A POESIA DE MALLARMÉ ENCONTRA A PINTURA DE MANET

Caroline Pessoa Micaelia¹

RESUMO: Dentre os trabalhos críticos que o jovem Mallarmé dedicou à pintura, “The Impressionists and Édouard Manet” (1876) talvez seja o mais importante, mesmo sendo provavelmente o mais desconhecido. Isso se explica uma vez que seu manuscrito francês tem paradeiro desconhecido, sendo nossa única fonte, atualmente, uma tradução inglesa. Trata-se, no entanto, de um trabalho que marca a passagem ao tipo de escrita e análise que Mallarmé passaria a empreender em sua obra tardia. Nesse texto, o poeta comenta a prática dos pintores impressionistas, sobretudo de Manet, estabelecendo uma analogia entre os caminhos da pintura e os da poesia em fins do século XIX francês. Este artigo busca explorar a abordagem analógica de Mallarmé em “The Impressionists”, valendo-se das reflexões que o poeta elabora sobre Manet e sobre o impressionismo para investigar como esse pensamento encontra par em seus próprios trabalhos. Partindo das quatro linhas de força que, segundo Bertrand Marchal (2011), Mallarmé observaria nos trabalhos desses artistas (*ar livre, simplificação, perspectiva e descondicionalidade do olhar*), assim como de textos mallarmeanos tão diversos quanto *La Musique et les Lettres* (1895) e “Don du poème” (1866) – mas sem perder de vista a historicidade de ambos –, o intuito aqui consiste em mostrar como as trajetórias da poesia e da pintura se tocam, naquele fim de século, através de alguns pontos de encontro entre a obra de Mallarmé e a de Manet.

PALAVRAS-CHAVE: “The Impressionists and Édouard Manet”; Stéphane Mallarmé; Édouard Manet; poesia; pintura.

MALLARMÉ’S POETRY JOINS MANET’S PAINTING

ABSTRACT: Within the scope of Mallarmé’s early critical works on painting, “The Impressionists and Édouard Manet” (1876) is probably his most important piece, in spite of being as well his less known. Such contradiction is justified by an absence of its French manuscript, thereby leaving an English translation as our only source. This particular work marks, nevertheless, the passage to the sort of writing and analysis Mallarmé would produce in his late days. In it, he comments the Impressionists’ practice, and Manet’s above all; he establishes, moreover, an analogy between French poetry and painting in late nineteenth century art. The present study seeks to explore Mallarmé’s analogical approach in “The Impressionists”. It gives a closer look to the poet’s thoughts on Manet and the Impressionists in order to investigate how his ideas about painting find a match in his own poetical works. In 2011, Bertrand Marchal pointed out four guidelines (*open air, simplification, perspective, and deconditioning of the look*) through which Mallarmé would read those painters’ activity in “The Impressionists”. From this point of departure, our goal here is to confront his analysis with some aspects of his own poetics. To do so, we will come across texts as distinctive as *La Musique et les Lettres* (1895) and “Don du poème” (1866), without losing sight of these works’ historicity. The attempt of this paper is to show where poetry joins painting in that *fin de siècle* by comparing Mallarmé’s and Manet’s œuvres.

KEYWORDS: “The Impressionists and Édouard Manet”; Stéphane Mallarmé; Édouard Manet; poetry; painting.

¹ Doutoranda, Universidade de São Paulo, carolinemicaelia@hotmail.com.

Em que pese sua produção crítica sobre as outras artes, Mallarmé pouco escreveu sobre a pintura. No espectro de sua obra tardia, apenas três dos “*Médallions et portraits en pied*” de *Divagations* – um sobre Manet, outro sobre Whistler e um terceiro sobre Berthe Morisot – são dedicados ao assunto. Sua obra de juventude reúne algumas *gossips* artísticas², “*Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet*” e “*The Impressionists and Édouard Manet*”. Entre os últimos, as *gossips* consistem numa espécie de boletim enviado para a revista inglesa *The Athenaeum*, entre 1875 e 1876, a fim de relatar os acontecimentos artísticos da capital francesa durante o período, e centram-se principalmente na atividade de Manet; o texto de 1874 configura uma crítica de caráter jornalístico, propondo-se a defender o autor de *Le déjeuner sur l’herbe* (1863) frente à recusa de duas das três telas³ por ele enviadas ao *Salon* daquele ano; já o terceiro trabalho, de 1876, dá conta do movimento de pintura que despontava em meados do século XIX, reiterando dessa maneira o lugar central ocupado pela obra do mestre impressionista na concepção mallarmeana sobre as artes plásticas.

Colocando de lado a escassez de trabalhos dessa ordem, a observação do panorama acima permite duas ponderações: 1) em toda sua produção sobre as artes plásticas Mallarmé esteve sobretudo interessado pelo impressionismo – e, talvez mais do que isso, pelos impressionistas –; e 2) quando, nos anos 1870, o poeta começa a pensar sobre pintura, tal reflexão está particularmente vinculada à figura de Manet, uma vez que o pintor é assunto de mais da metade desses trabalhos.

Com efeito, os primeiros anos de Mallarmé em Paris são profundamente marcados por sua relação com Manet, a quem foi apresentado em 1873. A amizade entre eles, cultivada por dez anos no convívio diário, chega ao fim apenas com a morte do pintor, em 1883, a respeito da qual Mallarmé declararia (2012 [1885], p. 251), na importante carta autobiográfica enviada a Verlaine: “por dez anos, vi todos os dias meu querido Manet, cuja ausência hoje me parece inverossímil”. Admiração de mão dupla, posto que a publicação do estudo sobre os impressionistas, traduzido para a também inglesa *The Art Monthly Review*, sai no número do 30 de setembro, poucos dias antes de Manet ter finalizado o retrato de Mallarmé (MARCHAL in MALLARMÉ, 2003, p. 1703). O estreitamento desses laços de amizade se dá devido a um apreço mútuo por Baudelaire – que estimava a arte de Manet – e por Edgar Poe – objeto do primeiro projeto no qual colaboraram os dois artistas⁴.

No que compete a Mallarmé, tal apreço reflete a fase fortemente baudelaireana pela qual passavam seus escritos sobre arte. Caberia até mesmo propor, como faz Durand (1998, p. 16), que tanto o “artigo de circunstância de 1874”⁵ como o “grande estudo de 1876”⁶, diferindo “mais em ênfase do que em atitude”⁷ (HARRIS, 1964, p. 559), foram escritos na esteira do “*Peintre de la vie moderne*” (1863). Salvo que se para Baudelaire o artista moderno por excelência é Constantin Guys, sendo

² Três, das quais apenas uma teve publicação contemporânea ao poeta (MARCHAL in MALLARMÉ, 2003, p. 1696).

³ Posicionamento que Mallarmé entendia como um ataque gratuito à obra do amigo.

⁴ A tradução do *Corvo* (1875) em prosa, acompanhada de gravuras. Após essa primeira obra, os artistas colaborariam em outros trabalhos – e projetos eventualmente abortados –, dos quais o mais célebre talvez seja a edição de luxo de *L’après-midi d’un faune* (1876), com gravuras de Manet.

⁵ “l’article de circonstance de 1874”. A partir daqui, todas as citações em língua estrangeira têm tradução de minha autoria.

⁶ “la grande étude de 1876”.

⁷ “in emphasis rather than in attitude”.

Manet apenas “um último desafio romântico” (DRAGUET in MALLARMÉ, 1998, p. 45), para Mallarmé, Manet é símbolo maior de modernidade em pintura e responsável pela “constituição de uma frente ‘impressionista’ que revolucionará a estética, fundando-se sobre uma nova consciência”⁸ (DRAGUET in MALLARMÉ, 1998, p. 45).

