

5

O acaso na obra de Mallarmé e de Cézanne

Je ne crois pas, ô Christ! à ta parole sainte :
Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.
D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte;
Les comètes du nôtre ont dépeuplé les cieux.
Maintenant le hasard promène au sein des ombres
De leurs illusions les mondes réveillés.¹

Dessa maneira dramática e pessimista, Alfred de Musset exprimia, em 1839, ano de nascimento de Cézanne e três anos antes do de Mallarmé, sua profunda convicção na falta de uma Providência, que não é mais senão uma ilusão da qual o mundo acordou, e no reinado universal do acaso. Com efeito, desde o romantismo, o acaso torna-se um dos temas prediletos da literatura do século XIX, e, assim, são freqüentes suas evocações, sobretudo em discussão com o determinismo histórico ou social, nas famosas obras de Stendhal, Balzac e Flaubert². Na poesia, sua tematização mais eminente é sem dúvida o poema de Baudelaire *A une passante*, evocação de um acaso – inesperado e fugidio evento em meio à multidão.

No domínio da pintura, na época do triste esgotamento da temática mitológica e religiosa da pintura acadêmica, a questão do acaso é implicitamente levantada, um pouco mais tarde, pelos pintores impressionistas através do seu compromisso radical com o visível em seu aspecto acidental. Certas afinidades com a literatura se deixam aqui detectar sobretudo por meio da fascinação pelos temas “modernos”, em especial, pelas vistas das multidões de Paris. A multidão torna-se um tema freqüente dos quadros em que o lugar do observador é explicitamente casual, “é um dos muitos pontos possíveis”³, é um olhar perambulante, o de um “*flâneur*” sempre a espera de um evento visual novo, surpreendente e com isso suscetível de constituir matéria fresca para um quadro. Essa fascinação pelos momentos captados de improviso não deixa de evocar também a nova e certamente perturbadora experiência visual proporcionada pela

¹ MUSSET, Alfred de. *Oeuvres complètes*. Paris: Conrad, 1923, II, p. 3.

² Cf. KÖHLER, Erich. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. Frankfurt: Fischer, 1993.

³ Cf. SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo. Reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p. 162.

fotografia, cujo desenvolvimento fulgurante data justamente da segunda metade do século.

No final do século XIX por sua vez, as evocações diretas do acaso na literatura, no contexto de um questionamento, por parte das obras de arte, da religião, da história ou da organização social, tornam-se cada vez mais raras, como aliás também as evocações, mesmo que blasfematórias, de Deus. O jovem Mallarmé afirma ter se liberado de Deus, “ce vieux et méchant plumage”⁴. Não é mais questão demolir o céu como faziam os artistas românticos com toda sua violência. Tampouco se trata de anunciar pateticamente a morte de Deus: é o caso, antes, de se ver que ele não é mais a única alternativa, mas apenas uma dentre várias possibilidades.

Em conseqüência, o questionamento acerca do acaso sofre, no domínio da arte, um importante deslocamento. Deixando parcialmente de ser um tema, ele sofre uma transferência para o campo da reflexão sobre o fazer artístico, transformando-se numa questão pelo alcance do acaso na criação de uma obra de arte. Esta questão leva inevitavelmente, e Mallarmé e Cézanne são aqui exemplos eminentes, a que se reflita sobre a possibilidade “e até mesmo sobre a impossibilidade”, para citar a formulação de Thierry de Duve⁵, da obra de arte. Tal dúvida aparece aliás freqüentemente como típica da arte moderna. Para o fruidor, por sua vez, coloca-se fatalmente com ela o problema da possibilidade, ou até mesmo da impossibilidade, de sua leitura.

5.1

O estatuto da obra em Mallarmé e em Cézanne: obra como estudo

Para apreender melhor o possível alcance da relação entre acaso e silêncio opaco e, com isso, tanto seu peculiar valor na estrutura da obra quanto suas conseqüências para a recepção, faz-se necessário situar o problema do estatuto da obra em Mallarmé e em Cézanne. Trata-se, antes de mais nada, de responder à questão sobre o que é a obra para o poeta e para o pintor.

A reflexão sobre o sentido da obra logo permite uma aproximação extraordinária entre Mallarmé e Cézanne, pois para ambos ela aparece sobretudo como uma meta. Ela é sempre uma obra futura, nunca verdadeiramente realizada,

⁴ MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 324.

uma obra-projeto e, também, uma obra-risco. Com isso, enquanto elaboração contínua, ela parece inesgotável e, enquanto risco, coloca em jogo a possibilidade de seu fracasso.

A lenta e duradoura elaboração da obra, tanto em Mallarmé quanto em Cézanne, é acompanhada de uma lucidez crescente, de uma consciência teórica cada vez mais aguda, o que transparece em vários de seus escritos. Através de todos os textos, cartas e conversações relatadas de ambos, torna-se evidente que, justamente por causa da importância atribuída à busca, nenhum desses “fundadores da arte moderna” chega à definição clara e unívoca do seu fazer. Ao contrário, tanto Mallarmé quanto Cézanne, falando ou escrevendo sobre sua prática poética e pictórica, surpreendem e com frequência até desnorteiam seus leitores pelas afirmações contraditórias a respeito de seu método.

Interpretando a obra do pintor e do poeta não se deve tentar a todo custo neutralizar essas contradições através da escolha de afirmações “verdadeiras” e contrárias às “falsas” mas, antes, deve-se entendê-las de acordo com a idéia de obra enquanto obra-por-vir. A consciência de a obra constituir-se em um campo de experimentação sem fim, de formulação sempre nova e nunca definitiva, traduz-se nos escritos de Cézanne e de Mallarmé de maneira muito pertinente, através da freqüente compreensão que ambos possuem de seus quadros e poemas enquanto “estudos”. “Beaucoup de ces poèmes, ou **études** en vue de mieux, comme on essaye les becs de plume avant de se mettre à l’oeuvre”⁶, escrevia Mallarmé sobre seus poemas, apontando dessa maneira para seu caráter eminentemente preliminar. Cézanne, por sua vez, concebia seus quadros de uma maneira muito similar ao dizer com insegurança: “creio efetivamente ter realizado progressos bem lentos nos últimos **estudos** que você viu em meu ateliê”⁷, “(...) vous montrer des essais? Hélas, encore que déjà vieux, j’en suis à mes débuts”⁸.

A noção de estudo remete nesse contexto à ênfase que o pintor e o poeta davam à necessidade e à liberdade de reformulação de suas linguagens. Cézanne e Mallarmé parecem com isso dar continuidade a uma certa concepção romântica de obra de arte, afastando-se da lógica do acabado enquanto fundamento da unidade

⁵ DE DUVE, Thierry. *Du nom au nous*. Paris: Dis Voir, 1995, p. 5.

