

6

Experimentar o acaso: *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* e *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

O que há de risco na comunicação literária, e de ambíguo, irreduzível à tese em todas as grandes obras de arte não é um delíquio provisório do qual se pudesse esperar eximi-la, mas o esforço a que se tem de consentir para atingir a literatura, ou seja, uma linguagem a explorar, que nos conduz a perspectivas inéditas em vez de nos confinar as nossas¹.

Se o esforço de Mallarmé e de Cézanne consistia em “cavar” o verso e o espaço pictórico, com suas últimas obras evidencia-se o risco ligado a esse empreendimento: o risco de transformar a matéria cavada num lugar abismal, num caos. Esse risco está particularmente manifesto nas obras tardias que levam até o limite uma certa lógica da obra elaborada ao longo da vida do pintor e do poeta: nos quadros *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* e no poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

6.1

Últimas obras

A Montanha Sainte-Victoire é um dos motivos mais fascinantes de toda a pintura ocidental. Ela aparece em cerca de trinta quadros a óleo e em mais de quarenta aquarelas. No entanto, como já foi ressaltado acima, não se pode falar aqui de uma “série” impressionista. Marcelin Pleynet nota uma característica importante das “séries” de Monet, presente em suas *Cathédrales*, *Meules* e *Peupliers* e ausente dos quadros de Cézanne:

On comprend bien (...) qu'il est dès lors impossible de proposer l'organisation de cette série comme déterminée par le seul motif, que dans une semblable organisation le motif, qui reste le même pour un grand nombre de toiles, est débordé par le thème, thème lui-même réduit dans sa répétition à n'être plus qu'un prétexte et à s'annuler en tant que tel. La multiplication d'un même motif et thème tend évidemment à faire disparaître motif et thème en tant que tels et à mettre l'accent sur tout autre chose².

Apesar do insistente retorno de Cézanne ao motivo da Montanha Sainte-Victoire, não é possível tratar os quadros em que ela aparece como uma série.

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. op. cit., p. 360.

² PLEYNET, Marcelin. *Les modernes et la tradition*. Paris: Gallimard, 1990, pp. 90-91.

Pois, nesse caso, a multiplicação do mesmo motivo não faz com que ele desapareça em quanto tal. Ao contrário, a intensidade do motivo da Montanha encontra-se reafirmada com essa multiplicação. De fato, a Montanha Sainte-Victoire foi a tal ponto transformada pelo pintor, tão impregnada por sua insistência em pintá-la, que para muitos tornou-se “a montanha de Cézanne”. Esta transformação só pode ser medida em toda sua envergadura através daquela ponta de decepção que experimenta o espectador ao, tendo em mente “a montanha de Cézanne”, olhar a “verdadeira” montanha. Esta decepção repete-se em relação a vários outros motivos do pintor, mas perante nenhum deles ela chega a ser tão intensa.

O caminho de Cézanne para esta “sua montanha”, que na verdade nem é uma montanha única, pois há nela toda uma pluralidade de montanhas, foi muito longo. Ele começa ainda durante as excursões de sua adolescência, que pouco têm a ver com a pintura, e durante as quais a montanha significa simplesmente a plenitude da felicidade juvenil, para depois atravessar toda sua vida e toda sua pintura. Cézanne a pinta pela primeira vez em 1867, ainda não como motivo independente, mas pouco visível e bem no fundo de seu violento quadro *L'Enlèvement*. Mais tarde, nos anos 80, ela aparece com frequência dialogando com uma árvore, adquirindo com o tempo cada vez mais potência até chegar a dominar o Château Noir ou os rochedos de Bibémus. A montanha aparece vista a partir de lugares diferentes: Bibémus, Château-Noir, caminho Tholonet... Ela torna-se o motivo preponderante e obsessivo, adquirindo lugar central nas telas depois após 1901, ano em que Cézanne compra um terreno na colina Les Lauves para construir ali, no ano seguinte, seu último ateliê. Como tantos outros, o próprio título dos quadros, *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, não foi atribuído pelo pintor e traz consigo um ponto de referência topográfico, uma tentativa de orientação por parte do público nesse longo percurso do pintor em busca de sua montanha.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard é publicado pela primeira e última vez em vida do poeta em maio de 1897, na revista *Cosmopolis*. O poema se inscreve sem dúvida no projeto do Livro, projeto concebido desde 1866 e meditado até o fim da vida do poeta. Os traços dessa meditação estão presentes em vários outros poemas escritos ao longo da vida de Mallarmé, nos quais surgem os motivos que em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* encontram sua

última elaboração. Em *Ses purs ongles...* por exemplo, o quarto noturno conecta-se com o infinito do céu através do reflexo no espelho, reflexo “estelar e incompreensível”, da Ursa Maior, anunciando dessa maneira o caráter crucial do tema da constelação no último poema. O problema do lance de dados e do acaso é o cerne do poema inacabado *Igitur, ou la folie d’Elbehmon*, de 1869, no qual o herói Igitur empreende justamente a tentativa temerária de abolir o acaso. O tema do naufrágio aparece, por sua vez, anunciado no final da evocação do desejo de evasão que é o poema *Brise marine*, de 1866:

(...)
 Et peut-être, les mâts, invitant les orages
 Sont-ils de ceux qu’un vent penche sur les naufrages
 Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
 (...)³

Uma evocação do naufrágio associado a uma abertura do abismo é retomada também no poema *À la nue accablante tu...*, de 1892.

Longamente anunciados no conjunto da obra de Cézanne e de Mallarmé, os quadros *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* e o poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* passaram com tempo a ser associados a um lugar inaugural em diversas narrativas sobre a arte moderna: parece que elas anunciam ou preparam as experiências da pintura expressionista e abstrata, os caligramas e a poesia concreta. Essa posição inaugural as aproxima de todos os movimentos de vanguarda, com sua febre de contestação, investindo-as de uma juventude atemporal e de uma energia coletiva. Ao atribuir-lhes todo esse radicalismo juvenil, esquece-se rápido demais que tanto *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* quanto *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* são, sobretudo, obras últimas e solitárias. Elas datam respectivamente de 1904-1906 (Cézanne morre em 1906) e de 1897 (Mallarmé morre em 1898).

