

7 Conclusão

Tanto em Mallarmé quanto em Cézanne o silêncio opaco funciona como um limite imposto pela linguagem da arte à comunicação. É nesse sentido que as últimas obras de Mallarmé e de Cézanne instauram uma relação especial com o silêncio. Pois aí o sentido não é apenas adiado para ser em seguida formulado, trazendo consigo para o fruidor uma satisfação resultante da superação positiva da dificuldade. O sentido aparece, antes, como uma promessa nunca plenamente realizada, sempre acompanhado pela sombra de sua falta. Com as últimas obras de Mallarmé e de Cézanne, o sentido proposto ao fruidor pela linguagem da arte é a própria dúvida.

Nos dois casos, o fruidor encontra uma promessa de poder realizar plenamente sua busca pelo sentido da obra. Nos dois casos, essa busca é frustrada, de maneira que o fruidor não entende o que o poema de Mallarmé “quer dizer” e não consegue “entrar” no espaço de Cézanne. Tampouco satisfaz-se, porém, com a alternativa de que o poema não queira dizer nada, sendo um jogo autotélico de palavras, e de que o espaço de Cézanne seja simplesmente uma superfície plana a se “percorrer”.

O fruidor definitivamente não sabe qual caminho interpretativo deve seguir e experimenta essa dúvida como uma aporia. Pois, mesmo que seja sempre possível optar por um dos caminhos contraditórios, apostando na referencialidade do poema ou em sua falta, no espaço ilusionista ou no plano, em obras como *Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* e *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, a impossibilidade de se descartar por completo a interpretação rival faz com que todas as certezas apareçam como ilusórias. Isso constitui para o fruidor sem dúvida uma lição de ceticismo, pois através do silêncio opaco o quadro de Cézanne e o poema de Mallarmé o fazem entrar no regime de um “talvez” irremediável.

Mallarmé e Cézanne situam-se ambos no momento de uma tensão entre duas visões opostas sobre suas respectivas linguagens: entre uma aspiração ao que Jean-Pierre Bobillot chama de “idealismo mimético”, ou seja, uma transparência

da linguagem com relação ao mundo, e de “nihilismo autotélico”¹, ou seja, o desesperador fechamento da linguagem em seu próprio domínio, a adoção da forma de uma espiral da linguagem. O fruidor aprende com as obras do poeta e do pintor que não se trata de nenhuma dessas alternativas e experimenta o quanto essa relação da linguagem com a realidade é mediatizada. Ele se vê, assim, forçado a renunciar à conquista do sentido pleno e da visão absoluta, sem, no entanto, entregá-las completamente ao acaso. Com isso, Mallarmé e Cézanne elaboram uma poética que significa para o fruidor uma perpetuação do risco. Contudo, nenhuma operação intelectual e nenhum ato de percepção são realmente capazes de trazer certeza e realidade àquela disposição. Dessa maneira, as últimas obras de Mallarmé e de Cézanne propõem a seus fruidores uma experiência perturbadora da perda definitiva da certeza acerca do verdadeiro estatuto da relação das linguagens da poesia e da pintura com a realidade.

Em Cézanne, o olhar estável, partindo daquele ponto de vista ideal, exigido pela perspectiva linear do Renascimento, não é mais capaz de conservar sua certeza. O espaço de Cézanne força-o, antes, a uma oscilação contínua e insolúvel entre profundidade e superfície. Com isso, o olhar, tornando-se um olhar oscilante, exige que se reflita sobre seus próprios limites.

Em Mallarmé, o verso, como tentativa de se abolir o acaso próprio às palavras arbitrárias através de novas determinações fonéticas, rítmicas, semânticas e gráficas, em vez de realmente eliminá-lo passa a incorporá-lo. Essa incorporação tem como consequência, para o leitor, o encontro com lugares vazios definitivamente ambíguos.

Apesar de todas as dúvidas que suscitam as duas obras, o incontestável esforço construtivo que confere aos poemas de Mallarmé e quadros de Cézanne uma firme unidade, associado de maneira significativa ao esforço de opor-se ao acaso, não permite que se adote com respeito a estes uma posição baseada na noção moderna de obra aleatória. Isso porque esta, oriunda de um gesto gratuito, longe de toda idéia de necessidade, constitui-se em um jogo de fatores de indeterminação e, ao contrário da obra de Mallarmé e de Cézanne, não possui mais nenhuma pretensão à finalidade ou hierarquia, dependendo totalmente da interpretação arbitrária atribuída pelo fruidor. Tanto em Mallarmé quanto em

¹ BOBILLOT, Jean-Pierre. *Trois essais sur la poésie littéraire. De Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Heidsieck*. Paris: Al Dante, 2003, p. 32.