⁶ MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1945, p, 77 (grifo meu).

⁷ CÉZANNE, op. cit., pp. 255-256 (grifo meu). A frequência de conceber a obra como estudo foi ressaltada nos escritos de Cézanne por Jean-Claude Lebensztejn, cf. LEBENSZTEJN, Jean-Claude. “Études cézanniennes”. in. *Révue de l’art*, n. 144, pp. 27-34.

daquela. Ambos levam essa busca tão longe que chegam, com sua certeza perturbadora de que tudo poderia ser diferente, a aproximar-se da perspectiva moderna e de sua ênfase na contingência. Mallarmé refazia constantemente seus poemas, o que hoje em dia estimula toda uma luta acadêmica entre versões mais ou menos válidas e definitivas. Cézanne raramente assinava suas telas, que freqüentemente permaneciam descuidadas em seu ateliê⁹. Assim, concebendo as obras como estudos, Mallarmé e Cézanne se situam para além da idéia de um método único, substituindo-a pela noção de encaminhamento. A essa impossibilidade de cristalização definitiva do método correspondem, por sinal, aquelas contradições contidas nas tentativas de formulação teórica do mesmo. As formulações particulares correspondem sempre apenas a estados sucessivos do estudo, mas a formulação definitiva, a cristalização do método definitivo, é constantemente adiada.

5.2 Mallarmé: “cavar o verso”

A reelaboração constante do método constitui, pois, a própria busca por uma linguagem poética. Em Mallarmé, o mais representativo dessa busca é sua reflexão sobre a relação entre as idéias de necessidade e de acaso. A noção de acaso, tal como entendida por Mallarmé e que encontrará sua expressão última no poema tardio *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, refere-se a uma generalizada falta de finalidade e, com isso, a um princípio destruidor e uma derrota intelectual do homem¹⁰. Decisivo na obra de Mallarmé é o fato de o poeta trazer essa noção de acaso em sua acepção pessimista para o centro de sua reflexão sobre a linguagem. Ele próprio reconhece a esse respeito sua dívida para com Edgar Allan Poe, vendo na obra do poeta americano o próprio modelo de uma luta contra o acaso. E é justamente na ocasião da tradução de poemas de Poe que Mallarmé indica a direção principal de sua própria poética ao escrever que “tout hasard doit être banni de l'oeuvre moderne et n'y peut être que feint”¹¹.

⁸ DORAN, op. cit., p. 19.

⁹ Ibidem, p. 86: “Il n'eut jamais soin de ses oeuvres et, dans les coins, des toiles traînaient, encore tendues sur leurs châssis, ou roulées”.

¹⁰ Cf. “Hasard” in. *Encyclopédie Philosophique Universelle. Les Notions Philosophiques I*. Paris : PUF, 1990, pp. 1118-1123.

¹¹ MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 230.

Como banir o acaso da obra literária? Essa pergunta torna-se para o poeta uma verdadeira obsessão e, finalmente, leva a uma elaboração da reflexão sobre a relação conflituosa entre acaso e necessidade na sua obra madura, no texto teórico *Crise de vers.*¹² O acaso aproxima-se aí àquilo que, depois de Saussure, se costuma chamar de arbitrariedade da linguagem. Para Mallarmé, a dominação do acaso sobre a linguagem tem como consequência uma inadequação fonética frustrante das palavras às coisas:

(...) mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par les touches y répondant en coloris et en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langues et quelquefois chez un. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair¹³.

Essa decepção profunda frente ao uso comum da linguagem, que nunca chega a nos tornar presentes as coisas ao dizê-las e que freqüentemente até produz uma dissonância profunda entre a coisa e o dito, é para Mallarmé inseparável da escrita da poesia. Essa frustração do poeta perante a obviedade e a vulgaridade do convencionalismo da linguagem-instrumento liga-se por vezes a uma nostalgia da motivação mimética das palavras¹⁴, que é a fonte da idéia de um duplo estado da palavra e da oposição que o poeta instaura entre o uso pragmático, “bruto e imediato” das palavras, e a linguagem poética, ou seja, as palavras em seu estado “essencial”. Em sua função pragmática, o sentido das palavras não possui caráter necessário porque depende do contexto dado e é fundamentalmente instrumental. A arbitrariedade ligada ao uso pragmático da linguagem a torna substituível e prescindível:

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main de l'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains¹⁵.

¹² MALLARMÉ. *Poésies et autres textes*. op. cit., pp. 189-199.

¹³ Ibidem p. 193.

¹⁴ A respeito da presença em Mallarmé do imaginário cratílico ver: GENETTE, Gerard. *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris : Seuil, 1976, pp. 257-278.

¹⁵ MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*, p. 198.

O trabalho poético de Mallarmé opõe-se ao caráter prescindível da linguagem, consistindo numa busca por seu possível caráter necessário, constituindo-se, assim, em oposição ao acaso. Oposição muito difícil, pois a linguagem poética é constituída pelas mesmas palavras arbitrárias que formam a linguagem em seu uso pragmático. A linguagem poética deve pois, frente à carência das línguas, “remunerar filosoficamente” seus defeitos e constituir-se dessa maneira no “complemento superior”. Para recuperar a linguagem em seu aspecto necessário, o próprio verso deve buscar opor-se à arbitrariedade inerente às palavras que o compõem:

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : **niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes** malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère¹⁶.

O verso aparece aqui como capaz de transfigurar a linguagem e devolver-lhe algo da autenticidade e da necessidade perdidas no uso instrumental. É também através dele que se produz o estranhamento perante à linguagem que de repente revela-se capaz de “causar surpresa”, criar um “ambiente novo”, aparecendo, ela própria, não mais como de antemão simplesmente dada, mas como nova, estranha e quase estrangeira.

Contudo, o acaso aqui não se encontra simplesmente eliminado, afinal ele fatalmente “permanece nos termos”, ou seja, as palavras que compõem o verso continuam sendo, enquanto tais, arbitrárias e usadas também na comunicação cotidiana. O poeta, pois, não pode inventar uma linguagem completamente nova porque ela, mesmo parecendo autêntica, não seria capaz de transmitir sentido algum e, com isso, nem seria mais linguagem. A tarefa de Mallarmé é levada a cabo, ao contrário, sob o signo de uma consciência da presença inevitável do acaso na linguagem e é essa consciência mesma que constitui uma das provas de sua grande lucidez.