Cézanne naquela época sente que está velho e doente e que desce cada vez mais no “abismo do anos”⁴. Fala sobre isso freqüentemente em suas cartas ao filho, assinando-as repetidamente “Seu velho pai”. Ele afirmava também com força que seu desejo era morrer pintando, ainda que de fato estivesse pintando morrendo. Os quadros *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* são, nesse

³ MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*, op. cit., p. 39.

⁴ CÉZANNE, Paul. *Correspondance*. Paris: Grasset, p. 319.

sentido, uma concentração da sugestão visual da experiência da finitude, facilmente esquecida perante as paisagens ensolaradas, mas que, no entanto, regularmente deixava suas marcas inquietantes na obra do pintor: a deserta casa do enforcado, o relógio sem ponteiros em *Nature morte à la pendule noire*, diversas composições com crânios...

Para pensar essa relação com a finitude, tão explícita no contexto da criação dos últimos quadros de Cézanne, no caso do poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* é preciso lembrar a famosa confissão do ainda jovem Mallarmé de que “ao cavar o verso” encontrou “dois abismos”. A maioria dos comentadores concentra-se no primeiro abismo, o Nada, que serve muito bem de prova das implicações metafísicas da poética mallarméana, esquecendo completamente o segundo, aparentemente muito mais insignificante e prosaico:

Si je vis assez longtemps! Car l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine. Je ne vais vraiment pas bien, et ne puis respirer longuement ni avec la volupté du bien-être. Enfin, ne parlons pas de cela. Ce qui m'attriste seulement, est de songer, si je ne suis destiné qu'à voir quelques années, combien je perds de temps pour gagner ma vie (...)⁵.

Já em 1866, Mallarmé evoca como segundo abismo certos problemas de respiração que o levam ao medo da morte. A despeito de seu desespero expresso na carta, ele viverá ainda mais de trinta anos, mas morrerá em 1898 num espasmo de glote que o asfixiará. Assim, com essa evocação do abismo do peito, as reflexões metafísicas do poeta entram em uma relação com o pensamento sobre a finitude em sua dimensão muito corporal e familiar. Pensar na respiração, que afinal é involuntária, implica também uma obsessiva observação do corpo. Essa presença do corpo precível, visível através da obsessão pela respiração, entra para Mallarmé numa relação íntima com o fazer poético. A formulação dessa intimidade encontra-se no último soneto de Mallarmé, *Toute l'âme résumée...*, onde o fazer poético é comparado ao ritmo da respiração, através da evocação da inspiração e da expiração presentes no ato de fumar. Fumar, que implica uma combustão, remete também à respiração enquanto combustão. Nesse contexto, pode-se pensar que talvez não é por acaso que o Mestre do poema *Un coup de dés*

⁵ MALLARMÉ, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, op. cit., p. 298.

jamais n'abolira le hasard morre num naufrágio, afogado, ou seja, privado de possibilidade de respirar.

Há, assim, nas duas últimas obras uma presença da morte iminente. Anunciada na ameaça da perda do fôlego e da visão, que perpassam as palavras dispersas do poema e a textura relaxada das pinceladas, ela se instaura como um angustiante não-dito. Portanto, embora interpretadas durante cem anos, sobretudo como início de uma nova pintura e de uma nova poesia, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* e *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* estão também, por sua cronologia, inevitavelmente envolvidas em uma certa aura de morte. E é apenas quando se leva em conta essa situação terminal que se torna possível aproximar-se do verdadeiro alcance do risco que ambas suscitam.

Tanto os quadros *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* quanto *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* situam-se vertiginosamente entre uma harmonia e um caos. A harmonia corresponde aqui ao postulado da Obra. Para Mallarmé, trata-se do Livro, capaz de conter tudo o que existe e constituir uma “explicação órfica da terra”. O projeto desse grande livro deveria amadurecer durante vinte anos⁶. Chamado por vezes de Grande Obra, o Livro de Mallarmé seria como um novo livro da Gênese, e mostraria certas semelhanças com as aspirações românticas e wagnerianas de se produzir um *Gesamtkunstwerk*, instrumento do “verdadeiro culto moderno”⁷. O próprio “Livro”, cujos rascunhos foram publicados por Jacques Scherer⁸, contém de fato importantes elementos performativos de interação do poeta com o público, apontando dessa maneira para um tipo de ritual poético.

Cézanne, por sua vez, falava da obra em termos menos intelectuais, como uma Terra Prometida, e sua aspiração era dizer a verdade em pintura. O pintor, no entanto, não menos do que o poeta, aspirava a uma obra totalizadora, pois visava a verdade da natureza. Sua principal esperança era “a certeza”. Se, para Mallarmé, tudo no mundo existe para acabar num livro, Cézanne, por seu turno, queria pintar

⁶ Cf. carta a Théodore Aubanel in. MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., pp. 311-313.

⁷ Cf. carta a Vittorio Pica: “Je crois que la littérature, reprise à sa source qui est l’Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne; un Livre, explication suffisante à nos plus beaux rêves.” In. MALLARMÉ. *Correspondance*, op. cit., p. 593.

⁸ Cf. SCHERER, Jacques. *Le “Livro” de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1957.

de maneira que em seus quadros a natureza efêmera parecesse eterna, aspiração que deixa ressoar ecos longínquos de um panteísmo.

Contudo, tanto Mallarmé quanto Cézanne já pertencem a uma época em que reina o acaso e em que, portanto, faz-se ausente um centro em volta do qual tais obras absolutas poderiam se desenvolver e que constituiria a garantia de sua verdade. A arte não fala mais a língua das estrelas. Os artistas não são mais “magos românticos”, guias espirituais dos povos. A arte fala, antes, a língua da finitude. A experiência dessa finitude enquanto vivência íntima chega por sua vez à sua maior intensidade nas últimas obras do poeta e do pintor.