Cézanne, o sentido não é puramente aleatório mas, ao mesmo tempo, qualquer sentido unívoco e estável parece não mais poder ser sustentado. Afinal, o silêncio opaco remete antes de mais nada à oscilação contínua entre presença e ausência do sentido referencial, ou seja, a uma falta de certeza quanto ao sentido da obra, e não à certeza de sua inexistência.

Com isso, consideradas do ponto de vista histórico, as obras de Mallarmé e de Cézanne ocupam um lugar ambíguo, entre o “tradicional” e o “revolucionário”. Por um lado, ao obedecer a uma poética de oscilação que já leva em conta a inevitabilidade do acaso em toda linguagem, elas se afastam da tradição. Por outro lado, no entanto, levar o acaso em conta não significa aqui afirmá-lo e romper completamente com a idéia de necessidade, como será o caso de várias obras do século XX. Em vez disso, o pintor e o poeta tentam vencer o acaso através de uma busca utópica de seu possível caráter necessário. Dessa maneira, oscilando entre as idéias de necessidade e de acaso na linguagem da arte, tanto Mallarmé quanto Cézanne escapam à poética da indeterminação e, ao mesmo tempo, a anunciam.

Mallarmé e Cézanne anunciam, é verdade, os esforços paradoxais da arte do século XX, que acolherá o acaso de braços abertos e cuja meta consistirá em “produzir um evento perfeitamente imprevisível, provocar, de modo perfeitamente calculado, uma situação incalculável”². As aporias interpretativas, os impasses de interpretação, que são em Mallarmé e em Cézanne as manifestações do silêncio opaco enquanto tentativa de se introduzir o acaso na obra, de “fingi-lo” para fingir uma possibilidade de sua abolição, anunciam de fato a experiência do impasse tão freqüente na arte do século XX. De fato, segundo Ferreira Gullar, o impasse se torna a principal experiência de muitos movimentos de vanguarda³, que levantaram com violência muitas questões sem, no entanto, dedicar suficiente tempo e maturação à busca, através de uma linguagem da arte, por respostas de envergadura.

A esse fervor juvenil de questionamento relaciona-se também o fato de, no século XX, o acaso passar a não ser mais percebido como uma ameaça para a composição da obra, como uma força indesejada e devastadora. Ele é, ao contrário, cada vez mais bem-vindo e passa a ocupar um lugar eminente na

² GENDOLLA, Peter, KAMPHUSMANN, Thomas. “Einleitung”, in. GENDOLLA, Peter, KAMPHUSMANN, Thomas (org). *Die Künste des Zufalls*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999, p. 7.

estrutura da obra. Através dos mais variados procedimentos, o acaso é solicitado como componente da composição e da recepção e, assim, por exemplo, Jean Arp concebe obras como os *Rectangles selon les lois du hasard*, e *Constellations selon les lois du hasard*, colagens onde cada pedaço de papel é colocado ao acaso sobre uma superfície retangular:



Figura 14 – Hans Arp, *Rectangles selon les lois di hasard*. Basileia, Kunstmuseum Basel

Na mesma época, Tristan Tzara ensina a compor poemas dadaístas a partir de palavras impressas de jornal, recortadas e pinçadas ao acaso:

Pour faire un poème dadaïste

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans le journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

³ GULLAR, Ferreira. *Sobre arte. Sobre poesia* (Uma luz do chão). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 63.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement
dans l'ordre ou elles ont quitté le sac.
(...)⁴.

Marcel Duchamp, por seu turno, cria seus curiosos *Trois stoppages étalons*, obra para qual o artista jogou ao acaso da altura de um metro três pedaços de linha de um metro de comprimento cada e fixou as formas que produziram esses lances. Ele próprio as chama de “acaso em conserva”: “Mes trois stoppages-étalon sont donnés par trois expériences, et la forme est un peu différente pour chacune. Je garde la ligne et j'ai un mètre déformé. C'est un mètre en conserve, si vous voulez, c'est du hasard en conserve”⁵.