Em vez de tentar criar uma linguagem diferente, Mallarmé empreende, pois, uma reelaboração radical da linguagem já existente. Numa carta de 1866 a Henri Cazalis o poeta revela que seu trabalho consiste em “cavar o verso” – metáfora

fascinante e que despertou a atenção de muitos críticos. É importante notar que o “verso” exprime para Mallarmé a linguagem poética em geral e não meramente a forma tradicional da poesia pois, de acordo com suas palavras, “le vers est partout dans la langue où il y a rythme”¹⁷. Com efeito, *cavar* o verso significa aprofundá-lo e esse aprofundamento metafórico refere-se à reflexão sobre a linguagem poética, uma reflexão que tem como meta a abolição do acaso, pois “le hasard n’entame pas le vers”¹⁸.

Seu trabalho sobre o verso situa-se dessa maneira nitidamente em oposição à linguagem em sua função pragmática. Essa oposição é sem dúvida a fonte da famosa dificuldade dos poemas de Mallarmé, dificuldade que se revela assim intencional, fazendo parte do projeto de “cavar” o verso. À luz dessa dificuldade o silêncio opaco aparece como uma estratégia privilegiada. O silêncio opaco enquanto experiência da falta de determinação unívoca de sentido é, de fato, um dos procedimentos que impedem a recepção quase pragmática e perturbam o processo de comunicação. A linguagem poética de Mallarmé parece ultrapassar com isso um frágil limite, arriscando-se a se auto-destruir enquanto linguagem. Há leitores, como o já citado, Roland Barthes, que interpretam a poética de Mallarmé justamente dessa maneira, como um suicídio: “Mallarmé veut créer autour des mots raréfiés une zone vide dans laquelle la parole, libérée de ses harmonies sociales et coupables, ne résonne heureusement plus.”¹⁹

Será então que o efeito que produz na recepção o silêncio opaco pode realmente reduzir-se a uma confirmação do caráter puramente negativo e suicida da linguagem? Isso não parece, todavia, garantido, pois o silêncio opaco, enquanto estratégia de uma obra que aponta para a indeterminação do sentido, tal por exemplo a alternativa entre existência e falta da referência do famoso “ptyx”, minando a simplicidade do processo de recepção e fazendo-o chocar-se contra uma situação aporética, é algo que ao se afirmar com força adquire uma certa positividade. Esse caráter positivo liga-se sobretudo ao caráter manifestamente proposital daquele silêncio opaco, ou seja, ao fato de ele não aparecer por acaso no poema.

¹⁶ Ibidem, p. 193.

¹⁷ Réponse à Jules Huret, in. MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*, op. cit., p. 242.

¹⁸ MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 329.

¹⁹ BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l’écriture*. Paris : Seuil, 1972, p. 55.

Mallarmé sublinhava, de fato, que o acaso devia ser eliminado da obra e que este podia ter lugar aí apenas enquanto “fingido”. Com esse fingimento do acaso colaboram todas as características do poema que pertencem ao domínio do necessário, ou seja, sua intensa sofisticação fonética e sua extrema complexidade sintática, que produzem um efeito de forte determinação semântica e criam um forte postulado por um único sentido final. No entanto, este sentido, estimulado com tanta veemência em todos os níveis da estrutura do poema, vem fatalmente acompanhado de sua contradição. O silêncio opaco, nascido do choque de dois sentidos contraditórios, frustra a busca por um sentido único. Sem dúvida, o silêncio opaco aponta para a existência do acaso e, ainda mais, ele faz o leitor experimentar o acaso. Através dele, o leitor, seguindo o postulado do único sentido precioso que negaria o acaso, descobre que tal sentido sempre poderia ser outro. A construção altamente complexa dos poemas deixa, no entanto, entrever que não é por acaso que ele poderia ser outro.

Ao mesmo tempo, o silêncio opaco parece introduzir na obra um certo elemento de controle do acaso justamente por meio de seu caráter eminentemente proposital. Numa palavra, através do movimento necessário de sua inclusão na estrutura da obra, o silêncio opaco desempenha um papel duplo e sem dúvida ambivalente: o de apontar para o possível caráter aleatório de toda interpretação, por um lado, e, por outro, o de mostrar uma possibilidade de se vencer o acaso ao “fingi-lo”, ao colocá-lo em jogo, ou seja, ao tentar incluí-lo propositalmente na estrutura da obra.

O fato de que a metáfora “cavar” remeta ao aprofundamento através de um esvaziamento deixa também entrever o que um tal trabalho possui de destruidor e de vertiginoso. Aliás, o próprio Mallarmé associava esse trabalho a uma “eliminação”. Para o poeta, essa ação corrosiva parece relacionar-se a uma certa experiência do *spleen*, mas não no sentido de que o havia investido Baudelaire, para quem *spleen* remetia a uma aspiração a um ideal impossível, mas, antes, no sentido da vivência de um ideal que se revela a Mallarmé como simplesmente vazio:

(...) en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes

que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!²⁰.

Lúcido e irónico perante à transcendência vazia, o poeta definirá sua tarefa como uma tentativa de opor à matéria as gloriosas mentiras. Ele não procurará negar sua crise através da busca por uma plenitude da transcendência, ou seja, através de uma conversão ao catolicismo, como foi o caso de vários escritores da época, entre os quais, de seu amigo Huysmans. Em vez disso, Mallarmé continuará cavando o verso.

O poema que evoca esse trabalho de cavar é *Las de l'amer repos*. O poema começa com uma frase difícil de vinte versos que se constitui numa queixa e associa o trabalho da linguagem poética ao trabalho do *fossoyeur*, aquele que cava túmulos no cemitério:

Las de l'amer repos où ma paresse offense
 Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
 Adorable des bois de roses sous l'azur
 Naturel, et plus las sept fois du pacte dur
 De creuser par veillée une fosse nouvelle
 Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,
 Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
 (...) ²¹

Esse esvaziamento, essa necessidade de uma ação corrosiva, que para Mallarmé encontra-se sempre acompanhada por um inquietante fantasma da esterilidade, revelar-se-ia a vários poetas como a única ação possível perante a uma linguagem ameaçada de inércia e de morte, já anunciadas em sua banalização pela fala cotidiana e que, finalmente, tornar-se-iam realidade sob o regime nazista e os regimes totalitários. O que tal ação poética pode ter de potente torna-se plenamente manifesto apenas na poesia de Paul Celan, na qual cavar o verso alemão origina-se nas imagens de “*schaufeln ein Grab*”, de cavar os fossos do Holocausto²².

²⁰ MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit. pp. 297-298.

²¹ MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*, op. cit., p. 34.

²² CELAN, Paul. “Todesfuge”. In. *Choix de poèmes reunis par l'auteur*. Paris: Gallimard, 1998, pp. 52-57 :

Para Mallarmé, a crise da linguagem não significa ainda a verdadeira eminência da morte, nem a do poeta, nem a da linguagem. Trata-se, antes, da morte de um ideal, portanto, de uma vaga ameaça, como o eram, aliás, as evocações do suicídio presentes em suas cartas. A força de sua poesia resulta sem dúvida de uma certa ironia que a perpassa, de se ter a consciência de cavar o verso num interregno, ou seja numa época de transição:

Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète qui n'a point à s'y mêler: elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire pour qu'il y ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux s'ils soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu²³.