6.2

Os silêncios opacos em *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* e *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*

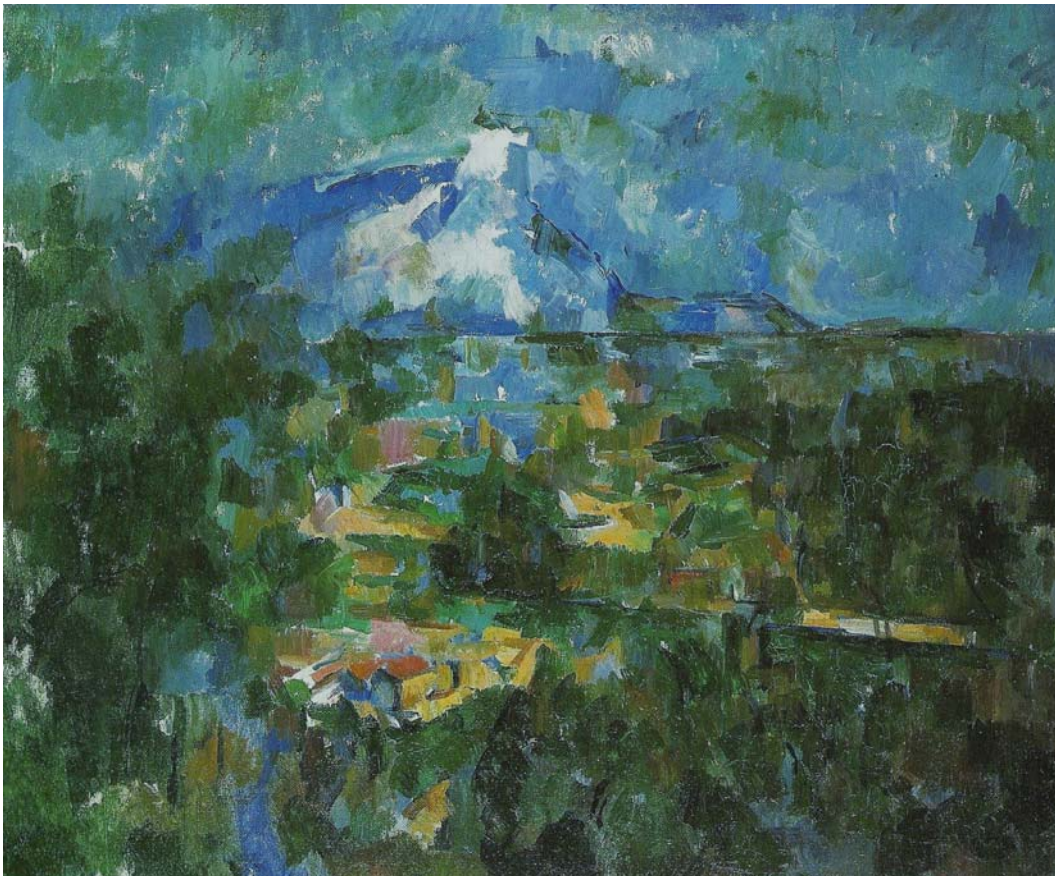


Figura 11 – Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*. Basileia: Kunstmuseum Basel

LE HASARD

UN COUP DE DÉS

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bords

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'à adapter
à l'envergure

sa béante profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

LE MAÎTRE

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

surgi
inférant

jadis il empoignait la barre

de cette conflagration

à ses pieds
de l'horizon unanime

que se

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

comme on menace

l'unique Nombre qui ne peut pas

être un autre

Esprit

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

hésite
cadavre par le bras

écarté du secret qu'il détient

plutôt

que de jouer
en maniaque chenu
la partie
au nom des flots

un

envahit le chef
coule en barbe soumise

nafrage cela

direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine

ancestralment à n'ouvrir pas la main
 crispée
 par delà l'inutile tête
 legs en la disparition
 à quelqu'un
 ambigu
 l'ultérieur démon immémorial
 ayant
 de contrées nulles
 induit
 le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité
 celui
 son ombre puérole
 caressée et polie et lavée
 assouplie par la vague et soustraite
 aux durs os perdus entre les ais
 né
 d'un ébat
 la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer
 une chance oiseuse
 Fiançailles
 dont
 le voile d'illusion rejailli leur hantise
 ainsi que le fantôme d'un geste
 chancellorera
 s'affalera
 folie

N'ABOLIRA

SI

Une insinuation simple
au silence enroulée avec ironie
ou le mystère précipité
hurlé
dans quelque proche tourbillon d'hilarité et d'horreur
volige autour du gouffre
sans le joncher ni fuir
et en berce le vierge indice

COMME SI

COMME

plume solitaire éperdue

*sauf que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit
et immobilise
au velours chiffonné par un esclaffement sombre*

cette blancheur rigide

dérisoire

en opposition au ciel

trop

*pour ne pas marquer
exigemment*

quiconque

prince amer de l'écueil

*s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile*

en foudre

soucieux

expiatoire et pubère

muet

rire

que

SI

*La lucide et seigneuriale aigrette
au front invisible
scintille*

puis ombrage

*une stature mignonne ténébreuse
en sa torsion de sirène*

par d'impatientes squames ultimes

de vertige

debout

le temps

de souffleter

bifurquées

un roc

faux manoir

tout de suite

évanoué en brumes

qui imposa

une borne à l'infini

C'ÉTAIT
ism stellaire

LE NOMBRE

EXISTÁT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÁT-IL ET CESSÁT-IL
sourdant que né et clos quand apparu
enfin

par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÁT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÁT-IL

CE SERAIT
pire

non

deavantage ni moins

indifféremment mais autant

LE HASARD

Choit
la plume
rhythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naçères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
fletrie
par la neutralité identique du gouffre

RIEN

de la mémorable crise
ou se fût
l'évènement

accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU
une élévation ordinaire vers l'absence

QUE LE LIEU
inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide
abruptement qui sinon
par son mensonge
eût fondé
la perdition

dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout

[X]

EXCEPTÉ
à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit

fusionne avec au delà

hors l'intérêt
quant à lui signalé
en général
selon telle obliquité par telle déclivité
de feux

vers

ce doit être

le Septentrion aussi Nord

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude

pas tant

qu'elle n'énumère

sur quelque surface vacante et supérieure

le heurt successif

sidéralement

d'un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés

Para iniciar um estudo comparativo de um dos quadros *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, o de Basiléia, e do poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* em que se evidencie o lugar problemático dessas obras, situadas entre a necessidade postulada e o inevitável acaso, o melhor caminho a tomar parece ser o de se explicitar os dilemas insolúveis de seus leitores e espectadores. Trata-se, pois, de analisar as manifestações do silêncio opaco presente nessas obras, aparentemente tão diferentes.