Figura 1 – *Portrait de Mallarmé*, 1876, óleo sobre tela, 27 x 36 cm, Musée d'Orsay, Paris

Tal, como procurarei explorar no presente artigo, é o espírito reinante nesse “grande estudo de 1876”, cujo título, “The Impressionists and Édouard Manet”⁹, ressalta o duplo interesse de Mallarmé no que diz respeito à pintura.

Com efeito, a origem desse texto está antes numa longa reflexão sobre a atividade de Manet e dos outros pintores impressionistas – a nova forma de pintar que eles preconizam, bem como suas consequências para o futuro das artes – do que na energia liberada pela amizade entre poeta e

⁸ “un ultime défi romantique, Mallarmé souligne la constitution d'un front ‘impressionniste’ qui révolutionnera l'esthétique en se fondant sur une nouvelle conscience.”

⁹ “The Impressionists and Édouard Manet” tem seu título em inglês por se tratar, efetivamente, de uma tradução. O texto possui uma história curiosa: em 1876, o periódico inglês *The Art Monthly Review* pede a Mallarmé que escreva um artigo sobre o então novo movimento de pintura – o impressionismo. Mallarmé o escreve em francês, envia-o à revista, onde o editor George T. Robinson o traduz e publica em inglês. O texto não chega a ser publicado em terras francesas no século XIX e o manuscrito francês de Mallarmé tem, atualmente, paradeiro desconhecido. Assim sendo, não parece haver saída a não ser considerar o texto em inglês como original. Para maiores desdobramentos a respeito dessa história e dos problemas que ela apresenta, ver AUTOR, 2019.

pintor. “O caso Mallarmé e o caso Manet”, afirma Durand (1998, p. 14), “ultrapassam suas personalidades individuais, indicando mais amplamente duas situações semelhantes nos respectivos universos sociais”¹⁰, de modo que o percurso do poeta, para muito além de prestigiar a obra do amigo, aponta para o estabelecimento de uma analogia entre as mudanças pictóricas protagonizadas pelos impressionistas e aquelas pelas quais passava a poesia no final do XIX, com quebra do metro, a ascensão da prosa¹¹ e a desvalorização do modelo retórico clássico, até então em vigor.

Em alguns momentos do texto, essa analogia se mostra clara. É o que acontece, por exemplo, com o uso da palavra *crise* para designar as mudanças pelas quais passava, então, a literatura. Esse conceito, fundamental para o conjunto dos escritos de Mallarmé, se manifesta em contextos distintos entre os anos 1870 e os anos 1890, e está essencialmente vinculado à noção de *crítica*. Ele responde a um olhar e a um projeto críticos sobre os quais, a partir de “The Impressionists” – primeira ocorrência do termo na obra do poeta –, seria fundada toda a obra mallarmeana em prosa. Ora, no texto sobre os impressionistas, é questão de colocar deliberadamente em relação essa *crise* – essa *crítica* – da literatura e a *crise* na qual os pintores do movimento inserem as concepções tradicionais de pintura.

Este trabalho procura realçar esse ímpeto analógico de Mallarmé em “The Impressionists”¹², lançando mão das reflexões que o poeta constrói sobre Manet e sobre o impressionismo para investigar em que medida tais reflexões encontram par em seus próprios textos poéticos. Para tanto, a maior parte dos trabalhos mallarmeanos utilizados aqui – fora o próprio “The Impressionists”, que está na origem deste estudo – são tardios, datando dos anos 1890. Isso se explica porque, no artigo de 1976 surgem algumas das questões – como a da *crise*, por exemplo – que seriam destrinchadas nas últimas prosas de Mallarmé, com destaque para *La Musique et les Lettres* (1895). Não obstante, com o intuito de mostrar o modo como algumas dessas reflexões aparecem, de outra maneira, nos textos de juventude, um dos exemplos utilizados é um quarteto de “Don du poème” (1866).

De acordo com Marchal (2011, p. 338), em artigo sobre a atividade de Mallarmé como crítico de arte, “The Impressionists” coloca em cena o poeta lendo a prática impressionista através de quatro linhas de força, 1) o *ar livre*; 2) a *simplificação*; 3) a *perspectiva*; e 4) o *descondicionamento do olhar*. Essas diretrizes, como procurarei mostrar, parecem estar em inequívoca relação de analogia com seu projeto poético; elas serão objetos de estudo nas próximas páginas.

Mas antes disso, parece importante lembrar alguns dos pilares que apoiavam a pintura da tradição, e só então analisar o motivo pelo qual tais linhas de força se contrapõem a esses pilares.

¹⁰ “Le cas Mallarmé et le cas Manet dépassent leurs personnalités individuelles, indiquent plus largement deux situations semblables dans leurs univers sociaux respectifs.”

¹¹ Para um maior aprofundamento a respeito desses dois primeiros temas, ver AUTOR, 2016.

¹² Não se trata, portanto, de analisar o texto em sua integralidade.

A pintura da tradição

Até o século XIX, quando um aluno ingressava na Academia de Belas Artes, ele tinha, num primeiro momento, aulas de desenho, geometria, perspectiva, anatomia, mitologia, religião e história da França. Em seguida, esse estudante aprendia a parte prática do *métier* em ateliês de artistas já consagrados. Finalmente, uma última etapa dessa formação consistia em ir ao Louvre para copiar as telas dos grandes mestres do passado.

A trajetória é relevante aqui pois sublinha alguns dos aspectos responsáveis por reger as práticas artísticas tradicionais. Voltemo-nos para eles.

Antes de mais nada, era preciso respeitar uma *hierarquia de gêneros* pictóricos, pois, como em literatura, os diferentes gêneros de pintura possuíam valor distinto uns dos outros – o quadro de grandes dimensões correspondia a um quadro de gênero elevado, ao passo que os quadros de pequenas dimensões eram utilizados na prática de gêneros menores. Nessa lógica, falar em *tela grande*, à época, era falar não apenas no tamanho das telas, mas também em *assuntos elevados*, os quais, nesse caso, poderiam ser mitológicos, bíblicos ou históricos. Do ponto de vista do tema, o *retrato de pé*, embora não fosse tão prestigioso quanto esses últimos três, era também considerado um grande gênero.

Em seguida, tinha-se o que se nomeava, justamente, *pintura de gênero*, à qual competia a representação das cenas do cotidiano, e, abaixo da pintura de gênero, encontrava-se a *paisagem*, realizada até então num pequeno formato. O gênero mais baixo era a *natureza morta*, última instância de uma hierarquia que determinava, conseqüentemente, os grandes pintores como sendo aqueles que se voltavam para a Bíblia, a mitologia ou a história – assuntos que, da maneira como se compreendia à época, favoreciam a primazia da idealização. Os pintores de retrato, os pintores de gênero, os paisagistas e, por fim, os que retratavam a natureza morta seguiam, nessa ordem, o esquema hierárquico.