Cheio de desenvoltura, ao duvidar da atitude de seu público, Mallarmé situa sua produção poética sob o signo do gesto social de “mandar seu cartão de visita”. Sob o signo de uma mesma ironia há de se situar também o fato de que Mallarmé, paradigma da busca pelo absoluto poético e pretexto para elucubrações metafísicas, consagrou boa parte de sua escrita poética ao puramente circunstancial. Todos aqueles pequenos poemas lúdicos, escritos sobre leques e ovos de Páscoa: “quatrains-adresses”, “recréations postales”, “dédicaces” e tantos outros, dão a impressão como se Mallarmé, em vez de se entregar a um jogo sério com o acaso, brincasse com ele.

Essa produção lateral é, de fato, duas vezes mais extensa do que o número de poemas supostamente dedicados à “Idéia pura”²⁴ e ao sério desafio do acaso. Nesse mesmo sentido, em 1874, enquanto redator da revista feminina *Dernière*

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 wir trinken und trinken
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der
 schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes
 Haar Margarete
 Er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne
 er pfeift seine Rüden herbei
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz
 (...)

²³ MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., pp. 587-588

²⁴ Cf. BÉNICHOU, op. cit., p. 500.

mode, gazette du Monde et de la Famille, Mallarmé, sem dúvida na esteira de Baudelaire, ainda que com mais leveza, mantinha-se afirmando todo seu gosto sincero pelas frivolidades do cotidiano, desde a mobília e as refeições, até o vestuário e os espetáculos parisienses, de modo a conjugar moda e eternidade num *mot-valise*: “modernidade”. Num mesmo contexto de uma tensão entre o ideal e os charmes dos fugidios acasos do cotidiano deve-se situar também a própria disposição e diversidade tipográficas que conduzem a atenção do leitor do poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* e que se revelaram de peso tão grande para os experimentos poéticos do século XX. Sem dúvida nenhuma esse corajoso experimento de Mallarmé remete àquelas manifestações mais óbvias do acaso na linguagem que são os cartazes ou títulos, manchetes e anúncios de jornal.

5.3

Cézanne: “reescavar o espaço”

Na pintura de Cézanne se pode perceber uma afinidade surpreendente com a ambigüidade manifesta na necessidade mallarmeana de vencer o acaso através do trabalho de “cavar” o verso, por um lado, em sua atitude em relação ao impressionismo e, por outro, em sua rejeição da alegoria e em seu tratamento do retrato. Nos três casos, o pintor tenta opor-se a uma captação do efêmero, visando o durável. Nos três casos, a busca da representação de uma temporalidade diferente, que seria capaz de desafiar o acaso, coincide com uma busca de um novo espaço pictórico, uma vez que o espaço tradicional não mais corresponde a seus desafios.

A essa busca difícil corresponde a idéia de “reescavar”²⁵ o espaço. Pois Cézanne nunca renunciou à profundidade e numa carta endereçada a Émile Bernard afirma com força: “Ora, para nós seres humanos, a natureza, é mais em profundidade do que em superfície”²⁶. A inadequada “superfície” significa aqui

²⁵ Essa formulação (*re-excavate*) é devida a Clement Greenberg. No entanto, situando Cézanne na sua narrativa da história da pintura como conquista da planeidade, o crítico americano considera a teoria de Cézanne contraditória com a sua prática: “Mas a inteligência não garante ao artista uma consciência precisa do que ele está fazendo ou do que realmente quer fazer. Cézanne superestimou o grau em que uma concepção poderia se sedimentar numa obra de arte e controla-la. Conscientemente, ele estava buscando a comunicação mais exata de suas sensações óticas da natureza, mas elas deveriam ser ordenadas de acordo com certos preceitos em nome da arte com um fim em si mesma – um fim para o qual a verdade naturalista era apenas um meio.” Cf.

GREENBERG, Clement. “Cézanne”, in. *Arte e cultura*. São Paulo: Editora Ática, 2001, pp. 65-72.

²⁶ Cf. CÉZANNE, op. cit., p. 245.

tanto a superfície cintilante à qual reduziram a natureza os impressionistas, quanto a superfície puramente decorativa com sua ênfase nos contornos dos pintores “sintetistas”, tal como Gauguin. No entanto, não querendo pintar a mera superfície da natureza, o problema que se coloca perante Cézanne é o de saber qual profundidade é ainda possível em uma pintura que se recusa a voltar ao espaço tradicional e desgastado pelo academismo.

Sua busca por um novo espaço começa de fato com a descoberta do impressionismo. O verdadeiro encontro com essa pintura rebelde, feito por volta de 1872-74 graças a Camille Pissarro, com o qual Cézanne nessa época trabalha em Auvers-sur-Oise e em Pontoise, é sem dúvida decisivo para o desenvolvimento de sua obra, pois permite ao pintor distanciar-se da temática mitológica e imaginária de seu primeiro período, chamado na literatura crítica de “barroco”, “sombrio”, “romântico” ou até mesmo “ultra-romântico”, por causa da violência mórbida e onírica de temas que misturam morte e erotismo e de sua expressão paroxística em pinceladas insistentes e em contrastes fortes. Se esse primeiro período era sobretudo o de uma contraposição agressiva a tudo: desenho, cor, proporções e temas²⁷, ao contrário, através do trabalho com Pissarro, Cézanne passa descobrir o que se tornará para ele o objeto principal de sua busca: a natureza. Pintando ao ar livre, ele se volta para o real e para sempre conserva da lição impressionista a confiança na presença do motivo e na abordagem direta da realidade.

Para Cézanne, o impressionismo resulta porém insuficiente. A falha do impressionismo consiste a seus olhos justamente em pintar ao acaso as impressões, submetendo-se passivamente a um jogo de luzes aleatório e fugaz. Ele nunca se deixa aliás seduzir pelo efêmero espetáculo de cintilações da luz sobre a água do Sena, que era, por seu turno, um dos motivos prediletos dos impressionistas. Ao contrário, em Cézanne, no motivo recorrente do mar visto de Estaque, a água parece imóvel, quase sólida, com seu azul firme e radiante. “É como uma carta de baralho”, comentou uma vez Cézanne a respeito dessa paisagem para sublinhar o quanto a luz da Provença estabilizava todas as cores em vez de dispersá-las:

²⁷ Cf. LEBENSZTEJN, Jean-Claude. “Les couilles de Cézanne”, in. *Études cézanniennes*, Paris: Flammarion, 2006, pp. 7-23.