A maneira de interpretar as duas obras, pictórica e poética, terá antes de mais nada como foco uma tentativa de não reduzir uma à outra. Nenhuma das obras em questão pode ser vista como pretexto para a outra ou como sua mera ilustração, que, de acordo com Oscar Wilde, criaria limites para imaginação em vez de excitá-la⁹. Se, de alguma maneira, elas se ilustram mutuamente isto se dá no sentido de se “iluminarem” ou de se “esclarecerem” e não no sentido de se “somarem” como meros acréscimos decorativos. Trata-se, portanto, de vê-las num diálogo, cada uma com sua voz e linguagem diferente, e, exagerando talvez a aposta – mas não há, na verdade, recepção da obra de arte sem tal exagero –, de imaginar uma certa reciprocidade entre elas. Para isso é talvez preciso imaginá-las, num deslocamento intuitivo das propostas teóricas a respeito da tradução verbal da pintura, como mútuos “contra-dons simbólicos”.

Assim, não pode ser aqui questão de busca por uma isomorfia, por uma correspondência rigorosa entre o verbal e o pictórico. Trata-se, antes, de pensar essas obras em conjunto, ou seja, de rever o quadro de Cézanne após a leitura do poema de Mallarmé e vice-versa, reler o poema após ter visto o quadro, para verificar o enriquecimento aportado por um tal entrecruzamento de experiências. O objetivo não é, portanto, ver Cézanne através de Mallarmé, tampouco ler Mallarmé através de Cézanne, mas, antes, ler e ver um com o outro, esperando que com isso se possa chegar a ler e ver ambos de maneira um pouco diferente. E, como nota perspicazmente Daniel Arasse, “ver de maneira diferente é também ver outra coisa”¹⁰.

Ao abordar o poema de Mallarmé e o quadro *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* a primeira impressão é, sem dúvida, a de um extraordinário encanto visual. Ao folhear o poema, ressaltam as páginas perpassadas por palavras

⁹ Cf. WILDE, op. cit., p. 123.

¹⁰ Cf. ARASSE, op. cit., p. 284.

dispersas de diferentes tamanhos e caracteres, ao olhar o quadro, impõe-se a tela preenchida com toques de pincel de diferentes tamanhos e espessuras e em diversas direções. Eles se impõem com seu tamanho considerável em relação às pequenas dimensões do quadro¹¹. Um efeito de lance de palavras do poema desdobra-se num efeito de lance de pinceladas do quadro e a primeira impressão é a de sua grande vitalidade e liberdade, que logo torna-se também inseparável da impressão de uma violência. Afinal, com seu ímpeto, as palavras e as pinceladas também invadem as páginas e a tela.

Aonde no entanto leva esse frenesi vertiginoso? A primeira grande dúvida do fruidor diz respeito à ambigüidade da dinâmica das imagens que surgem no poema e no quadro. O oceano em plena tempestade e a montanha imponente surgindo em meio a uma natureza indefinida, dois elementos inorgânicos, aquático e mineral, que remetem à imagem de um mundo primordial, de um mundo nascente. Pois para nós, homens, o orgânico opõe-se ao inorgânico da mesma maneira que o finito ao infinito. No caso dos quadros de Cézanne foi exatamente esse caráter supostamente primordial que tanto emocionou Maurice Merleau-Ponty, para quem o pintor “quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea”¹². Tanto o oceano no poema de Mallarmé quanto a montanha confundem-se, aliás, com o céu: o poema evoca *l’horizon unanime*, o horizonte indistinguível entre água e céu, enquanto o céu acima da montanha Sainte-Victoire é contagiado por seus tons de verde e pelas manchas deixadas em branco de tal maneira que o olho facilmente perde seus limites.

É possível que se trate de imagens próximas das cosmogonias. O lance de dados inscreve-se nas “circunstâncias eternas” e as metáforas do campo semântico do primordial atravessam todo o poema: “jamais”, “l’ultérieur démon immémorial”, “écumes originelles”... A montanha de Cézanne situa-se fora do tempo real, banhada de uma luz que não a ilumina em nenhum momento especificável do dia ou época do ano, situada, portanto, num tempo que perdeu seu caráter empírico. Vem ainda à memória aquela imagem do relógio sem ponteiros pintada por Cézanne cerca de quarenta anos antes.

¹¹ 60 centímetros de altura e 73 de largura.

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 306.

Tratar-se-ia então de uma montanha “originária”. No entanto, o qualificativo “originário”, usado em contexto de descrição de uma obra de arte, paradoxalmente nunca remete a uma unidade da experiência. De fato, para o espectador do quadro o caráter “originário” significa, antes de mais nada, um desdobramento. De acordo com Anne Cauquelin, a montanha, como toda paisagem “originária”, é, com efeito, composta de “mil e mil dobras, de mil e mil memórias”¹³. Assim, pode ser que a montanha pintada por Cézanne conserve em suas “dobras” e em “memórias” algo da vitória histórica e simbólica presente em seu nome, algo da supremacia romana sobre a barbárie¹⁴, deslocada mais tarde pela tradição católica para um plano transcendente. A montanha imperiosa inscreve-se, com isso, no imaginário vagamente mítico e religioso como lugar da presença de uma divindade, tal um Olimpo ou um Monte Sinai.

Em jogo estaria, pois, nos dois casos, no poema e no quadro, o nascimento de um sentido, de uma ordem. Tal foi, aliás, a “lição” que a montanha “propôs” a Peter Handke, que após ter contemplado os quadros de Cézanne decidiu subir a Sainte-Victoire, o que o possibilitou, num momento de crise, “voltar” à Europa e à escrita, voltar à experiência da presença do mundo, mediada pela experiência do “*nunc stans*”, o momento de eternidade¹⁵. Tal seria também o tema do poema de Mallarmé, que medita a possibilidade de se abolir o acaso.

A esse mundo nascente sobrepõe-se, no entanto, de imediato, o seu contrário: uma imagem catastrófica de desagregação e destruição. O poema evoca um naufrágio; as palavras, sobretudo as da página 4, que evoca o abismo, seguem um movimento de queda impetuosa. A montanha, de repente, assemelha-se a um vulcão: “*Ces blocs étaient du feu. Il y a du feu encore en eux*”, comentava o pintor¹⁶. O cume da montanha parece de fato dissolvido numa grande pincelada deixada em branco e investe-se com isso de um aspecto incandescente. Nesta manifesta-se com mais força aquele ambíguo potencial da “pincelada total”, capaz de construir e também de destruir o quadro. A ondulação do oceano e o movimento tectônico dos rochedos, dos quais participa a disposição dinâmica das

¹³ CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 2000, p. 21.