A ligação entre pintura e literatura estava também no fato de a arte da tradição ser movida por *convenções*, dentre as quais caberia falar num idealismo quanto à ideia de beleza; uma visão *ideal do belo*, concebida a partir da estatuária antiga. Assim, um pintor da tradição não se preocupa em pintar a realidade, na medida em que o real se opõe ao ideal. Num sentido mais amplo, a cultura adquirida se sobrepunha à observação da realidade ou da natureza, de tal modo que a pintura era tratada como uma *arte ligada à memória*, conforme defende Baudelaire (1954 [1885], p. 895), em “L’art mnémonique”: “Na realidade, todos os desenhistas bons e verdadeiros desenharam a partir da imagem escrita no cérebro, e não a partir da natureza.”¹³ A ideia, aqui, é a de que era preciso fazer melhor do que a natureza. Nessa lógica, seguindo a fórmula de Horácio (2013 [14-10 a. C], p. 40-41), *ut pictura poesis* (do latim, “a poesia é como a pintura”), até o século XIX, a pintura, como a literatura, atendiam a uma *estrutura retórica clássica*, ou seja, os observadores reconheciam o código, e o quadro, construído à luz daquele código, cumpria uma função, produzia um efeito.

¹³ “En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d’après l’image écrite dans leur cerveau, et non d’après la nature.”

Arte de convenção não apenas, mas igualmente *arte de construção*: havia uma exigência de que o pintor dominasse regras matemáticas de perspectiva, pensada nos termos de Leon Battista Alberti (1404-1472), como define Marchal (2011, p. 335) – o quadro era composto a partir de pequenos retângulos, pintados um a um. Era questão, segundo Mariko Shigemitsu (2007, p. 28), de uma noção de perspectiva fundamentalmente artificial, calculada, que “organiza[va] os objetos como se eles fossem fixos e estáticos, talvez com a intenção de dar a impressão de um tempo eterno e estável”¹⁴.

A pintura era, portanto, considerada um *discurso* pictórico; estático, construído matematicamente, do mesmo modo como o discurso do orador era construído parte a parte. Haveria, num como no outro, uma preocupação com cada elemento da estrutura retórica: *inventio* (assunto), *dispositio* (encadeamento), *elocutio* (estilo), *memoria* (memória) e *actio* (realização). Também por isso, a formação da escola de belas-artes erigia-se sob o *primado do desenho*, não havendo curso de pintura propriamente dito. O pintor precisava ser antes um desenhista do que um colorista – e dominar a perspectiva clássica, à época, era dominar o desenho; saber trabalhar com proporção e distribuição na tela. Por esse ângulo, o ato de pintar deveria ser realizado de tal maneira que o toque do pintor – materialização de seu trabalho no quadro – fosse imperceptível.

Assim, um trabalho de pintura bem realizado segundo a lógica da tradição – de sua busca pelo ideal –, seria um trabalho com ares de perfeição, isto é, um trabalho que produzisse a impressão de não ter sido feito por mão humana. Ao final do processo de pintura, as telas eram envernizadas para que os resíduos restantes do contato entre pincel e tela fossem ocultados; era preciso, em outras palavras, fazer melhor do que a realidade. Trata-se, com efeito, de uma ideia de *atemporalidade em pintura*, a partir da qual o que está em jogo não é o instante, mas o eterno.

Ora, o impressionismo viria repensar ou colocar em xeque cada um desses pilares. No texto em questão neste trabalho, as linhas de força que, segundo Marchal, Mallarmé constata na pintura desses artistas (recordemo-las: *ar livre*, *simplificação*, *perspectiva* e *descondicionamento do olhar*) ilustram de forma precisa essa mudança de paradigma. É dela que se ocupam as linhas a seguir.

O ar livre

Uma das primeiras revoluções da pintura no XIX consiste na alteração da maneira como os ateliês eram iluminados. Se antes eles se voltavam para o norte, de modo a impedir que a luminosidade penetrasse diretamente, produzindo uma variação constante ao longo do dia, agora passavam a ser voltados para o sul, a fim de estimular o processo de pintura a acompanhar as mudanças da luz ao longo do dia, tornando possível o registro da luminosidade. Tal ideia provinha de casos significativos na história da arte, como o de Rembrandt (1606-1669), por exemplo, cuja reputação de “pintor da luz” dá já o tom da empreitada.

¹⁴ “La composition classique arrange les objets comme s'ils étaient fixes et statiques, peut-être dans l'intention de donner l'impression d'un temps éternel et stable.”

A revolução seguinte a essa, revolução impressionista por excelência, é a possibilidade de sair do ateliê e pintar ao ar livre. Tradicionalmente, a pintura de paisagem não se referia a um trabalho feito *in loco*, de forma que o artista não pintava a natureza que ele via, mas a que ele conhecia, aquela convencional, que fora aprendida nas salas de aula da escola de belas artes. No entanto, pouco antes dos impressionistas, entre os anos 1840 e 1850, o grupo conhecido como Escola de Barbizon (ou de Fontainebleau), composto pelos paisagistas Théodore Rousseau, Jean-François Millet e Camille Corot, fixa residência nos arredores da Floresta de Fontainebleau exclusivamente para sair dos ateliês, isto é, para observar e pintar a natureza. Através das mãos desses artistas o gênero da paisagem é reinventado.

O que os impressionistas chamariam de *teoria do ar livre*, contudo – essa expressão entendida no texto de Mallarmé como jargão de estúdio (2003 [1876], p. 457) –, concerne muito mais do que apenas o espaço onde se deve pintar; o espaço a ser pintado entra também na equação (DURAND, 1998, p. 4). De um lado, começa-se a perceber que mesmo “o carro-chefe da existência moderna acontece[ndo] porta adentro”¹⁵ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 453), a luz dos ambientes internos desfavorece a coloração da compleição humana e torna artificiais os ambientes retratados, ao passo que, de outro lado, o fenômeno natural da passagem do dia – e, por conseguinte, da mudança de luz, essa “perpétua metamorfose”¹⁶ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 455), segundo o que enfatiza Mallarmé – reflete o curso – e com ele a mudança – da vida humana, para nós invisível. “Em suma”, abrevia Shigemitsu (2007, p. 26), “o ar livre impedirá o pintor moderno, que se dedica à ‘busca pela verdade’, de voltar aos sonhos e aos estilos de outrora, e lhe permitirá ver o modelo tal qual ele é, ‘em todo seu frescor e simplicidade’; representar a tez na qual brilha ‘a beleza especial que jorra da própria fonte da vida’.”¹⁷

Dito de outra forma, quando os impressionistas posicionam seus cavaletes ao ar livre, sujeitando-se às mudanças meteorológicas, tornam-se visíveis em suas pinturas as invisíveis ações do tempo; e a memória, antes fundamental para uma arte como a pintura, vai com isso perdendo espaço. O que passa a importar é pintar a realidade, a natureza, e não uma imagem esboçada num caderno e longamente meditada antes de ganhar a tela. Dessa maneira, ao estabelecer o *ar livre* como ateliê de sua prática, esses artistas percebem a importância do ar como *meio* – lugar em meio ao qual pintar e instância por meio da qual enxergar.¹⁸ Segundo o que propõe Durand (1998, p. 51):

O ar como meio [médium]. É preciso insistir nessa palavra [...] Mesmo que na ausência da versão original [o manuscrito francês de “The Impressionists”] não se possa ter certeza daquilo que corresponde ao tradutor ou ao texto traduzido, não

¹⁵ “the chief part of modern existence is passed within doors”. As citações traduzidas de “The Impressionists” utilizadas ao longo deste trabalho dizem respeito a minha tradução integral desse texto, disponível em AUTOR, 2019.

¹⁶ “perpetual metamorphosis”.

¹⁷ “En somme, le plein air empêchera le peintre moderne qui se voue à ‘la quête de la vérité’ de revenir aux rêves et aux styles d’autrefois, et il lui permettra de voir le modèle tel qu’il est ‘dans toute sa fraîcheur et sa simplicité’, de représenter le teint où éclate ‘la spéciale beauté qui jaillit de la source même de la vie’.”