Figura 6 – Claude Monet, *Vétheuil no verão*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art

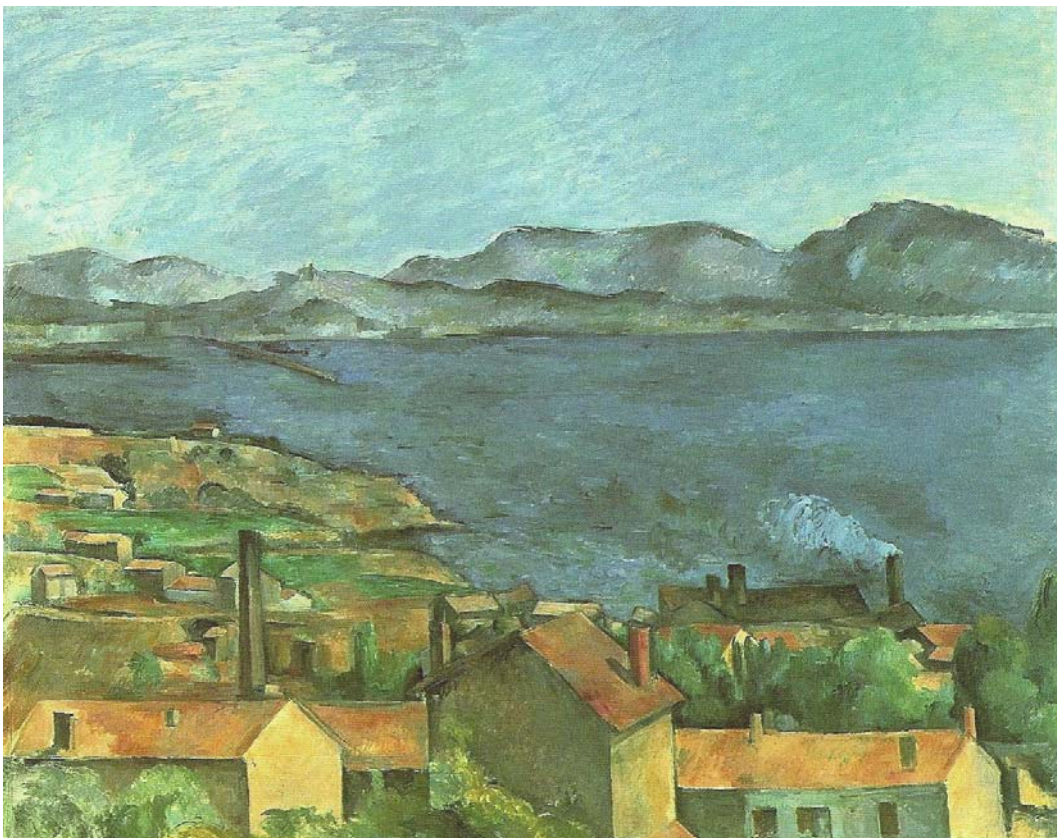


Figura 7 – Paul Cézanne, *A baía de Marselha vista de L'Estaque*. The Art Institute of Chicago

Telhados vermelhos sobre o mar azul. (...) O sol por aqui é tão terrível que me parece que os objetos se destacam em silhueta não apenas em branco ou preto, mas

em azul, em vermelho, em marrom, em violeta. Posso estar enganado, mas parece-me que é o antípoda do modelado²⁸.

Como nota Lawrence Gowing, enquanto seus contemporâneos pintavam efeitos, Cézanne pintava coisas²⁹. O próprio modo de trabalhar de Cézanne, cuja ilustração se encontra na foto comentada no capítulo 2, que é uma elaboração lenta, concentrada e meditativa, já constitui aliás uma resistência natural à tentação do fugidio. Ao observar o trabalho do mestre de Aix, Gasquet remarcou um dia com surpresa: “vous restez vingt minutes parfois entre deux coups de pinceau”³⁰.



Figura 8 – Paul Cézanne, *La Maison du pendu à Auvers*. Paris: Musée d’Orsay

Assim, na *Casa do enforcado*, pintada em 1873, na época da mais forte identificação de Cézanne com o impressionismo, e presente na primeira exposição dos impressionistas em 1874, já é possível ver mais uma procura pela densidade da matéria do que por jogos de luz em sua superfície. Essa busca por densidade

²⁸ CÉZANNE, *Correspondance*, op. cit., p. 118.

²⁹ GOWING, Lawrence. *Cézanne: La logique des sensations organisées*. Paris: Macula, 1992, p. 9.

traduz-se na textura do quadro, na densidade de suas pinceladas, que, em vez de dissolverem as formas, tendem, ao contrário, a enfatizá-las. O espaço não é indefinido, mas determinado por relações conflituosas entre uma série de triângulos. Comparado às obras impressionistas, o quadro de Cézanne distingue-se por uma construção do espaço sólida e complexa.

Também a recorrência de um mesmo motivo, comum no fazer experimental dos impressionistas, encontra em Cézanne uma interpretação radicalmente diferente. O motivo da montanha *Sainte-Victoire*, retomado cerca de setenta vezes, não tem o mesmo sentido, por exemplo, das vinte diferentes versões da *Catedral de Rouen* de Monet. O caráter inesgotável do motivo em Monet reduz-se, com efeito, ao caráter inesgotável do acaso dos jogos de luz. Ele pinta as impressões em sua imediaticidade, tentando notar a maior quantidade de impressões de uma natureza sempre diversa, sempre em transformação. Portanto, nenhuma das versões, ou seja, nenhuma impressão, visa, em si mesma, a completude. Elas funcionam, antes, segundo uma lógica acumulativa na qual o pintor tenta captar a maior quantidade de acasos, “como se tentasse, por uma louca adição de suas aparências, forçar o princípio secreto de suas variações”³¹. As visões particulares constituem, nesse caso, não mais que um punhado de harmonias particulares.

Ao contrário, a meta de Cézanne não é pintar combinações luminosas precárias, acasos das aparências e, com isso, captar o instante efêmero. Ele não visa a uma acumulação de harmonias particulares mas, antes, a harmonia enquanto tal. Segundo suas próprias palavras:

Tout ce que nous voyons, n'est-ce pas, ce disperse, s'en va. La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle, de ce qui nous apparaît. Notre art doit, lui, donner le frisson de sa durée avec les éléments, l'apparence de tous ses changements. Il doit nous la faire goûter éternelle³².

Visando a uma arte capaz de oferecer a seus espectadores o “frêmito da duração” da natureza, Cézanne pretende, pois, “fazer do Impressionismo alguma coisa durável como a arte dos museus”³³. Sua atitude com relação à “arte dos

³⁰ DORAN, op. cit., p. 124.

³¹ PARIS, Jean. *L'espace et le regard*. Paris: Seuil, 1965, p. 283.