¹⁴ Trata-se da batalha de 102 a.C. em que general romano Caio Mário derrotou os Teutões pondo fim às invasões germânicas.

¹⁵ Cf. HANDKE, Peter. *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

¹⁶ DORAN, op. cit., p. 112.

palavras e dos toques, remete igualmente a um mito de criação e, ao mesmo tempo, ao movimento catastrófico da abertura de um abismo.

A pincelada incandescente em que culmina a montanha não é mais aquela luz com que cerca de cem anos antes, no quadro de Caspar David Friedrich *A Cruz na Montanha*, se visualizava o invisível. A natureza não é mais o templo de Deus, lugar de comunicação com o infinito. Assim, não é mais questão de se tratar da luminosidade mística.



Figura 12 – Caspar David Friedrich, *Das Kreuz im Gebirge*. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Tampouco trata-se, ao contrário, da simples luz do dia que conferia autenticidade aos fugidios momentos impressionistas. O próprio Cézanne em geral afirmava, aliás, a impossibilidade de pintar a luz, que deveria, antes, resultar da própria luminosidade das cores: “La lumière n’est pas une chose qui peut être

reproduite, mais doit être représentée par autre chose, par des couleurs”¹⁷. Mas há de se perguntar se, no caso da mancha deixada em branco no cume da montanha de Basiléia, é realmente possível se falar de uma cor. Tratar-se-ia aqui de um efeito análogo àquele da luminosidade das aquarelas? Na verdade, o espectador nem tem mais a certeza de que realmente se trata de uma luz no cume da montanha: a ele se impõe apenas a insistente materialidade de uma pincelada deixada em branco.

O abismo marinho (*le gouffre*) se abre em meio à tempestade para devorar o Mestre do poema de Mallarmé. O abismo invertido esboça-se no quadro de Cézanne com a montanha invadindo o céu. Essas imagens são o anúncio do que há de abismal na relação do espectador com o quadro e do leitor com o poema. O fruidor hesita entre a tentação corrosiva e aspiração construtiva.

Un coup de dés jamais n’abolira le hasard evoca um dilema. Seu título, que o atravessa, é um título-*calambour*, que se constitui numa hipótese paradoxal. Vários autores insistiram nesse paradoxo de origem etimológica. A palavra árabe *az-zahr*, que significa os dados ou um jogo de dados, faz com que o título se aproxime de uma estranha tautologia: “um lance de dados nunca abolirá o lance de dados” ou “um acaso nunca abolirá o acaso”. Esse título parece, assim, refletir-se a si mesmo e devolver ao leitor o reflexo de sua própria dúvida. Também a montanha de Cézanne possui seu reflexo. Sem ser guiado pelo recurso, tão freqüente em Monet, à representação do efeito de reflexos na água, tal como por exemplo no quadro *Bassin aux nymphéas*, o olhar do espectador de Cézanne é convidado a um jogo com a verticalidade do quadro. Com efeito, do cume luminoso da montanha, o olhar é conduzido para baixo, até atravessar a linha do horizonte e confrontar-se com uma outra montanha, que se destaca com seus toques de azul luminoso dentre os verdes escuros e os roxos. A pirâmide da montanha, refletida num jogo de correspondência de toques coloridos, aproxima-se, assim, do plano do quadro para tornar-se semelhante a um losango.

Para Peter Handke, trata-se, na pintura de Cézanne, da “metamorfose e abrigo (*Bergung*) das coisas em perigo – não numa cerimônia religiosa, mas numa maneira de crer que era o segredo do pintor”¹⁸. No quadro de Cézanne, no entanto, a figuração da montanha encontra-se para o fruidor constantemente ameaçada pela

¹⁷ DORAN, op. cit., p. 93.

¹⁸ Cf. HANDKE, op. cit., p. 66.

desagregação: são os toques de pincel coloridos que parecem usurpar seu lugar para instaurar uma outra harmonia, puramente pictórica. Visto que a oposição de Cézanne ao impressionismo fez-se justamente em nome da consistência do objeto no espaço, do seu caráter tangível, o conflito entre o figurativo e o não-figurativo adquire aqui uma violência incontestável. Trata-se ainda de uma montanha dominando de longe toda a paisagem ou de toques coloridos, tangíveis em sua espessura, independentes em seu ritmo de toda imagem? Pois apenas através da comparação com outros quadros é possível imaginar telhados de casas ao pé da montanha em vez de um mosaico de pinceladas.

Cézanne havia expressado um conflito existente entre sua tela e a paisagem: “Ma toile, le paysage, tous les deux hors de moi, mais l’un chaotique, fuyant, confus, sans vie logique, en dehors de toute raison: l’autre permanente, sensible, catégorisée (...)”¹⁹. À paisagem confusa e fugidia deveria então opor-se à tela permanente e categorizada, capaz de “abrigar” as coisas, retirando-as do fluxo caótico. Essa tela encontra-se, no entanto, a cada momento ameaçada, não somente pela “confusão” própria à natureza, mas também pela confusão das “sensações” que medeiam a transposição da paisagem para o quadro. A angústia crescente daquelas sensações confusas torturava Cézanne cada vez mais quando, no fim de sua vida, lhe faltavam as forças e a diabetes avançada, que causará a sua morte, perturbava sua visão, tanto quanto o calor e o sol acachapantes da Provença. Algo dessa “confusão” é inevitavelmente experimentado pelo espectador que se esforça por “abrigar” em seu olhar a montanha.

Talvez essa experiência da ameaça do caos destruindo a figuração do quadro, que se experimenta ao olhar a *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, se exprima melhor através da identificação do pintor com o famoso personagem de Balzac, o pintor Frenhofer, retratado, aliás, por Cézanne em sua juventude:

Un soir que je lui parlais du *Chef-d’oeuvre inconnu* et de Frenhofer, le héros du drame de Balzac, il se leva de table, se dressa devant moi et, frappant sa poitrine avec son index, il s’accusa, sans un mot, mais par ce geste multiplié, [être] le personnage même du roman. Il en était si ému que des larmes emplissaient ses yeux. Quelqu’un par qui il était devancé dans la vie, mais dont l’âme était prophétique, l’avait deviné²⁰.

¹⁹ DORAN, op. cit., p. 110.