¹⁸ Trata-se, inclusive, de um problema para a tradução de “The Impressionists” – sobretudo em português, uma vez que não temos, como em francês ou inglês, um termo como *medium*.

se lhe atribuiria [à palavra *medium*] a significação de meio [*moyen*] sem banalizá-la, e mais ainda porque o artigo [“The Impressionists”] utiliza, em outras ocorrências, os termos ingleses “mean” ou “manner” com um sentido indiscutível de “*méthode*” ou “*manière*”. Meio [*Médium*] significa aqui, ao mesmo tempo, “elemento” – o meio [*milieu*] no qual a realização do quadro se efetua, o meio ambiente [*environnement*] do ar livre – e “veículo”, a saber, ao que parece, de um lado isto através do qual a “natureza” chega ao olhar (ar como condutor do objeto a ser pintado, modelado, “metamorfoseado” por ele) e de outro lado o artifício técnico pelo qual o artista consegue dar, sobre o espaço estático da tela, esse movimento de condução com “efeitos” de palpação luminosa, por meio do qual ele afeta os objetos que mobiliza. Como ambiente, esse meio [*médium*] libera o artista das restrições do ateliê e dos princípios que elas valorizam. Como veículo, ele solicita “uma nova maneira de pintar” – divisão de tons, variação de toques, emprego de cores puras – um novo tipo de tela –, não engessadas, não “finalizadas” – e, por consequência, uma nova maneira de observar a pintura, não contemplativa, pois de acordo com uma mobilidade [...]¹⁹

A sensação de movimento e fluidez que a presença do ar livre produz no quadro impressionista – por um lado vinculada à luz, por outro ao “ritmo” do quadro –, teria futuramente correlato na prosa de Mallarmé, uma vez que o modo como seu trabalho textual é estruturado propicia um tipo de leitura – de certa maneira inconscientemente – realizada por vislumbres: a cada passada de olhos, novos elementos do texto são apreendidos. Para Robert Greer Cohn (1981, p. 3, grifo do autor), por exemplo, essas “*requintadas* dificuldades [de Mallarmé], no sentido forte da palavra, possibilitam um deleite estético raro, súbito e sofisticado, semelhante ao tom vibrante e fluvial dos amigos impressionistas (um exemplo claro sendo Monet, no caso de ‘*Le nénuphar blanc*’)”²⁰. Illouz leva adiante a comparação (2016, p. 202), percebendo nesse mesmo poema em prosa um incessante movimento de aparição e desaparecimento:

É como se as lições dos Impressionistas incitassem Mallarmé a renovar a língua cada vez mais radicalmente. [...] Da pintura impressionista pode ser dito que ela perturba a retina, captando as impressões visuais e as relações recíprocas antes de qualquer recomposição intelectual da visão, de tal maneira que os assuntos da obra (*nenúfares*, por exemplo) não cessam de aparecer e desaparecer sem jamais

¹⁹ “L’air comme médium. Il faut insister sur ce mot là [...] Même si, en l’absence de la version originale, l’on ne peut décider de ce qui revient au traducteur ou au texte traduit, on ne saurait lui attribuer la signification de ‘moyen’ sans le banaliser, et cela d’autant plus que l’article utilise, en d’autres occurrences, les termes anglais de *mean* ou de *manner* avec le sens indiscutable de ‘*méthode*’ ou de ‘*manière*’. *Médium* signifie ici, à la fois, ‘élément’ – le ‘milieu’ dans lequel s’effectue la réalisation du tableau, l’environnement du plein air – et ‘véhicule’, à savoir, semble-t-il, d’un côté ce par quoi la ‘nature’ arrive au regard (l’air comme conducteur de l’objet à peindre, modelé, ‘*metamorphosé*’ par lui) et d’un autre côté l’artifice technique par lequel l’artiste parvient à rendre, sur l’espace statique de la toile, ce mouvement de conduction avec les ‘effets’ de palpitation lumineuse dont il affecte les objets qu’il mobilise. Environnement, ce ‘médium’ libère l’artiste des contraintes d’atelier et des principes qu’elles valorisent. Véhicule, il sollicite ‘une nouvelle manière de peindre’ – division de tons, variation de touches, emploi de couleurs pures –, un nouveau type de tableaux – non figés, non ‘finis’ – e par conséquent une nouvelle manière de regarder la peinture, non contemplative, car accordé à sa mobilité [...]”.

²⁰ “They are exquisite difficulties, in a rich sense of that word, affording rare, subtle, sophisticated aesthetic delight, often akin to the vibrant, fluvial tone of his impressionist friends (a clear example being Monet, in the case of *Le Nénuphar blanc*).”

se fixarem; do mesmo modo, poder-se-ia dizer que a arte da prosa, em Mallarmé, perturba a leitura, conduzindo o leitor a uma prática empírica, [...], tateante ou fulgurante, virtuosa ou perdida, ingênua e reflexiva a um só tempo, na qual o sentido, por lampejos, não cessa de aparecer e desaparecer...²¹

O próprio poeta explica (MALLARMÉ, 2003 [1895], p. 68) essa produção de efeito, em *La Musique et les Lettres*, reclamando para ela, entretanto, uma mínima fixidez necessária. É o que a analogia estabelecida entre sua arte e a música – desdobrada, talvez, numa tripla analogia, dando conta também da pintura, pela plasticidade das imagens – esclarece:

nesse traçado, há um minuto, sinuosas e móveis variações da Ideia, que a escrita reivindica fixar, aconteceu, talvez, em alguns entre vós, de confrontar a tais frases uma reminiscência de orquestra; em que sucedem reentrâncias na sombra, após um reboço desejoso, do nada o eruptivo múltiplo sobressaltamento da claridade, como as próximas irradiações de um nascer de dia: vão, se a linguagem, pela retempera e pela expansão purificantes do canto, não lhe confere um sentido.²²

No trecho, Mallarmé reflete a respeito de seu discurso, sugerindo que, embora a escrita reivindique fixar o movimento disto que ele chama “Ideia”, aquela pode operar por meio de alternâncias entre esclarecimento (“claridade”) e dúvida (“sombra”), produzindo como que uma sensação de reminiscência – relacionada aqui à orquestra –, de latência, ou seja, a sensação de que se presenciou ou de que se compreendeu ao menos um resquício do texto, e de que esse entendimento ou percepção se dá de maneira descontínua – daí uma imagem tão plástica quanto a do nascer do dia, com seus raios de sol que surgem de lugares díspares, em ritmo variado, antecipando o aparecimento do próprio sol. Cabe frisar, contudo, que autor destaca a vanidade desse sol se ele não se estabiliza – tal como a vanidade da linguagem se a ela não for eventualmente conferido um sentido, ainda que passível de mudanças.

Nos quadros impressionistas, essa estabilização se dá através do contraste entre a moldura e o movimento retratado, bem como por meio da evidenciação do toque do pintor na tela, evidenciação esta que confere à obra algo da ordem de uma *simplificação*.

²¹ “Tout se passe comme si les leçons de l'impressionnisme incitaient Mallarmé à renouveler toujours plus radicalement la langue. [...] De la peinture impressionniste, on pourrait dire qu'elle hystérise la rétine, en captant les impressions visuelles et leurs rapports réciproques avant toute recomposition intellectuelle de la belle façon que le sujet de l'œuvre (des nénuphars, par exemple) ne cesse d'apparaître et de disparaître sans jamais se fixer ; de même, on pourrait dire de l'art de la prose chez Mallarmé qu'il hystérise la lecture, en entraînant le lecteur dans une pratique empirique, [...], tâtonnante ou fulgurante, virtuose ou égarée, naïve et réflexive à la fois, où le sens, par éclairs, ne cesse d'apparaître et de disparaître...”

