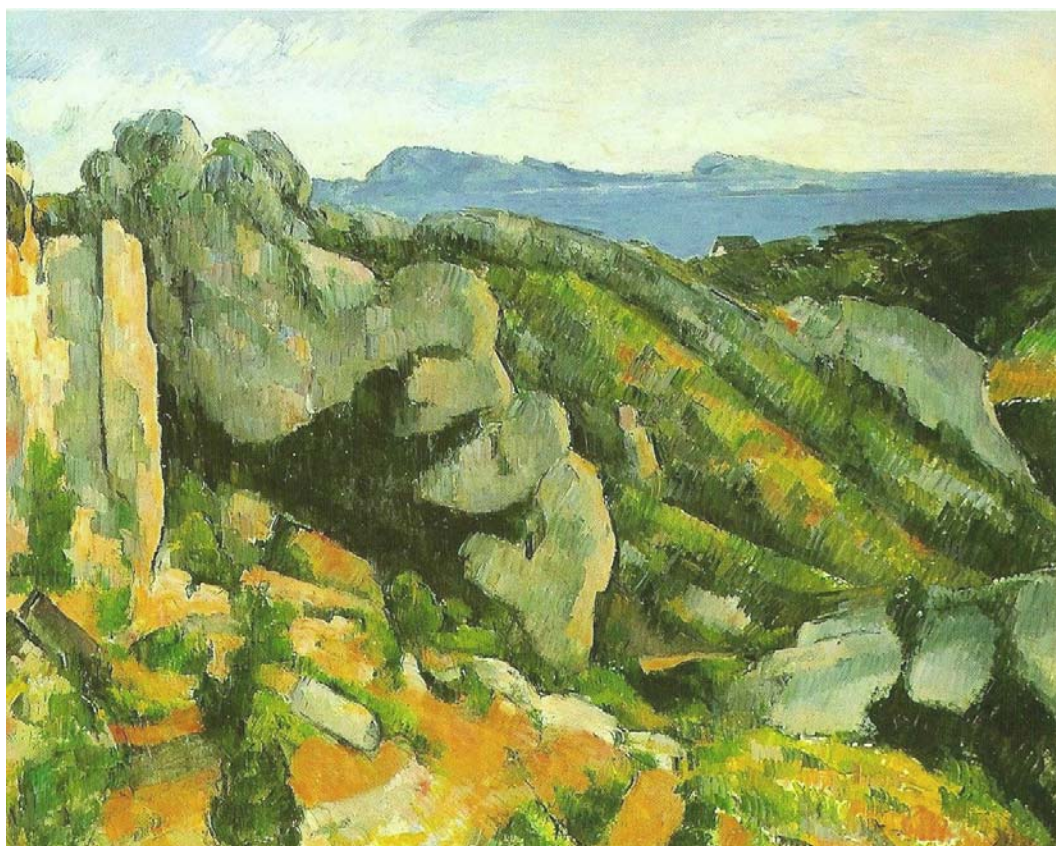


Figura 4 – Paul Cézanne, *Rochedos em l'Estaque*. São Paulo, Masp

Na pintura de Cézanne, o silêncio opaco, entendido como determinação da indeterminação do sentido, e que se dá na recepção, deixa-se apreender principalmente nos quadros de seu período maduro. Esse silêncio aparece, por exemplo, nas partes de tela que o pintor deixava em branco. Assim, no quadro *Rochedos em l'Estaque* (Masp), datado de entre 1882 e 1885, as pinceladas deixadas em branco concentram-se em sua parte inferior, no ângulo direito. Elas chamam imediatamente a atenção do espectador por dois motivos. Primeiramente, porque marcam o lugar onde a luz representada parece chegar à sua intensidade máxima. Em segundo lugar, porque através dessas manchas em branco evidencia-se a presença das pinceladas em cor, cuja textura atinge aqui sua densidade máxima e que, separadas por espaços vazios, impõem-se em toda sua excessiva

materialidade e recusam toda cumplicidade com a representação ilusionista do espaço.

O espectador do quadro passa, assim, a oscilar entre duas interpretações, entre a interpretação das pinceladas em branco como representação da intensidade da luz ou como uma simples ausência de pinceladas, oscilando com isso entre duas visões de espaço contraditórias: o espaço ilusionista e o espaço plano da tela. Segundo E. H. Gombrich, essas duas interpretações não são de fato apenas contraditórias, mas também são exclusivas pois, de acordo com ele, não se pode realmente ver a ambigüidade:

O que é difícil – e mesmo impossível – é ver todas essas coisas ao mesmo tempo. Não estamos cômnicos da ambigüidade como tal, mas só das diversas interpretações. Podemos aprender a transferir mais depressa, na verdade a oscilar entre uma interpretação e outra, mas não podemos manter simultaneamente interpretações conflitantes⁸³.