É significativo que nessas experiências, de Arp, Tzara e Duchamp, que buscam provocar o acaso, os elementos das obras, palavras ou pedaços de papel, freqüentemente devem ser jogados, sorteados ou misturados, ou seja, de alguma maneira “postos em jogo”⁶. Com isso, elas remetem sem dúvida ao lance de dados (e de palavras) inaugurado por Mallarmé.

Pensando na própria palavra “dadá”, que, segundo alguns relatos, foi encontrada ao acaso no dicionário *Larousse*, percebe-se também uma estranha e inesperada semelhança com o famoso “ptyx” de Mallarmé. Pois a palavra “dadá” também pode ter diferentes significações em diferentes línguas: “adeus” em alemão, “sim-sim” em romeno, “cavalo de madeira” em francês⁷. Ela pode ser também simplesmente uma palavra infantil, um balbucio que não significa absolutamente nada. Com todas essas possibilidades, ela desencadeia buscas fantásticas por seu sentido:

Além disso, os jornalistas informam que os negros da tribo Kru chamam o rabo de uma vaca sagrada de Dadá; em determinada região da Itália, os dados e a mãe são chamados de Dadá; Dadá significa a ama, e outras coisas nutritivas mais, que porventura possam ser descobertas em torno da origem desta palavra⁸.

As aparentes semelhanças entre as palavras “dadá” e “ptyx” residem no fato de que ambas parecem colocar em questão sua referência. Essas semelhanças

⁴ TZARA, Tristan. *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Flammarion, 1992, p. 382.

⁵ CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp. Entretiens*. Paris: Somogy, Éditions d'Art, p. 78.

⁶ “gespielt werden”, cf. GENDOLLA, Peter, KAMPHUSMANN, Thomas, op. cit., p. 12.

⁷ Cf. HUE, Jean-Louis. “À Dada”. In. *Magazine Littéraire*, n°446, outubro 2005, p. 3.

⁸ RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 35.

iniciais permitem, no entanto, sobretudo medir a distância que de fato separa as duas palavras e que diz respeito justamente ao lugar atribuído ao acaso em meio a seu uso. Pois, no caso do “ptyx”, a dificuldade experimentada pelo leitor origina-se na dúvida se a palavra foi encontrada ou inventada, ou seja, na dúvida quanto ao papel do acaso a lhe ser atribuído. Além disso, o “ptyx”, apesar do humor de seu autor, contém um forte apelo às leis de significação e, através de sua dificuldade, não faz senão hiperbolizar essas leis. Num sentido análogo, se uma pincelada de Cézanne, ou até mesmo uma falta de pincelada, ao tecer relações complexas com todas outras pinceladas do quadro, pode ser pensada em termos de uma “pincelada hiperbolizada”, ou seja, uma pincelada necessária, os pedaços de papel ou linha jogados ao acaso se opõem, ao contrário, a toda e qualquer necessidade.

À diferença de Mallarmé e de Cézanne, os dadaístas acolhem abertamente o acaso num espírito de derrisão e de provocação, de maneira que seria de fato ridículo empreender uma busca séria e erudita do significado da palavra “dadá”. Não mais se pode falar aqui de uma verdadeira dificuldade, pois, em sua recepção, os lugares vazios das obras dadaístas apontam univocamente para o acaso e a loucura. Como o nota com força Hans Richter, o papel do acaso na obra dadaísta é sobretudo destruidor, tal um explosivo, pois trata-se do “acaso, não como ampliação do campo artístico, e sim como princípio intencional da dissolução, do indômito, da anarquia”⁹. “Le poème vous ressemblerá”, anuncia Tristan Tzara no final de sua receita do poema composto ao acaso, incluindo com isso o autor e o fruidor no domínio generalizado e devastador do acaso.

Convocando o acaso para o fazer poético e pictórico, o movimento “Dadá” encontra-se, assim, esvaziado de toda pretensão à coerência do sentido. Pertencendo a tantas línguas e linguagens possíveis, a palavra “dadá” não pertence de fato a nenhuma, apontando com isso sobretudo ao caráter profundamente anti-nacionalista do movimento plurilingüístico, que atuava em cidades tão diferentes como Zurique, Nova Iorque, Berlim, Paris, Madrid... Trata-se, pois, de um movimento de subversão revolucionária que, pela univocidade de sua intenção destruidora, retira da palavra “dadá” toda a ambigüidade, de modo que se perde completamente a relevância do questionamento pelos seus possíveis significados

⁹ Ibidem, p. 59.