²² “à ce tracé, il y a une minute, des sinueuses et mobiles variations de l'Idée, que l'écrit revendique de fixer, y eut-il, peut-être chez quelques-uns de vous, lieu de confronter à telles phrases une réminiscence de l'orchestre ; où succède à des rentrées en l'ombre, après un remous soucieux, tout à coup l'éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiations d'un lever de jour : vain, si le langage, par la retempe et l'essor purifiants du chant, n'y confère un sens.”

A simplificação

De fato, a captura do instante, nos quadros impressionistas, não funciona sem “o encanto de um limite meramente fantasioso”, o qual fixa esse instante, sem nem por isso fazer com que ele seja destituído da qualidade de seu movimento; a impressão deve ser sempre a de algo cambiante, que “palpita com movimento, luz e vida”²³ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 456). Como não se trata mais de pintar a perfeição e a eternidade, as marcas do pincel, aparentes na tela, põem fim à invisibilidade do pintor, valorizada na tradição. O aparente inacabamento, resumido na palavra *simplificação* realça a “harmonia das cores e a impressão produzida por essa harmonia”²⁴ (SHIGEMITSU, 2001, p. 25), e é sinal, precisamente, de que o quadro foi feito por mãos humanas, com todas as suas imperfeições. Nesse sentido, a noção de belo não responde mais a algo da ordem do perene, do celestial ou do imutável; ao contrário, como se vê no *Olympia* de Manet, comentado por Mallarmé em “The Impressionists”, o nu não é idealizado nem sublime. Trata-se de um nu real demais, no qual fica explícita a posição de cortesã ocupada pela figura na tela, jamais antes retratada com tamanha crueza.

Figura 2 – *Olympia*, 1863, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris

Essa *simplificação*, patente tanto nas figuras como nos ambientes, e alcançada na tela pelo auxílio de cores claras, aplicadas parcial ou sucessivamente, contrapõe-se ao aspecto rebuscado, artificial da moldura, causando a impressão de que, ao ser transportado pela contemplação de alguma cena natural, o observador não pode se desprender completamente do fato de estar diante de um quadro.

²³ “palpitates with movement, light, and life”.

²⁴ “Quant à la simplification, elle signifie que le peintre attaché essentiellement de l'importance à l'harmonie des couleurs et à l'impression produite par cette harmonie.”

Em paralelo, isso é semelhante ao que acontece quando se está diante de um poema mallarmeano: face à notável qualidade lírica do verso e sua regularidade métrica, que se contrapõem à aparente arbitrariedade das construções sintáticas e da pontuação – assim como, de outro modo, simplicidade no toque do pintor se contrapõe à rigidez aparentemente desconforme da moldura –, o leitor não pode se distrair do fato de que o que ele tem em mãos é um poema. Valéry chama atenção (1957 [1929], p. 667, grifo meu) para esse fato quando descreve a experiência de ler um verso de Mallarmé como uma experiência profundamente metalinguística: “o verso de Mallarmé, tal como eu o lia, com essa compreensão imperfeita que o acompanhava, impunha-me a existência do próprio verso, entendido ou não! No primeiro plano, não o sentido, mas a existência do verso.”²⁵

E realmente: uma das marcas mais conhecidas do autor do “Sonnet en –yx” (1887) consiste na elaboração sintática, aventura que, nos anos 1870, mesmo que de maneira mais discreta, já lhe atribuía certa fama de “louco literário”²⁶, datada da publicação de dez poemas ditos “incompreensíveis” no *Parnasse Contemporain* de 1866 (“Les Fenêtres”, “Les Fleurs”, “Renouveau”, “Angoisse”, “*Las de l’amer repos où ma paresse offense...*”, “Le Sonneur”, “L’Azur”, “Brise Marine”, “Soupir”, “Aumône” e “Don du poème”), e levada adiante com alguns dos poemas em prosa que posteriormente fariam parte da seção “Anecdotes ou poèmes” de *Divagations* (“Frisson d’hiver”, “La Pipe”, “L’Orphelin”²⁷, “Le phénomène futur” e “Le démon de l’analogie”), publicados entre 1868 e 1875 na *Revue des lettres et des arts*. Um bom exemplo dentre os textos dessa época pode ser contemplado num quarteto de “Don du poème” (MALLARMÉ, 1998 [1866], p. 17), cuja inversão sintática parece representativa da operação mallarmeana:

Noire, à l’aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d’aromates et d’or,
Par les carreaux glacés, hélas ! mornes encor,
L’aurore se jeta sur la lampe angélique.²⁸

Nesse quarteto, os complementos que antecedem o sujeito e o verbo, bem como as rimas internas aos versos (em francês “déplumée”, “brûlé”, “glacé”) constituem dois elementos na criação de uma expectativa a respeito de quem ou do quê se estaria falando, de maneira que apenas no final se descobre a palavra “aurore” como sendo foco do trecho selecionado. Tal inversão, mais do que produzir essa expectativa, atravanca a leitura – principalmente quando realizada em voz alta. Num primeiro momento, há dificuldade em se produzir uma entonação que não dialogue apenas com a métrica do poema, mas também com suas possibilidades de significação. Somente uma segunda leitura, já familiarizada com o mecanismo, permite que o fator em questão seja reproposto de maneira produtiva.

²⁵ “Par conséquent, le vers de Mallarmé, tel que je le lisais, avec cette imparfaite compréhension qui l’accompagnait, m’imposait l’existence du vers lui-même, compris ou non ! Au premier plan, non le sens, mais l’existence du vers.”

²⁶ Termo usado de maneira generalizada pela recepção contemporânea a Mallarmé, mas desenvolvido mais profundamente em BLAVIER, André. *Les Fous littéraires*. Paris: Éditions des Cendres, 2000 [1982].

²⁷ Que na coletânea de poemas-críticos é intitulado “Réminiscence”.

²⁸ Como falarei, a seguir, do texto em francês, considere por bem deixá-lo no corpo do texto. Para uma tradução meramente ilustrativa: “Negra, de asa sangrenta e pálida, desplumada,/ Pelo vidro queimado de aromas e ouro,/ Pelas vidraças geladas, ah! mornas ainda,/ A aurora se jogou sobre o abajur angelical.”

Ora, assim como nesse exemplo, outros dos textos publicados entre os anos 1860 e os anos 1870, embora ainda longe das experiências limite que marcariam a produção mallarmeana da última fase, apresentam, também eles, algumas inovações inequívocas no âmbito da ordem da sentença. O diálogo das coletâneas do *Parnasse* e da *Revue des lettres* com a ideia de simplificação nos quadros impressionistas, ainda que pela outra ponta – a da complexificação –, parece inconteste: tal como o modo de aplicação das cores claras se contrapõe ao aspecto requintado da moldura, o lirismo do vocabulário pouco rebuscado (à exceção, talvez, de “aromates”) e a regularidade do metro parecem ir no sentido oposto ao da elaboração sintática. Em outros termos, as engrenagens textuais, ou físicas – no caso das pinturas –, impõem-se como entrave à apreensão, trazendo leitores e observadores de volta para o próprio ato da leitura e da observação, e acionando, com isso, outras competências no curso do ato de interpretar.