A essa dúvida do fruidor, que oscila entre duas visões de espaço conflitantes, corresponde aliás também a estranheza do motivo do quadro *Rochedos em l'Estaque*. Um céu luminoso, uma estreita e uniforme linha do azul do mar, uma casa minúscula, solitária e prescindível: tudo isso cede lugar a um imponente terreno rudimentar de terra, rochedos e vegetação indefinida. O verdadeiro motivo do quadro seria então esse jogo complexo de formas geológicas, cujo conhecimento Cézanne adquiriu, ainda nos anos 60, graças a seu amigo Marion. Seu tema seria, portanto, a figuração da autonomia das complexas leis de estruturação da natureza.

É controverso, contudo, que o tema do quadro de Cézanne seja realmente esse. E isso, sobretudo, porque na parte perpassada pelas pinceladas em branco, é a autonomia da estruturação do próprio quadro que vem decididamente à tona. As pinceladas, ao descer para o ângulo direito do quadro, ganham, de fato, cada vez ritmo, liberando-se com isso cada vez mais do motivo figurado. Com efeito, Cézanne concebia a pintura como uma “harmonia paralela à natureza” e, nesse sentido, solicitado ao mesmo tempo por essas duas harmonias, a da natureza representada e a da materialidade do quadro, o espectador busca em vão por um ponto de encontro tranqüilo daquelas duas ordens paralelas.

⁸³ GOMBRICH, op. cit., p. 249.

A oscilação que geram na recepção os espaços em branco traduz-se também na literatura crítica sobre Cézanne, na qual se costuma optar por uma das possibilidades de interpretação: ou pela incompletude da textura inacabada das pinceladas ou por seu papel construtivo e solidário com a representação. A necessidade de voltar sempre a questionar essas curiosas pinceladas deixadas em branco traduziu-se em 2000 na organização, no Kunstforum de Viena e na Kunsthaus de Zurique, de uma exposição intitulada “Cézanne: Vollendet-Unvollendet” (Cézanne: Acabado-Inacabado)⁸⁴. Além da discussão em torno à envergadura e às possíveis significações do inacabado, a exposição permitiu também visualizar como, com o tempo, as pinceladas em branco passaram a invadir as telas de Cézanne com uma força crescente⁸⁵.

Na recepção do quadro *Rochedos em l’Estaque*, que pertence a um período de uma intensificação da recorrência das pinceladas deixadas em branco, através da oscilação entre uma interpretação construtiva e uma interpretação negativa, como uma falta de acabamento, produz-se sobretudo uma mudança importante na visão do espaço pictórico, que perde sua univocidade, tornando-se um espaço de dúvida. Com efeito, se as pinceladas em branco têm um papel construtivo, qual seja, representam a intensidade da luz mediterrânea, elas fazem parte de um espaço ilusionista e, com isso, situam a construção espacial do quadro num prolongamento do espaço perspectivo tradicional. Se, ao contrário, elas significam uma falta de acabamento do quadro e, com isso, uma ênfase dada na autonomia do meio pictórico, elas se opõem à concepção tradicional de espaço e marcam uma ruptura radical com a tradição.

Essa segunda alternativa desdobra-se ainda no questionamento acerca do motivo pelo qual falta o acabamento do quadro e de seus possíveis significados. Parece possível distinguir aqui dois aspectos dessa falta: acidental e fundamental. O próprio Cézanne, em 1905, numa carta a Émile Bernard, explica os brancos em seus quadros da seguinte maneira:

Agora, estando velho, com quase setenta anos, as sensações de cor, que dão luz, são para mim a razão das abstrações que não me permitem cobrir a tela por inteiro,

⁸⁴ Cf. BAUMANN, Felix, BENESCH, Evelyn, FEILCHENFELDT, Walter, SCHRÖDER, Klaus, Albrecht (org). *Cézanne: Vollendet-Unvollendet*. Wien, Zürich: Hatje Cantz Verlag, 2000.

⁸⁵ Alguns quadros inacabados nos anos 60, uma dúzia nos anos 70, mais de trinta nos anos 80, mais de quarenta nos anos 90 e mais de 50 no período entre 1900 e 1906.

nem buscar a delimitação dos objetos onde seus pontos de contato são finos e delicados; do que resulta que a minha imagem ou quadro fica incompleto⁸⁶.