³² DORAN, op. cit., p. 109.

³³ Ibidem, p. 170.

museus” não deixa, por sinal, de ser muito particular. Pois se, por um lado, suas freqüentes visitas ao Louvre, que Cézanne considerava como um livro a se estudar, revelam suas fascinações pelos mestres antigos³⁴, por outro, nos curiosos conselhos que dava aos jovens pintores, ele sempre indicava que não se devia tomar os velhos mestres como modelos de uma tradição a seguir, mas que era necessário tratá-los como se fossem motivos da natureza.

Entre os admirados mestres antigos destaca-se a figura de Eugène Delacroix, cuja influência parece ter sido para Cézanne comparável à importância de Baudelaire para Mallarmé. Cézanne considerava Delacroix a mais bela paleta da França, copiou sua *Barca de Dante*, e conservava em seu quarto uma de suas aquarelas, representando um buquê de flores. A distância que, no entanto, o separa do grande colorista romântico traduz-se claramente em seu projeto, concebido logo após a morte de Delacroix, em 1863³⁵, e nunca realizado, de pintar uma *Apoteose de Delacroix*. Cézanne escolheu para esse quadro uma alegoria com uma composição muito próxima da do quadro *O eterno feminino*: um semi-círculo de admiradores, entre os quais o próprio Cézanne, reunidos em volta da figura onírica do mestre situada acima.

Émile Bernard descreve seu esboço, visto no atelier de Cézanne em 1904:

Le maître romantique était emporté, mort, par des anges; l'un tenait ses pinceaux, l'autre sa palette. En dessous s'étendait un paysage dans lequel Pissarro, debout devant son chevalet, *était sur le motif*. A droite Claude Monet, et au premier plan Cézanne, arrivant de dos, pique à la main et cranier au côté, un vaste chapeau de Barbizon recouvrait son chef; à gauche M. Choquet applaudissant les anges, et dans un coin un chien aboyant (symbole de l'envie selon Cézanne) représentant la critique³⁶.

³⁴ Sobretudo Rubens, Veronese e Ticiano

³⁵ Cf. ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina. “Cézanne and Delacroix’s Posthumous Reputation”. In. *Art Bulletin*, março 2005, vol. 87, n°1, pp. 111-129.

³⁶ Op. cit. *Conversations avec Cézanne*, p. 69.



Figura 9 – Paul Cézanne, *Apothéose de Delacroix*. Paris: Musée d'Orsay

Já é curioso o fato de Cézanne situar sua alegoria em homenagem ao pintor parisiense ao ar livre, numa paisagem provençal. A impossibilidade de realizar esse projeto permite medir a distância que o separa de Delacroix, pintor erudito, e, sobretudo, da alegoria. A alegoria remete, com efeito, sempre a um significado situado para além dela, tornado sensível o supra-sensível. Ela é um procedimento de simbolização “em função da inadequação do ser supra-sensível de Deus para nosso espírito acostumado ao sensível”³⁷. Com isso, torna-se evidente que o âmbito primordial da alegoria é a esfera do religioso que se estende, no caso de Delacroix, que procurava seus temas na história, nos acontecimentos atuais e na literatura, ao político, ao social e ao imaginário.

Para Cézanne, no entanto, a alegoria, que constituiria sem dúvida uma garantia da harmonia contra o acaso, pois pressuporia uma conexão metafísica entre o visível e o invisível, resulta dificilmente aceitável. Conservando sempre uma certa ambivalência com relação à iconografia tradicional, Cézanne, com o

³⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 120.

passar dos anos, afasta-se cada vez mais da alegoria³⁸. E isso não apenas porque na pintura acadêmica do século XIX ela havia se esvaziado de todo parentesco metafísico e tornara-se puramente convencional, mas, sobretudo, porque a natureza não mais lhe parece transcendente, não mais significa a presença visível de uma ordem invisível. Se Émile Bernard, que atribui ao pintor aspirações místicas, escreve em seus comentários “Natureza”, com “n” maiúsculo, Cézanne, quando não está sob a influência do seu admirador idealista, escreve em suas cartas, na maioria dos casos, com minúsculo.

Nesse mesmo contexto há de se considerar seu catolicismo, que aparece mais como uma postura social, ligada à vida numa pequena cidade, do que como uma fé numa ordem transcendente da natureza. Cézanne não quer pintar uma essência, mas antes “penetrar o que se tem diante de si”, “dedicar-se completamente ao estudo da natureza” para aproximar-se dela o mais possível. Isso explicaria também porque ele nunca aderiu a um simbolismo místico, como Charles Maurice ou o próprio Émile Bernard, e se recusava pintar temas religiosos. Bernard relata a esse respeito uma conversa muito evocativa:

Pourquoi ne peignez-vous pas un Christ? demandai-je à Cézanne, que j'étais heureux de trouver si croyant. – Je n'oserais jamais, me répondit-il. D'abord, cela a été mieux fait que par nous, et puis ce serait trop difficile.”

En vérité, il y trouvait bien des choses à exprimer et cette tâche serait devenue pour lui comme une abstraction à laquelle il ne se sentait pas destiné. Il est mort, je suppose, sans avoir tenté de réaliser cette proposition. J'avoue, pour ma part, qu'un croyant ne devrait pas hésiter à mettre ses pinceaux au service de sa Foi et surtout de son Dieu. Aussi, je ne compris jamais la réponse de Cézanne³⁹.

Por demais honesto em seu fazer artístico, Cézanne nunca empreende uma representação do Cristo, sugerida por Bernard, pois esta tarefa lhe parecia “uma abstração” que nada tinha a ver com a direção de sua busca. Como no caso de Mallarmé, que aspirava a um ideal que sabia não existir, tampouco Cézanne volta-se para a idéia de uma transcendência com vistas a penetrar a natureza.

A direção que segue sua obra é, no entanto, a de opor a harmonia do “durável” ao acaso do efêmero. A relação entre o durável e o efêmero não deixa nesse contexto de ser complexa e, em acordo com essa complexidade, na obra de

³⁸ Assim por exemplo a composição de sua *Leda e o cisne* de 1880 é retomada alguns anos mais tarde como *Mulher nua e pêras*. Cf. LEBENSZTEJN, op. cit., pp. 47-59.

³⁹ Op. cit. *Conversations avec Cézanne*, p. 75.