Mallarmé, nesses textos, mostra-se discípulo de Baudelaire ou de Edgar Poe²⁹, e talvez principalmente deste último, em cujo essencial “Philosophy of Composition” (1846) consta a seguinte afirmação: “É meu desígnio deixar claro que nenhum ponto em sua composição [do *Corvo*] é referível a acidente ou intuição – que o trabalho encaminhou-se, passo a passo, para sua completude, com a consequência precisa e rígida de um problema matemático”³⁰ (1899 [1874-1875]: 268). Efetivamente: afinar-se aos procedimentos matemáticos que, para Poe, fornecem o fundamento da produção de efeito no texto literário, equivale, nesse recorte da produção poética de Mallarmé, a oferecer ao leitor uma prévia disto que em sua prosa tardia seria afirmativamente uma problematização da leitura mecânica ensinada nas escolas³¹; equivale, em outras palavras, a exigir uma nova forma de realizar essa atividade – uma leitura que nos livra da posição de joguetes na qual nos colocam todos os dias os discursos que permeiam a sociedade. Nos pintores impressionistas, coloca-se em questão uma mudança de *perspectiva*.

²⁹ Ou, ao menos, de um certo Baudelaire e um certo Poe, trabalhados por autores como Friedrich, mas problematizados pela crítica baudelaيرية mais recente. Ver, por exemplo, BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

³⁰ “It is my design to rend it manifest that no one point in this composition is referable either to accident or intuition – that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem”.

³¹ Parece pertinente lembrar aqui de uma colocação de Henri Meschonnic (1998, p. 4) que colabora para a reflexão sobre esse ponto: “Trata-se, paradoxalmente, para entender, justamente, de não traduzir. De não explicar. Um sentido. De reconhecer, aqui, uma surdez; aqui, onde, normalmente, a escola nos ensina uma atitude que tomamos por natural, quando na verdade ela é (e o esconde bem) exatamente o contrário.” [“Il s’agit, paradoxalement, pour comprendre, justement, de ne pas traduire. De ne pas expliquer. Un sens. De reconnaître, là, une surdité, là où, d’habitude, l’école nous apprend l’attitude qu’on prend pour naturelle, au lieu qu’elle est (et le cache bien) tout le contraire.”]

A perspectiva

Nas telas impressionistas, a moldura que interrompe, de certa forma, o movimento, cumpre esse papel de chamar a atenção do observador para a materialidade da obra de arte, trazendo-o de volta para a realidade e, num certo sentido, conduzindo-o a uma *perspectiva* bidimensional. O invólucro é responsável por dar concretude ao quadro, mesmo se por apenas um minuto. Trata-se de uma das razões pelas quais, para esses pintores, o tamanho da tela passa a ser determinante desde o primeiro planejamento.

Em seu comentário sobre *Le linge*, Mallarmé esclarece que um “ponto de vista arbitrariamente fixo [...] se impõe ao espectador”³² (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 455), sendo então necessária uma tela em tamanho real, mas com escala menor, à certa distância, a fim de jogar com a perspectiva artificial da tradição e, ao mesmo tempo, dar conta de uma cena do cotidiano. Por isso, eleger um instante significa dialogar com o aspecto efêmero, *arbitrário* das coisas – em vez de se pautar por uma ideia de eternidade, de estabilidade –, e, nessa lógica, significa igualmente confrontar o esqueleto retórico que sustenta a pintura da tradição, cuja *actio*, a realização, deveria exprimir o *perene*.

Assim, o elo com a ação retratada é alterado: não se trata mais de contar uma história intemporal por meio de um discurso pictórico calculado mediante uma dada disposição de figuras prevista culturalmente, mas sim de registrar um instante, emoldurar um momento – ou mesmo uma determinada luminosidade na passagem do dia. Com isso, a correspondência entre gênero pictórico e tamanho de tela, outra marca da pintura da tradição, perde em interesse, deixando de ser mandatória. Passa a ficar em evidência, primeiramente, a capacidade de registrar esse instante, sendo por vezes necessário realçar sua amplitude ou vastidão, o que em geral se fazia, como no caso de *Le linge*, a partir do uso de telas de grande porte.

Mallarmé lê (2003 [1876], p. 457) essa nova perspectiva a partir da arte japonesa, em oposição à arte ocidental e seu academicismo; segundo escreve o poeta, é como se tal perspectiva exigisse uma variabilidade de formatos. Ela ressalta o fato de que o trabalho ao ar livre concorre, ante à possibilidade de uma luz que atinge o objeto pintado por igual³³, para “uma nova maneira de pintar”³⁴ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 456). De acordo com Mallarmé (2003 [1876], p. 455), apenas no ar livre – começo e fim da questão estudada – poderiam “os tons da pele de um modelo manterem suas verdadeiras qualidades, sendo iluminados quase igualmente por todos os lados”³⁵. Por essa lógica, a presença do ar e da atmosfera que instabilizam os contornos do desenho seria registrada pelos pincéis dos impressionistas – na ausência de uma tinta transparente e neutra – através de leveza ou peso no toque, bem como de uma regulação do tom.

³² “arbitrarily fixed point of view imposed on the spectator”.

³³ Diferentemente do que se teria num estúdio, em que é necessária a escolha de determinado foco de luz, mais forte em um ou outro traço desse objeto.

³⁴ “a new manner of painting”.

³⁵ “the flesh tints of a model keep their true qualities, being nearly equally lighted on all sides”.

A preocupação deixa de ser, dessa maneira, direcionada a um primado do desenho; ela passa a se ligar, primeiramente, ao uso da cor sob a influência da luz natural e da atmosfera que incidem sobre pessoas e objetos. Como descrito em “The Impressionists”, tal incidência parece roubar das figuras retratadas “alguma substância e solidez, ao passo que os contornos, consumidos pelo sol encoberto e desgastados pelo espaço, tremem, derretem-se e evaporam na atmosfera ao redor, a qual extrai realidade das figuras, mesmo que pareça fazê-lo apenas para preservar-lhes o aspecto de verdade”³⁶ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 456). Ora, esse talvez seja o melhor exemplo do questionamento que os impressionistas esboçam quanto à estrutura retórica clássica.

Figura 3 – *Le linge*, 1875, óleo sobre tela, 145 x 115 cm, Barnes Foundation, Philadelphia

É claro que tanto as telas desses pintores como os escritos de Mallarmé estão calcados num pensamento retórico à maneira dos antigos, e por isso operam, de uma forma ou de outra, por meio de um certo uso da estrutura retórica clássica. Mas isso não os impede de apresentar divergências a

³⁶ “some of their substance and solidity; whilst their contours, consumed by the hidden sun and wasted by space, tremble, melt, and evaporate into the surrounding atmosphere, which plunders reality from the figures, yet seems to do so in order to preserve their truthful aspect”.

essa sistemática discursiva secular: em conformidade com a descrição do trecho acima, os contornos imperfeitos das figuras impressionistas procuram preservar, tal como procuravam fazer os contornos perfeitos da tradição, o *aspecto de verdade*. À diferença dos segundos, todavia, os primeiros não o fazem por meio da ilusão – de um trabalho com a proporção, com a distribuição calculada das figuras na tela –, e sim pelo escancaramento do artifício técnico empregado, isto é, pela clara marca do toque do pincel no quadro. Há, no caso dos pintores da nova escola, um questionamento da *actio*, da realização, visto que valorizar o primado da cor é se posicionar contra uma ideia de perspectiva como “ciência completa e artificialmente clássica que transforma nossos olhos em brinquedos de uma educação civilizada”³⁷ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 457) – muito embora o que eles propõem esteja longe de ser uma negação da própria ideia de *perspectiva*, num sentido mais amplo³⁸.