Cézanne associa, pois, as manchas vazias a uma impossibilidade de encontrar o tom certo. Interpretadas a partir desse ponto de vista, elas constituiriam as falhas na expressão do real e apontariam para uma impossibilidade do acabamento. Segundo Philippe Dagen, tais manchas constituem “uma lacuna na percepção que provoca uma lacuna na representação”⁸⁷ e possuem um caráter acidental, ou seja, são efeito de um enfraquecimento da visão devido à idade e também à doença do pintor.

Os espaços deixados em branco, interpretados dessa maneira negativa, como uma insuficiência, provocaram aliás muitas acusações de incompletude dos quadros de Cézanne e constituíram para seus contemporâneos uma das principais fontes de sua dificuldade. Ambroise Vollard fornece a esse respeito uma anedota interessante:

Dans mon portrait, il y a, sur la main, deux petits points où la toile n'est pas couverte. Je le fis remarquer à Cézanne: “*Si ma séance de ce tantôt au Louvre est bonne, me repondit-il, peut-être demain trouverais-je le ton juste pour boucher ces blancs. Comprenez un peu, M. Vollard, si je mettais là quelque chose au hasard, je serais forcé de reprendre tout mon tableau en partant de cet endroit*”⁸⁸.

Para a apreensão da situação complexa dos espaços deixados em branco na obra de Cézanne é digno de nota que, além do escândalo da incompletude, a anedota de Vollard ponha à mostra também o caráter extremamente exigente do pintor frente ao seu fazer. Cézanne não quer pintar ao acaso, mas, antes, evitar toda arbitrariedade e dar a cada pincelada um caráter de necessidade. Ele requer, pois, de cada pincelada uma correspondência rigorosa ao real, como se quisesse negar toda divergência entre o mundo e a pintura: “Chaque touche doit correspondre, là, sur ma toile, à une respiration du monde (...)”⁸⁹.

A conversa de Rilke com uma amiga pintora, citada numa de suas cartas sobre Cézanne, prova que também o poeta sabia da importância que o pintor dava a este rigor: “Aqui, disse ela, mostrando determinado ponto, ‘é algo que ele soube,

⁸⁶ CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. São Paulo : Martins Fontes, 1992, p. 257.

⁸⁷ DAGEN, Philippe. *Cézanne*. Paris: Flammarion, 1995, p. 82.

⁸⁸ DORAN, P.-M. (org.). op. cit., p. 8.

⁸⁹ Ibidem, p. 152.

e agora diz (determinado ponto em uma maçã); ao lado está vazio porque ele ainda não sabia. Ele fez apenas o que sabia, nada mais.”⁹⁰

Há uma foto de 1906 muito evocativa a esse respeito, pois capta exatamente o momento em que o velho Cézanne, em frente ao seu cavalete, suspende o pincel já esticado na direção da tela para uma vez mais olhar a paisagem e consultar a natureza.



Figura 5 – Cézanne pintando, em 1904

É justamente tal rigor de fazer apenas o que sabia fazer, para chegar o mais perto possível da certeza, que faz com que a interpretação da incompletude enquanto meramente acidental pareça não esgotar o significado dos espaços deixados em branco por Cézanne.

À luz do caráter exigente de seu fazer, a decisão do pintor de não cobrir a tela ao acaso adquire realmente uma grande relevância. Afinal, esses lugares marcam uma impossibilidade de se “dizer a verdade”, de se encontrar o tom justo, insubstituível e, com isso, verdadeiro. Tal é pois a promessa do pintor: “Eu os

⁹⁰ RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 60.

devo à verdade na pintura e a direi”, formulada num futuro verbal que, como a própria obra, torna-se uma meta. No contexto dessa promessa, as manchas deixadas em branco já constituem um ato de sinceridade dirigido ao espectador. Como prolongamento desse ato de sinceridade pode-se interpretar também a grande reticência do pintor em assinar seus quadros. A obra não assinada, que contém manchas deixadas em branco, torna-se uma obra que contém dúvidas afirmadas. Tratar-se-ia aqui da verdade da inevitável divergência entre a meta visada e a obra realizada, da extrema dificuldade de estabelecer aquele paralelo entre a natureza e a tela. Vale a pena, nesse sentido, ainda lembrar a irritação com a qual Cézanne tratava toda necessidade forçada e precipitada do acabado:

Tenho que trabalhar sempre, não para chegar ao acabado, que provoca a admiração dos imbecis. – E essa coisa que vulgarmente tanto se aprecia não passa de um ofício de operário e torna toda obra que daí resulta inartística e comum. Devo tentar completar apenas pelo prazer de fazer mais verdadeiro e mais sábio⁹¹.