A expressão mais evocativa da afirmação do acaso que acompanha a recepção é a fruição de um poema “simultaneista”, chamado também de “ruidista”. “Trata-se de um recitativo baseado no contraponto, no qual três ou mais vozes falam, cantam, assobiam, ou algo parecido”¹⁰, tal como, por exemplo, naquela recitação do poema *L’amiral cherche une maison à louer* em 1916, realizada simultaneamente por Huelsenbeck, em alemão, Janco, em inglês, e Tzara, em francês, com o acompanhamento de todo tipo de barulhos ensurdecedores e cuja impressão geral era de caos e cacofonia. O texto do poema *L’amiral cherche une maison à louer*, ao contrário do *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, não cria dificuldade através de bifurcações tipográficas que abrem ao fruidor alternativas de percurso de leitura. O famoso poema dadaísta apresenta partes do texto justapostas, o que exclui toda escolha, acolhendo com isso, de bom grado, o caos das leituras simultâneas e incompreensíveis.

A herança do dadaísmo é presente em grande parte das obras de arte do século XX, manifestando-se contudo de maneira mais aguda nas artes plásticas. O culto do novo, com sua afirmação da estética do improviso, com a arte concebida como evento e articulada como um efêmero espetáculo que apresenta obras descartáveis, relaciona-se também a uma presença da idéia de gratuidade.

O encontro da idéia de gratuidade com a idéia de acaso, impensável tanto para Mallarmé quanto para Cézanne, aconteceu de fato pouco depois da morte do pintor e do poeta. Onipresente na estética dadaísta, este encontro, tão freqüente em toda arte do século XX, foi de fato conceitualizado com precisão no romance de André Gide *Les caves du Vatican*, de 1914. O romance põe em cena um “crime gratuito”, cometido por Lafcadio sem nenhum motivo além do próprio jogo com a possibilidade. Significativo e perturbador é, de fato, o lugar que no “crime gratuito” ocupa o acaso, pois é este que, em última análise, deve decidir a favor ou contra o assassinato:

“Là, sous ma main, cette double fermeture – tandis qu’il est distrait et regarde au loin devant lui – joue, ma foi! Plus aisément encore qu’on eût cru. Si je puis compter jusqu’à douze, sans me presser, avant de voir dans la campagne quelque

¹⁰ Ibidem, p. 32.

feu, le tapir est sauvé. Je commence: Une; deux; trois; quatre; (lentement! lentement!) cinq; six; sept; huit; neuf... Dix, un feu..."¹¹

Em suma, se há uma verdadeira ruptura em Mallarmé e em Cézanne, ela diz respeito justamente ao lugar que na obra de ambos desempenha o acaso. Em Mallarmé e em Cézanne falta, de fato, aquele júbilo vitalista que frequentemente acompanhará o acaso na arte desde o início do século XX.

Nem o poeta nem o pintor participam da reivindicação de uma realidade radicalmente nova, como o fariam com violência todos os movimentos de vanguarda e todas as revoluções. Mallarmé e Cézanne estão ainda por demais fascinados e ocupados em pesquisar as possibilidades daquele legado da linguagem da poesia e da linguagem da pintura deixado pela tradição. E mesmo se a longo termo dessa lenta pesquisa eles se chocam contra certos limites, essa descoberta não provoca neles um entusiasmo, mas, antes, o pressentimento de que a exploração dos confins é um risco, pois leva a várias perdas irrecuperáveis.

Essa dualidade presente na obra de Mallarmé e de Cézanne, autenticamente dividida entre o passado e o futuro, é para nós uma verdadeira fonte de fascinação. Pois o poeta e o pintor ainda exploravam os limites de suas respectivas linguagens, não pelo prazer gratuito de aventura, em nome da busca pela busca, tão comum na arte que veio depois deles e onipresente hoje em dia, mas porque esperavam encontrar aí algumas respostas. O acaso que o fruidor experimenta na recepção da obra de ambos não é, nesse sentido, uma convocação lúdica e gratuita, mas faz parte da busca por uma verdadeira linguagem poética e pictórica.

¹¹ GIDE, André. *Les Caves du Vatican*. Paris: Gallimard, 2004, p. 195.