Figura central da novela *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, Frenhofer é um pintor misterioso, um tanto diabólico por suas aspirações pigmaliónicas de “pintar a própria vida”. Reminiscência de alguns suicídios de pintores fracassados da época²¹, figura de um desastre artístico, da loucura da criação, da radicalidade das exigências, da paralisia do talento, este fascinante personagem não deixa de ser, ele próprio, ambíguo. De fato, ele não deixa de oscilar entre o gênio e o “*raté*”. Sua obra-prima, que evoca um conflito, perceptível já na transformação de seu título, de “Catherine Lescault” para “La Belle Noiseuse”, que remete a “*noise*”, um arcaísmo de “querela” ou “disputa”, é fruto de dez anos de trabalho cheios de dúvidas. Guardado ciosamente dos olhares alheios, quando visto por dois pintores, Porbus e Poussin, o quadro torna-se fonte de um profundo espanto :

(...) Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.

- Nous nous trompons, voyez !... reprit Porbus.

En s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleur, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction²².

Após ter assistido tal recepção de sua obra-prima, Frenhofer afirma, desesperado, que continua vendo nela a beleza perfeita, mas, no entanto, acaba por queimá-lo e se suicidar²³. As várias interpretações dessa famosa cena não optam unanimemente pelo fracasso de um pintor louco. Ao lado das vozes para as quais o quadro de Frenhofer de fato atinge finalmente um estado altamente caótico, no qual não sobra “nada”, apenas uma acumulação caótica de linhas e cores²⁴, deixam-se ouvir vozes que defendem sua genialidade, acusando a falta de

²⁰ BERNARD, Émile. “Souvenirs sur Paul Cézanne”. In. *Conversations* op. cit. pp. 49-80, aqui p. 65.

²¹ Sobretudo o suicídio do Baron Gros em 1835. Cf. NOLAN, Wendy. “Frenhofer’s Suicide and The Downfall of Le Baron Gros”. In. Symposium, 2000, pp. 90-112.

²² BALZAC, Honoré de. *Le chef d'oeuvre inconnu*. In. *La comédie humaine IX. Études philosophiques*. Vol. 1.. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 412.

²³ Até a respeito do suicídio de Frenhofer existem interpretações que o rejeitam, propondo que foi Poussin ciumento que matou o velho mestre por este ter visto Gillette desnuda: Cf. LATHERS, Marie. “Modesty and the artist’s model in *Le Chef-d'oeuvre inconnu*”. In. Symposium, primavera 1992, pp. 49-71.

²⁴ Cf. ASSAD, Maria L. “Time and Uncertainty: A Metaphorical Equation”. In. *KronoScope*, 3/2, 2003, pp. 185-197.,

competência dos dois espectadores²⁵, incapazes de ver a realização do velho mestre. O estatuto da obra de Frenhofer e sua infeliz recepção, que desvelou seu fracasso ou, ao contrário, velou seu sucesso, formam de fato uma aporia interpretativa²⁶, uma hesitação insolúvel que remete ao gênero original do conto, um conto “fantástico”²⁷. A uma tal hesitação insolúvel está fadado o leitor, espectador frustrado da obra-prima, que, como nota Didi-Huberman, pode crer ou não crer em tudo que quiser²⁸.

A ambigüidade das possíveis interpretações experimentada pelo espectador do quadro de Cézanne *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, que hesita entre a desagregação e a harmonia, entre a natureza em profundidade e a tela planar, corresponde também a um momento de tensão máxima na relação entre o que se entende como “paisagem” e “natureza”. Pois, na maioria dos casos, de acordo com todo um legado da tradição ocidental, a paisagem simplesmente é a natureza. Com essa equivalência perde-se completamente o hiato brutal que de fato existe entre os dois. Anne Cauquelin lembra o caráter ilusório dessa equivalência e fala da “invenção da paisagem”²⁹, sublinhando que a paisagem é sempre de alguma maneira construída, que na verdade constitui uma “forma simbólica” e não a própria “natureza”:

Nous “faisons” du paysage. Nous sommes rhétoriciens sans le savoir. Nous utilisons des procédés qui sont en tout point semblables – bien qu’implicitement connus comme tels – à ceux que les paysagistes mettent en œuvre. Nous cadrons, nous nous mettons à distance, nous procédons par métaphores et métonymies, nous contextualisons, nous allons jusqu’à “intertextualiser”(…) ³⁰.

²⁵ Cf. BONGIORNI, Kevin. “Balzac, Frenhofer, *Le Chef-d’oeuvre inconnu: Ut Poesis Pictura*”, In. *Mosaic* 33/2, 2000, pp. 87-99.

²⁶ Tal é a tese de Patrick Marot. Cf. MAROT, Patrick. “*Le Chef d’oeuvre inconnu* ou l’irreprésentable de la représentation”. In. *De la palette à l’écritoire*. CHEFDOR, Monique (ed). Nantes: Joça Seria, I, pp.140-150.

²⁷ De acordo com a famosa definição de Todorov, o fantástico coincide com a ambigüidade e hesitação do leitor: “Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu’on choisit l’une ou l’autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l’étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel”. TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970, p. 29. No fantástico, o objeto da hesitação é a alternativa entre a causalidade natural e a sobrenatural, alternativa substituída no conto de Balzac pela hesitação do leitor sobre a legitimidade da percepção e o juízo estético.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 57.

²⁹ Cf. CAUQUELIN, op. cit., passim.

³⁰ *Ibidem*, p. 113.

Essa fácil e imperceptível passagem, possibilitada pela retórica e pelas referências culturais, da “natureza” para a “paisagem” corresponde de fato a uma invenção da linguagem para o que não tem nome. O espectador transforma a natureza em paisagem para poder concebê-la. A “invenção da paisagem” é, na verdade, a invenção de uma linguagem para a natureza que nem a possui nem dela necessita. Também Cézanne aspirava a uma “invenção da paisagem”, ele queria, a saber, de acordo com sua famosa confissão relatada por Joachim Gasquet, refazer Poussin “entièrement sur nature”³¹.



Figura 13 – Nicolas Poussin, *Paysage avec Polyphème*. Saint-Petersbourg: Hermitage

As clássicas paisagens de Poussin, com suas composições legíveis, sua sábia disposição dos planos, sua ordem, clareza e equilíbrio, são frequentemente expressão de uma harmonia entre homens, deuses e natureza. Talvez o melhor exemplo disso seja aqui o quadro *Paysage avec Polyphème*, onde a montanha se confunde com o corpo do ciclope. Cézanne também queria “comme Poussin, mettre de la raison dans l’herbe et des pleurs dans le ciel”³². Pouco dessa

³¹ DAGEN, op. cit., p. 150.