O pintor aponta, assim, para pouca relevância do acabado para a constituição da obra, contrapondo-lhe a pesquisa interminável rumo ao “mais verdadeiro e mais sábio”. Portanto, resulta também possível interpretar a incompletude do quadro *Rochedos em l’Estaque* como uma incompletude intrínseca, fundamental.

No entanto, na recepção dos quadros de Cézanne resulta com frequência difícil submeter-se a essa exigência de paciência e aceitar aí a falta como inerente ao processo. As manchas deixadas em branco dificilmente podem impor-se enquanto tais, ou seja, enquanto a pura e simples materialidade da tela, e, ao lado disso, ser ainda constitutivas de uma obra acabada que estranhamente inclui sua própria incompletude. Ao contrário, o olhar desperto pela pincelada deixada em branco envolve-se inevitavelmente numa dúvida e oscila sempre entre a aceitação da falta e a tentação de atribuir-lhe um papel construtivo. Ele procura sempre nos espaços em branco as reverberações da plenitude dos espaços vizinhos ou uma tentativa de tradução da luminosidade vigorosa da Provença. Ou então ele se apóia no saber sobre a importância crescente da técnica da aquarela para Cézanne e procura uma transposição do papel construtivo do espaço branco na aquarela para a pintura a óleo. Numa palavra, o olhar do fruidor procura algum sentido passível

⁹¹ CÉZANNE, op. cit., p. 114.

de se atribuir a esses espaços inquietantes e, com isso, tenta achar uma confirmação de que aqui se trata de uma abertura, de um convite para que se preencha as pinceladas deixadas em branco com algumas manchas de cor, que se complete a obra.

Na origem dessa procura do papel positivo e construtivo das manchas deixadas em branco encontra-se a visão da unidade da obra em sua completude, visão enraizada de maneira muito forte na tradição pictórica ocidental. Nesta, a completude é cúmplice da linguagem da representação do espaço ilusionista. A linguagem da perspectiva geométrica corresponde a uma visão do mundo coerente e completa na qual não pode existir lugar para faltas. A visão da obra enquanto obra acabada e, ao mesmo tempo, incompleta é, desde essa ótica, contraditória e inaceitável. A representação do espaço na qual as faltas teriam um papel construtivo aproxima-se, assim, vertiginosamente de uma visão de espaço oco. Se, de acordo com as palavras do pintor, “cada pincelada deve corresponder a um sopro do mundo”, a falta de pincelada pode remeter a uma realidade que se recusa ao olhar e à apreensão humanos, que se opõe a toda transparência. Um tal espaço constitui-se para o espectador num espaço abismal, que funda um questionamento da linguagem pictórica enquanto garantia da possibilidade de interpretação do real e de comunicação.

Enquanto silêncio opaco, a pincelada deixada em branco que constitui um espaço de dúvida, apresenta uma analogia com a impossibilidade de se decidir se, em Mallarmé, uma tal palavra como o *ptyx* possui um sentido a ser procurado ou não. Aqui, pois, o fruidor tampouco tem certeza se o quadro está meramente inacabado e, assim, se se deve renunciar a toda busca do papel construtivo dessas manchas faltantes ou, ao contrário, se elas têm um papel positivo na composição do espaço do quadro.

Em suma, o silêncio opaco deve ser entendido como o estimulador na recepção de uma experiência da impossibilidade definitiva do preenchimento do vazio da estrutura da obra com um sentido unívoco. O silêncio opaco deixa-se assim definir como uma estratégia contida na própria estrutura da obra, que condiciona tal experiência. À luz de sua aparição na obra de Mallarmé e de Cézanne e, sobretudo, de sua intensificação na obra tardia do poeta e do pintor, o silêncio opaco se torna um elemento que rompe com a forma de comunicação

tradicional na poesia e na pintura, trazendo, portanto, consigo a dificuldade como característica pertinente de uma nova comunicação.

Nesse sentido, o silêncio opaco pode ser considerado como um sintoma por excelência do que se costuma chamar na literatura crítica de crise da linguagem do final do século XIX. A essa crise corresponde uma situação paradoxal da linguagem e de seu papel de comunicar experiências, uma situação em que a linguagem da arte põe-se num jogo de contradições, estimulando o seu fruidor a segui-la através das interpretações irreconciliáveis. A aparição do silêncio opaco enquanto determinação da indeterminação do sentido implica, assim, numa séria perturbação do que, até então, garantia a comunicabilidade: as condições de referencialidade da linguagem poética e da univocidade do espaço pictórico. O fruidor vê-se nessa situação forçado a revisar radicalmente todos os seus pressupostos acerca da linguagem da arte enquanto forma de comunicação.