Eis, portanto, um outro paralelo entre a arte impressionista e a poesia de Mallarmé, colocado agora nos termos deste último: ímpeto de desconstrução retórica imbuído de gesto não menos retórico. De fato, o Mallarmé dos últimos anos faz algo parecido com o que propõem os impressionistas. Por meio de um discurso particularmente construído mediante essa estrutura clássica, como *La Musique et les Lettres*, Mallarmé procura escancorar a *actio*³⁹. No texto, essa abertura fica clara quando o poeta explicitamente se queixa (MALLARMÉ, 2003 [1895], p. 67) de ser obrigado a operar em público “a desmontagem ímpia da ficção e consequentemente do mecanismo literário, para espalhar a peça principal ou nada”⁴⁰ – uma objeção justificada pelo fato de que, segundo a afirmação desesperançosa de “Le mystère dans les Lettres” (MALLARMÉ, 2003 [1895], p. 234), “os contemporâneos não sabe[r]iam ler”⁴¹.

Esse “não saber ler”, resposta automática dos leitores que se deparam com as marcas estilísticas do autor do *Fauno* (1876), se relaciona com a dificuldade de apreensão do texto, que acaba, por exemplo, trazendo a atenção do leitor primeiramente para a camada visível de um poema. Ora, textos como os de Mallarmé exigem, por parte desse leitor – exatamente como as pinturas impressionistas exigem de seus observadores –, uma postura crítica para com “as crenças de que nossas comunidades precisam – a crença na ideia, na existência da verdade, na do absoluto, nas

³⁷ “that utterly and artificially classic science which makes our eyes the dupes of a civilized education”.

³⁸ O paradigma japonês consiste ainda num tipo de perspectiva. Bidimensional, é verdade, mas ainda assim um tipo de perspectiva.

³⁹ Fumaroli (1994, p. 5) lembra que o século XIX é aquele que põe fim ao ensino de retórica, substituindo-o pelo ensino de história literária – leitura que permite a Marchal enxergar (2014 [1997], p. 279) o XIX como um século de “desmoronamento do império da eloquência” [“effondrement de l’empire de l’éloquence”].

⁴⁰ Na íntegra: “Nós sabemos, cativos de uma fórmula absoluta, que, certamente, só é o que é. Incontinentemente afastar entretanto, sob um pretexto, a isca, acusaria nossa inconseqüência, negado o prazer que queremos sentir: pois esse além é o agente disso, e o motor eu diria, se não me repugnasse operar, em público, a desmontagem ímpia da ficção e consequentemente do mecanismo literário, para espalhar a peça principal ou nada. Mas, venero como, por uma farsa, projetam, para alguma elevação defendida e de faísca! o consciente falta em nós disso que no alto explode.” [“Nous savons, captifs d’une formule absolue, que, certes, n’est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet au-delà en est l’agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.”]

⁴¹ “Je préfère, devant l’agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire –”.

virtudes ao mesmo tempo unificadoras e transcendentais da língua”⁴² (ETTLIN, 2017, p. 17), isto é, dito de outra forma, para com as *ficções* às quais atribuímos, todos nós, *status* de verdade.

É dessa forma, pois, que uma última tentativa comum entre a pintura impressionista e a poética mallarmeana – tanto dos anos 1870, pelo exemplo de “Don du poème”, como dos anos 1890, conforme se identifica em diversos momentos de *La Musique et les Lettres* – é a de *descondicionar o olhar*.

O descondicionamento do olhar

Em *La Musique et les Lettres*, essa ideia de *ficção* – cuja desmontagem ímpia o poeta se propõe a fazer – pode ser entendida justamente como um problema de discurso, e talvez principalmente, do discurso que tem por pretensão o convencimento. Trata-se, portanto, de um problema da ordem das letras – daí Mallarmé mencionar a desmontagem do *mecanismo literário*⁴³ –, o qual, todavia, dificilmente poderia ser solucionado, e que o seria menos ainda com a explicação essencialmente retórica do poeta na conferência de Oxford e Cambridge – uma desmontagem *ímpia*, portanto; *cética*, para dizer tudo.

Parece ser com isso em vista que Marchal resume (1997, p. 293) a problemática de *La Musique et les Lettres* nos seguintes termos: um discurso para ser lido, o qual aparece, então, como metadiscurso,

um discurso que diz, a seu modo, a impossibilidade do discurso, a inadequação do tratamento retórico, e que inventa, em suma, uma retórica, metafórica e reflexiva, na qual a digressão – a divagação – se sobrepõe à argumentação. Esse discurso não visa convencer, isto é, colocar para funcionar os mecanismos tradicionais do crédito, mas suscitar, ao contrário, uma prática da leitura que consiste em desconstruir esses mecanismos do crédito...⁴⁴

Ora, tornando a pensar na *actio* contestada pela pintura impressionista, a perspectiva, quando *ciência completa e artificialmente clássica que transforma nossos olhos em joguetes de uma educação civilizada*, contribuiria para que essas *ficções*, por meio da convenção, passassem despercebidas. Por essa lógica, *descondicionar o olhar* demasiado habituado às convenções – através, por exemplo, do trabalho com uma perspectiva bidimensional – aparece como uma questão para a então nova escola.

⁴² “des croyances dont nos communautés ont besoin – la croyance en l’idée, en l’existence de la vérité, en celle de l’absolu, en les vertus à la fois fédératrices et transcendantes de la langue”.

⁴³ Ettlín (2017, p. 17) talvez ajude a melhor compreender a questão: “graças à literatura, a ideia, a verdade, o absoluto, os valores cultural e transcendental da língua passam a existir, quando neles se crê, se a eles é dada uma forma e se se começa a agir ou a interagir de acordo com eles.” [“grâce à la littérature, l’idée, la vérité, l’absolu, les valeurs culturelle et transcendante de la langue existent, quand on y croit, qu’on leur donne forme et qu’on se met à agir ou interagir en conséquence.”]

⁴⁴ “Ce discours à lire apparaît alors comme un métadiscours, un discours qui dit à sa façon l’impossibilité du discours, l’inadéquation du traitement rhétorique, et qui invente en somme une autre rhétorique, métaphorique et réflexive, où la digression – la divagation – prend le pas sur l’argumentation. Ce discours-là ne vise plus à convaincre, c’est-à-dire à faire fonctionner les mécanismes traditionnels du crédit, mais à susciter au contraire une pratique de lecture qui consiste à déconstruire ces mécanismes du crédit...”

Esse *descondicionamento* que Mallarmé identifica mais pontualmente na prática de Manet apresenta-se como um impulso de se “ignorar tudo o que foi feito em arte por outros, e tirar de sua própria consciência efeitos de simplificação”⁴⁵ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 459). Não se trata, portanto, de *renegar* tudo o que veio anteriormente – de acordo com Mallarmé, Manet era “visitante nas principais galerias francesas e estrangeiras, e um erudito estudioso de pintura”⁴⁶ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 459) –, mas de *desconsiderar intencionalmente* com vistas a uma problematização, a uma atitude crítica.