³² Ibidem, p. 151.

harmonia clássica ainda resta, no entanto, nos quadros tardios da *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* onde a paisagem, em sua confrontação autêntica com a natureza, aparece como dificilmente conciliável. “La nature s’offre à moi si complexe”³³ confessava Cézanne, afirmando com isso o hiato intransponível entre ela e a clareza da linguagem clássica das paisagens de Poussin.

O problema que coloca ao seu espectador a *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* é que a montanha de Cézanne nunca realmente chega a se deixar apreciar enquanto paisagem. Ao observar seus avatares anteriores percebe-se que, nos anos 80, quando dialogava com uma árvore e coroava um amplo panorama, ela ainda era próxima de uma paisagem. Depois ela passou a afastar-se cada vez mais desta para, nessas últimas telas, afirmar com força crescente aquelas características da natureza que tanto perturbavam o próprio pintor e que resistem justamente a toda sua transformação em paisagem: “caótica, fugidia, confusa, sem vida lógica, fora de toda razão”. Ao mesmo tempo, ela nunca se torna realmente não figurativa e, com isso, nunca deixa por completo de prometer uma possibilidade de uma paisagem.

A dinâmica dos toques coloridos sugere ainda por momentos alguma profundidade, mas, a despeito disso seria vão procurar por alguns vestígios da perspectiva geométrica. Com esta, o acaso seria completamente banido da recepção do quadro, pois o olho do espectador encontrar-se-ia conduzido com segurança até o ponto de fuga. Com ela, contemporânea do florescimento do relógio mecânico que media o tempo³⁴, o espaço e também o tempo da montanha tornar-se-iam comensuráveis. Nada disso acontece na fruição da *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* que se recusa a se desvelar como uma paisagem e faz com que o olho vague caoticamente em procura de alguns elementos suscetíveis de erigir-se em um espaço concebível. O espaço e, com ele, o tempo da montanha de Cézanne, que vacilam entre a ilusão de uma montanha e a de um losango, entre o tempo geológico e o tempo da sensação, deixam-se no entanto experimentar sobretudo enquanto dúvidas.

Alberto Tassinari nota a respeito da pintura de Cézanne: “Em parte ela é o vidro transparente através do qual se vêem as coisas. Em parte ela obstaculiza tal

³³ Ibidem, p. 150.

³⁴ Cf. ARASSE, op. cit., p. 68. Arasse lembra que Brunelleschi, inventor da perspectiva geométrica, era também um grande fabricante de relógios mecânicos.

transparência pela trama das pinceladas”³⁵. Na recepção do quadro *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, essa dúvida expressa em termos do espaço traduz-se numa temporalidade específica do olhar: “Num instante a montanha, num instante o losango”. Pois no quadro uma mesma pincelada total condensa esse duplo potencial de transparência e opacidade, de profundidade e de planeidade. A fruição do quadro implica, assim, uma oscilação sempre prolongada e que não encontra nenhum ponto de chegada definitivo entre a transparência da montanha e a opacidade do losango.

Essa dúvida, desdobrada numa dúvida entre impressão de caos e a de harmonia torna-se perceptível também na discórdia de T.J. Clark com a seguinte afirmação de Roger Fry a respeito da pintura de Cézanne:

A composição de Cézanne parece à primeira vista não planejada, como se ele tivesse se sentado num canto inusitado qualquer da natureza e se pusesse a pintá-la; no entanto, quanto mais olhamos para ela, mais descobrimos correspondências adequadas, mais segurança por baixo da sutileza na arquitetura do seu projeto (...)³⁶.

Ao contrário de Fry, que interpreta a recepção da pintura de Cézanne como um trajeto da impressão do caos para a descoberta da harmonia formal, Clark vê nela, antes, a força conferida por uma “lista implícita de negativos acidentais”³⁷, ou seja, uma reafirmação do caótico. Na verdade, na recepção do quadro *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*, nenhuma das afirmações é definitiva e não adianta nenhum “quanto mais olhamos para ela”. Pois o quadro encerra o olhar num aporético vai-e-vem, num oscilante movimento do olhar que hesita: “Num instante caos, num instante harmonia”.

As dúvidas do espectador da *Sainte-Victoire* são comparáveis às do leitor do poema de Mallarmé. Pois *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* põe em cena uma dúvida que se encontra desdobrada na própria estrutura do poema. Com isso, ele solicita a participação do leitor na hesitação do poema. Assim, ao ver-se submergido pelas ondas, o Mestre hesita em lançar os dados fechados em seu punho. Este é o último ato possível que o separa da morte e o que está em jogo é aposta num sentido, ou seja, um último desafio ao acaso. Sua indecisão

³⁵ TASSINARI, op. cit., p. 30.

³⁶ Citado em CLARK, Timothy James. *Modernismos. Ensaio sobre política, história e teoria da arte*. SALZSTEIN, Sônia (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 85.

prolongada de lançar ou não os dados desdobra-se em imagens de hesitação: o navio num equilíbrio instável balançado pelo mar, a pena sobrevoando o abismo, decorando em seguida o gorro do “príncipe amargo do escolho” e evocando com isso o personagem indeciso de Hamlet.

Todo poema está saturado aliás de imagens e evocações de suspense, como os verbos “hésiter”, “voltiger”, “bercer”. A hesitação deixa suas múltiplas marcas nas formas verbais, onde o lugar preponderante pertence aos infinitivos, formas que suspendem toda atualização da ação. Com elas, a maioria das ações evocadas no poema possui um caráter antes de hipóteses do que de ações efetivas³⁷. A isso acrescenta-se um retorno insistente da conjunção “ou”: “l’un ou l’autre bord”, “la mer par l’aïeul tenant ou l’aïeul contre la mer une chance oiseuse”, “une insinuation simple au silence enroulée avec ironie ou le mystère précipité hurlé”, “rien de la mémorable crise ou ce fût l’événement accompli en vue de tout résultat nul humain”.