Cézanne, que não aceita a certeza de uma “profundidade” oferecida pela alegoria, o impressionismo não se vê simplesmente negado, mas também “aprofundado”, levado a suas últimas conseqüências, ou, de acordo com Argan, a seu estado “integral”⁴⁰. Em vez de deixar a luz se dispersar nas formas, como o faz Monet, Cézanne procura fazer dela “um elemento catalisador”⁴¹ e, com isso, descobrir sua função construtiva. As características da paisagem da Provença, sua terra natal, com sua luz clara e forte e suas cores intensas, tão diferentes da Île de France e de suas brumas, desempenharam sem dúvida um papel importante na formação dessa predileção de Cézanne pela pesquisa sobre as possibilidades construtivas da luz. Seguindo o exemplo impressionista quanto ao clareamento da paleta e à fragmentação da pincelada, Cézanne acaba por transformar esses procedimentos num fazer mais sistemático e mais rigoroso. Ele dispõe as pinceladas segundo relações rítmicas muito específicas que, sem chegar a transformar-se em relações geométricas, criam um inegável efeito de harmonia.

Assim, em Cézanne, cada uma das montanhas *Sainte Victoire* tende a ser uma completude fora do tempo, completude que no entanto não foge à evidência do acaso. Cada uma tende, antes, a incluir o acaso na elaboração de sua estabilidade. É surpreendente ver nesse contexto a diversidade dos quadros da montanha *Sainte Victoire* que são, porém, a elaboração de um mesmo motivo. As técnicas e os métodos que mudam de um quadro para outro, sem que seja possível estabelecer entre eles qualquer hierarquia, traduzem essa tentativa de vencer o acaso, sem negar entretanto sua existência.

A negação do acaso dar-se-ia antes de mais nada através da escolha de um único método, da cristalização de uma técnica. De fato, isso significaria não mais levar em conta o acaso e imobilizar o método em um sistema, numa linguagem regularizada e definitiva. Essa cristalização da linguagem traria sem dúvida segurança mas, ao mesmo tempo, afastar-se-ia da evidência da irregularidade e da acidentalidade fundamentais de nossa percepção da natureza. Procurando sempre a verdade em pintura, Cézanne nunca encontra o método e, de acordo com Meyer Schapiro, “sua arte é o modelo de uma firme busca e crescimento”⁴². Como o

⁴⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 111.

⁴¹ RAYNAL, Maurice. *Cézanne. Étude biographique et critique*. Paris : Sikra, 1954, p. 61.

⁴² SCHAPIRO, Meyer. *Paul Cézanne*. New York: Abrams, 1988, p. 10.

mostra a importância da idéia de estudo para sua pintura, o seu método é a própria busca.

Nos retratos, Cézanne desafia o acaso talvez de maneira ainda mais intensa do que em suas paisagens, pois tem de aí lidar com uma maior instabilidade. E nos retratos, como nas paisagens, a busca do estável, de uma temporalidade outra e, com isso, de uma nova representação da expressão facial, é feita através de uma pesquisa de ordem espacial. A tentativa de vencer o acaso leva Cézanne a se opor à característica principal da representação naturalista, a saber, a “imitação de um instante da ação de um ser em movimento”⁴³. As sessões extremamente longas durante as quais o pintor exige de seus modelos uma perfeita imobilidade exprimem justamente a investigação de uma qualidade estável ao longo de toda a variedade de mudanças de expressão. Ele não quer pintar “um instante da ação de um ser em movimento”, ou seja, uma expressão passageira de um momento. Afinal, isso seria pintar o acaso, isolado simplesmente de uma duração. Em vez disso, num fazer lento e rigoroso, Cézanne observa longamente o caleidoscópio de expressões do rosto de seus modelos para chegar a uma soma e “restituir um rosto em toda complexidade de suas metamorfoses possíveis”, de acordo com a formulação de Liliane Brion-Guerry⁴⁴.

O resultado dessa tentativa de ultrapassar o acaso nas expressões do rosto humano provoca no espectador uma dificuldade e um estranhamento. A figura humana, tal como a *Madame Cézanne em vermelho*, do Masp, resulta perturbadora ao se destacar de um fundo uniforme, sem nada de anedótico, para adquirir uma solidez e uma monumentalidade surpreendentes. Sua identidade parece ser antes de mais nada uma identidade volumétrica, pois as dobras do vestido possuem algo de fortemente escultural. O efeito de equilíbrio que indubitavelmente inspira o retrato não é resultado da expressão da modelo, mas, antes, do jogo entre o vermelho radiante do vestido com sua cor complementar, o verde do fundo.

⁴³ TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p. 63.

⁴⁴ BRION-GUERRY, Liliane. *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris : Éd. Albin Michel, 1966, p. 82.



Figura 10 – Paul Cézanne, *Madame Cézanne em vermelho*. São Paulo: Masp

Segundo Alberto Giacometti, Cézanne “fez explodir totalmente a concepção que se teve do conjunto, da unidade de uma cabeça”⁴⁵. De fato, a cabeça da *Madame Cézanne* afirma-se não como a tradução de uma emoção particular, ou seja, através de um valor suscetível de transposição em termos psicológicos, mas, antes de mais nada, através de sua regularidade, de sua pose estranhamente imóvel de um volume e através da pureza geométrica de uma oval culminando a complexa arquitetura das dobras do vestido.

⁴⁵ CHARBONNIER, Georges. *Le Monologue du peintre*. Vol. 1. Paris : Julliard, 1959, p. 177.

Devido a seu estranhamento, vários espectadores dos retratos de Cézanne vêem neles uma falta completa de interesse pela vida interior do ser humano ou uma convicção da impossibilidade de sua penetração. Essa desconsideração da psicologia dos modelos ligar-se-ia também aos interesses puramente formalistas do pintor, de acordo com os quais a realidade pictórica seria inteiramente autônoma em relação à realidade fática, sendo não uma representação do real mas, antes, apenas uma tela coberta por cores. Com isso Cézanne pintaria os objetos e a cabeça humana com igual atenção, como simples objetos: “Pinto uma cabeça como uma porta, como não importa o quê”.

A situação dos retratos de Cézanne é, entretanto, muito mais complexa. À necessidade da busca de uma nova forma de identidade do rosto humano, acrescenta-se o problema das várias versões de retratos da *Madame Cézanne*, que chegam a uns trinta exemplares, e nos quais a modelo muda às vezes de maneira tão considerável que se torna dificilmente reconhecível. Como conclui Philippe Dagen, a hesitação que acompanha com frequência a identificação da esposa do pintor nos retratos constitui, com efeito, uma prova que o retratista rejeita as facilidades do mito da identidade de seu modelo:

(...) [Cézanne é um] portraitiste qui a compris, mieux qu'aucun autre en son siècle, que le modèle ne se ressemble pas ; c'est fiction et commodité que de supposer une apparence durable, une physionomie définitive et toujours reconnaissable. Pas plus que Flaubert – contre Balzac et contre Zola – et pas plus que Picasso, Cézanne ne croit au mythe de l'identité⁴⁶.