Para o leitor, uma das principais fontes da ambigüidade do poema consiste na dupla página que se constitui numa unidade visual. Essa foi a grande invenção de Mallarmé pois até então, apesar da presença das duas páginas abertas, a unidade de leitura era sempre a da página única, delimitada com toda segurança por suas bordas e pela costura central. Com o poema de Mallarmé coloca-se ao leitor o problema de como ler uma unidade constituída por duas páginas. O poema percorre de fato onze páginas duplas, que criam um efeito de ambigüidade entre unidade e dualidade. De peso excepcional para essa ambigüidade é a dobra central, meditada pelo poeta já em poemas anteriores, sobretudo em todos os poemas *Éventails*, e que aqui encontra sua realização última. Uma estranha cesura da página, próxima de um *enjambement*, uma fronteira incerta na leitura do texto da esquerda para a direita, a dobra central é uma passagem-barreira que afeta fortemente a legibilidade do poema.

Essa dobra central parece ser também o ponto de chegada daquilo que Mallarmé chamava de “significativo silêncio” do poema: “L’armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l’espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu’il n’est pas moins beau

³⁷ Ibidem.

³⁸ A respeito das formas semânticas e sintáticas do poema Cf. BAUGAULT, Laurence. “Du virtuel dans un *Coup de Dés* de Stéphane Mallarmé. In. *Revue Romaine*, n°32, 1, 1997, pp. 87-111.

de composer, que les vers”³⁹. Com a dobra central, trata-se de fato, no último poema de Mallarmé, de um silêncio que ao mesmo tempo dificulta e articula o ato de leitura e cujo duplo papel é a tal ponto significativo que ele próprio adquire dessa forma uma forte afirmação. Assim, o silêncio da dobra central perde muito do caráter negativo que costuma impregnar o silêncio. Este aparece, antes, como um elemento cuidadosamente “composto” e, com isso, previsto na estratégia da leitura do poema. O silêncio da dobra central torna-se, com efeito, não menos importante que as palavras, cuja articulação, altamente incerta, depende na verdade dele. Ele sugere assim até mesmo uma possibilidade da inversão da hierarquia habitual, onde são as palavras que chamam para si toda atenção do leitor.

Em sua recepção, o silêncio da dobra central leva de fato a uma manifestação do silêncio opaco. Ele se torna, pois, um lugar vazio impossível de ser preenchido, um silêncio da dúvida que provoca por parte do leitor uma hesitação sem termo. Assim, na página do Mestre, a disposição da frase por cima da dobra central faz com que se hesite quanto a seu sujeito: é o Mestre que hesita ou, antes, o único Número? Em consequência de sua disposição na página, o próprio verbo “hesitar” passa a hesitar entre dois sujeitos, transformando-se num espelho da dúvida do leitor. Este vacila, de fato, em nessa bifurcação escolher seu trajeto de leitura, nunca satisfeito com o caminho pelo qual optou, pois vê-se sempre ciente da perturbadora existência daquele caminho que deixou inexplorado. Essa insatisfação faz com que ele, cedo ou tarde, volte para explorá-lo e, em seguida, compará-lo com o outro sem, no entanto, chegar a qualquer conclusão para além da de uma perfeita validade dos dois trajetos.

A dúvida quanto à realização do lance de dados pelo Mestre, e quanto ao seu efeito, é mantida ao longo do poema e apenas cresce com a leitura, sem nunca encontrar verdadeira solução. Não se trata mais de uma luta do Mestre com o mar tempestivo, mas de uma luta entre duas possibilidades: os dados foram ou não lançados? O lance, se realizado, teve ou não algum efeito? Na página 7, essa dúvida explicita-se através da conjunção “ou”: uma insinuação simples ao silêncio enrolada em ironia ou o mistério.

³⁹ MALLARMÉ, *Correspondance*, op. cit., p. 613.

A dupla alternativa entre a realização do lance e seu abandono, e entre seu êxito e seu fracasso, resume-se na ambígua frase que se destaca em maiúsculas nas duas últimas duplas páginas do poema: “rien n’aurait eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation”. A constelação, que seria a solução unívoca das duas alternativas, ou seja a confirmação da realização e do êxito do lance de dados que aboliria o acaso, “talvez” surge. Esse “talvez” faz com que o leitor se mantenha até o fim do poema no regime da dúvida, da oscilação entre as interpretações contraditórias. As palavras finais, “Toute pensée émet un coup de dés”, que são uma repetição das iniciais, criam um efeito de um perturbador fechamento circular.

A possibilidade da constelação, testemunha de uma tentativa de traçar vínculos imaginários entre estrelas incompreensíveis para afirmar uma relação entre a humanidade e a ordem cósmica, equivaleria a uma possibilidade de afirmação do domínio da analogia, herdada da poesia romântica. A esse mundo dual da analogia, desdobrado entre Terra e Céu, opõe-se, contudo, no poema o mundo da tautologia⁴⁰, mundo simples e unidimensional, onde “la Nature a lieu on y ajoutera pas”⁴¹, e onde portanto reina o acaso expresso na repetição circular dos lances de dados. Na frase da correspondência de Mallarmé ecoa, aliás, o tautológico “rien n’aura eu lieu que le lieu” do poema.

Assim, em sua recepção, o poema de Mallarmé e o quadro de Cézanne oscilam entre necessidade e acaso. Há, talvez, em *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* uma paisagem harmoniosa que subtrai ao caos a natureza e a visão, como há, talvez, em *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* uma constelação, que garantiria do bem-fundado de uma aposta na linguagem e no pensamento contra uma vã repetição tautológica, contra uma insignificante e monstruosa espiral da linguagem.

Com essas dúvidas experimentadas na recepção da *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* e do *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, que desembocam em aporias do silêncio opaco, Cézanne e Mallarmé colocam de fato o espectador e o leitor no regime do “talvez”. A fruição dessas obras proporciona, pois, a convicção de que seu sentido é sempre uma construção potencial. Com

⁴⁰ A respeito da oposição entre analogia e tautologia cf. ROGER, Thierry. “Mallarmé et la transcendence du langage: lecture du *Démon de l’analogie*”. In. *Littérature*, n°143, setembro 2006, pp. 3-27.

isso, nasce a suspeita de que toda interpretação possui um caráter ilusório. Tal seria, aliás, a interpretação possível da frase-aforismo que termina o poema de Mallarmé: “*Toute pensée émet un coup de dés*”. Para concluir sobre o quadro de Cézanne seria possível parafraseá-la: Todo olhar suscita uma paisagem.

⁴¹ Cf. MALLARMÉ, *Poésies et autres textes*, op. cit. p. 228.