Nesse sentido, pode-se perceber que, como no caso das paisagens, o problema da pintura do rosto humano é estudado por Cézanne em toda sua complexidade, ou seja, constitui-se num desafio ao acaso e não em sua mera negação. Cézanne procura a possibilidade do durável através da metamorfose permanente da expressão facial e, assim, considerados como ciclo, os retratos de *Madame Cézanne*, constituem-se numa pesquisa da densidade da expressão do rosto. Na recepção, cada um dos retratos impõe ao espectador uma imobilidade que, contudo, não significa neutralidade da expressão mas, antes, condensa toda uma variedade de expressões.

⁴⁶ DAGEN, op. cit., p. 139.

Assim, a falta de expressão dos rostos nos retratos de Cézanne é somente aparente. Rejeitando a representação de uma expressão isolada e buscando situar a expressão numa temporalidade diferente através da análise de sua diversidade, Cézanne rejeita sem dúvida a garantia da unidade tradicional do rosto humano. Pois, como no caso das paisagens, ele situa o rosto numa tensão entre o acaso e o durável, que se traduz em seus quadros na constituição do espaço.

5.4 “Palavra total” e “pincelada total”

Na tentativa de Cézanne de reelaborar o espaço pictórico transparece uma analogia muito significativa com o fazer poético de Mallarmé: o poeta “cava” o verso, o pintor “cava” o espaço pictórico. Os dois esforços se articulam em torno ao problema da constatação da inevitabilidade do acaso, por um lado, e da aspiração pela linguagem mais adequada e necessária, por outro. Os dois situam-se com isso no contexto de uma necessidade de “remuneração” das respectivas linguagens.

Assim, em oposição à visão babélica das linguagens, Mallarmé tece nos seus poemas as mais complexas relações sintáticas, semânticas e fonéticas, tentando com isso refazer “uma palavra total”, uma palavra de novo motivada pelas rigorosas estruturas do poema. *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* é aqui uma tentativa limite, pois não apenas nada das relações sintáticas, semânticas e fonéticas das palavras do poema é deixado ao acaso, mas até a tipografia e a dobra central do volume são convocadas para participar do efeito dessa “palavra total”. Por isso Mallarmé participou vigorosamente na elaboração material do volume, escolhendo com cuidado a fonte Didot e seus diferentes tamanhos: 10, 24 e 60.

Na pintura de Cézanne, que empreende uma “remuneração” da linguagem pictórica, tentando captar algo mais durável que a mera diversidade do efêmero impressionista, aparece por sua vez uma nova pincelada. Ela se torna muito presente na obra tardia do pintor. Ela é mais autônoma do que qualquer pincelada anterior na história da pintura e encontra sua motivação não apenas numa correspondência à uma impressão do real, mas também como parte de toda uma

gama de outras pinceladas, naquele efeito de luz e profundidade que Cézanne chamava de “modulação”.

Seu caráter “total” se traduz melhor no fato de que cada pincelada pode tanto construir quanto destruir o quadro. Tal é, aliás, o sentido explícito que lhe atribui o próprio pintor na famosa e já citada anedota relatada por Vollard: não é possível aplicar qualquer pincelada ao acaso, simplesmente para preencher o inacabado; mau escolhida, ela destruiria todo o quadro. Nesse sentido, a pincelada adquire um peso excepcional e tende a se tornar uma “pincelada total”, o que foi formulado com precisão por Renoir, e depois por Picasso, como imagem da suficiência de uma só pincelada de Cézanne para que, de imediato, um quadro se constituísse plenamente: “(...) dès qu’il commence à mettre une touche la toile est déjà là”⁴⁷.

Essa busca pela “palavra total” e pela “pincelada total” que, ao abolir o acaso, condensariam em si toda a potência da nova linguagem poética e pictórica, nunca pode, porém, ser plenamente realizada. Afinal, as tentativas de se instaurar uma nova motivação das duas linguagens, graças à qual seria possível encontrar uma relação mais autêntica com a realidade e com o visível, é uma busca da qual o acaso não pode ser meramente eliminado. Visto ser o próprio acaso é a primeira motivação da busca do poeta e do pintor, tal eliminação contradiria a própria autenticidade daquelas duas linguagens.

No contexto da exigência de não simplesmente se eliminar o acaso mas, antes, reconhecer nele um elemento fatalmente necessário da obra e colocá-lo em jogo, vale a pena lembrar que o que aqui se definiu enquanto um modo de fazer poético e pictórico, a saber, o processo de “cavar”, remete a um aprofundamento que tem lugar através de um esvaziamento. Este remete, por sua vez, a um trabalho da negatividade no fazer poético e pictórico.

O efeito de esvaziamento que se deixa apreender, em Mallarmé, no verso, e, em Cézanne, no espaço pictórico, parece ligar-se, no ato da recepção, a um esvaziamento do sentido. E para o fruidor são os lugares de maior dificuldade que sugerem tal esvaziamento de sentido, ou seja, sua indeterminação radical. Esses lugares remetem, por seu turno, ao que se definiu como silêncio opaco.

⁴⁷ PICASSO, Pablo. *Propos sur l’art*. Paris: Gallimard, 1998, p. 149.

Dessa maneira aparece uma possibilidade de se interpretar o silêncio opaco como uma manifestação inevitável do acaso na obra e isso porque ele sempre remete a dois sentidos contraditórios desta. A adoção de cada um deles permite, de fato, a configuração do sentido da obra, mas essa configuração aparece sempre como meramente acidental à luz da outra interpretação concorrente. Assim, o fruidor experimenta através dos silêncios opacos das obras a derrota de seus esforços interpretativos e, com ela, a presença do acaso em todo ato de interpretação.

A analogia entre o fazer em Mallarmé e em Cézanne, revelada através da metáfora “cavar”, aproxima as duas obras num esforço paralelo de assumir o risco de repensar e reelaborar suas próprias linguagens no que elas têm de mais fundamental: a referencialidade, no caso da linguagem poética, e a estrutura do espaço, no que se refere à linguagem pictórica. Essa reelaboração liga-se ao mesmo tempo a uma recusa do compromisso inerente a toda comunicação, pois ela põe em questão ou, antes, “põe em jogo”, a própria garantia de comunicabilidade da linguagem. Ela não apenas convida mas, antes, impõe ao leitor e ao espectador a necessidade de entrar diretamente no arriscado trabalho de “cavar” a linguagem poética e o espaço pictórico.

Com isso, o trabalho de “cavar” o verso e o espaço pictórico constitui sem dúvida uma resposta à questão pelas fontes da dificuldade presente na recepção das obras em questão. Ela explica também porque, tanto a obra de Mallarmé quanto a de Cézanne, constituem pontos cruciais, justamente porque não desprovidos de controvérsias, de toda narrativa histórica sobre a linguagem da arte moderna.