Mallarmé entende que, pela proposta impressionista, “cada trabalho deve ser uma nova criação do espírito”⁴⁷ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 448):

A mão, é verdade, conservará alguns dos segredos de manipulação adquiridos, mas o olho deve esquecer tudo aquilo que já viu e aprender novamente a lição diante dele. Deve abstrair-se da memória, enxergando só aquilo que vê, e como se pela primeira vez; ao passo que a mão deve tornar-se uma abstração impessoal guiada apenas pelo impulso, alheia a todo ardil prévio.⁴⁸ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 448)

Assim, Manet preconizaria uma fuga quanto às convenções da pintura, uma vez que embora suas telas sejam, em geral, em grande formato, seus assuntos de predileção não são

emprestados das Escrituras, da mitologia ou da História, nem de determinado personagem ilustre, isto é, assuntos impregnados de eternidade ou de majestade, que haviam feito a delícia de muitos pintores antes dele, incluindo os românticos, seus predecessores imediatos: os assuntos de Manet são as pessoas, uma multidão, uma paisagem ou um espetáculo visto ordinariamente na vida cotidiana.⁴⁹ (SHIGEMITSU, 2007, p. 25)

⁴⁵ “to ignore all that has been done in art by others, and draws from his own inner consciousness all his effects of simplification”.

⁴⁶ “visitor to the principal galleries both French and foreign, and an erudite student of painting”.

⁴⁷ “Each work should be a new creation of the mind”.

⁴⁸ “The hand, it is true, will conserve some of its acquired secrets of manipulation, but the eye should forget all else it has seen, and learn anew from the lesson before it. It should abstract itself from memory, seeing only that which it looks upon, and that as for the first time; and the hand should become an impersonal abstraction guided only by the will, oblivious of all previous cunning”.

⁴⁹ “D’abord, les sujets préférés de Manet ne sont plus des sujets empruntés aux Écritures, à la mythologie, ou à l’Histoire, ni à certains grands personnages, autrement dit, des sujets empreints d’éternité ou de majesté qui ont fait les délices de bien des peintres avant lui, y compris les romantiques, ses prédécesseurs immédiats : les sujets de Manet sont des gens, une foule, un paysage ou un spectacle qu’on voit ordinairement dans la vie quotidienne.”

Na linha dessa múltipla ruptura de convenções, dessa preocupação com o olhar condicionado por meio do qual o público estava acostumado a observar a pintura, talvez um dos exemplos mais representativos entre os produzidos pela paleta do artista seja *Le déjeuner sur l'herbe*, obra que traz uma cena do dia-a-dia, um piquenique em meio à natureza – salvo que num quadro de aproximadamente 2m². Como se não bastasse a ruptura com a hierarquia dos gêneros (trata-se, novamente, como no caso de *Le linge*, de uma pintura da vida cotidiana, ou seja, de um gênero menos elevado), a obra também apresenta, dentre os personagens, dois homens que, mesmo se vestidos, estão acompanhados por duas mulheres despidas: uma em roupas de baixo, ao fundo; outra no primeiro plano, completamente nua, posando de maneira inteiramente natural, com um olhar fixo em direção ao espectador.

Figura 13 – *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay, Paris

A pintura é escandalosa, pois, além desses fatores visualmente ostensivos, não procura promover um diálogo com um conhecimento previamente adquirido nem conta uma história conhecida, de maneira que a fruição, pelo público contemporâneo, se dá através do desconcerto. É dizer, por outros termos, que a grande novidade no *descondicionamento do olhar* repousaria, talvez, no fato de que esta se tornava uma trilha pela qual deveriam se arriscar, obrigatoriamente, todos aqueles que se detinham frente aos trabalhos impressionistas – ou liam um texto de Mallarmé –: “perceber, quando observamos os objetos mais habituais, o deleite que deveríamos experienciar se

apenas os tivéssemos visto pela primeira vez”⁵⁰ (MALLARMÉ, 2003 [1876], p. 466). Um *problema matemático*, pensando em Edgar Poe; porém, *guiado apenas pelo impulso, alheio a todo ardil prévio*. E nesse sentido, precisamente, a proposição de um *novo mecanismo retórico* – metafórico e reflexivo –, o qual visava suscitar uma prática da leitura movida pelo ímpeto de desconstruir os mecanismos da convenção, na esteira do que sugere Marchal, como foi mostrado ainda há pouco.

Considerações finais

As linhas de força comentadas nas páginas anteriores ecoam, em última instância, uma nova sensibilidade que emergia naquele fim de século. Elas descrevem o lado pictórico da “crise inesperada” sobre a qual se debruça “The Impressionists”, e clarificam, nesse sentido, a própria pesquisa poética de Mallarmé (ILLOUZ, 2016, p. 201).

Como os exemplos utilizados puderam ilustrar, o objetivo deste trabalho foi apontar o modo como os comentários que Mallarmé elabora sobre a pintura impressionista, especialmente a produzida por Manet, colocam-se em diálogo com certas operações poéticas presentes tanto em sua obra de juventude, pelo exemplo de “Don du poëme”, como nos momentos mais tardios de seus escritos, aqui pensados por meio de trechos extraídos de *La Musique et les Lettres*.

Mais do que isso, esse estudo analítico procurou observar mais de perto uma das relações maiores entre a pintura e a poesia em fins do século XIX francês, a partir de reflexões presentes num artigo pouquíssimo conhecido de Mallarmé – e menos ainda aqui no Brasil –, o qual, não obstante, mostra-se, também pelas razões supracitadas, fundamental⁵¹.

Referências

- BAUDELAIRE, C. Œuvres Complètes. Édition de Y.-G. le Dantec. Paris: Gallimard, 1954.
- COHN, R. G. Mallarmé’s Prose Poems, A Critical Study. Cambridge: Cambridge Univ. Press: 1981.
- DURAND, P. Crises. Mallarmé via Manet (De «The impressionists and Édouard Manet» à «Crise de vers»). Leuven, Peeters: Vrin, 1998.
- ETTLIN, A. Le double discours de Mallarmé: une initiation à la fiction. Genève: Éditions d’Ithaque, 2017.
- FUMAROLI, M. Trois institutions littéraires. Paris: Gallimard, 1994.

⁵⁰ “to make us understand when looking on the most accustomed objects the delight that we should experience could we but see them for the first time.”.

⁵¹ Trata-se, com efeito, de uma primeira aproximação de “The Impressionists” em formato de artigo, mas que faz parte de um projeto maior de estudo desse texto. Oportunamente, serão apresentadas outras aproximações desse trabalho mallarmeano de 1876.

- HARRIS, J. C. "A little-known essay on Manet by Stéphane Mallarmé". In: *The Art Bulletin*, v. XLVI, n. 4, dez, 1964.
- HORÁCIO. *Epistola ad pisonem*. Ed. bilingue. Organização de B. Maciel, D. Monteiro, J. Avelar e S. Bianchet. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2013.
- ILLOUZ, J.-N. "Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé". In: *Revista Non Plus* (São Paulo), ano 5, n. 10, jul.-dez. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130967>>. Acesso em: 13 de maio de 2018
- MALLARMÉ, S. *Écrits sur l'art*. Édition de M. Draguet. Paris: GF-Flammarion, 2015.
- _____. *Œuvres Complètes*. Édition de B. Marchal. vol. 1 et 2. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998 et 2003.
- MARCHAL, B. "Mallarmé critique d'art?". In: *Revue d'histoire littéraire de la France* (Paris), v. 111, Presses Universitaires de France, 2011/2, p. 333-340. Disponível em: <<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-333.htm>>. Acesso em: 13 de maio de 2018.
- _____. "La Musique et les Lettres' de Mallarmé". In: MARCHAL, Bertrand; STEINMETZ, J. -L. (dir.) *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*. Paris: Hermann, 2014. [1997]
- MESCHONNIC, H. "Oralité, clarté de Mallarmé". In: *Europe* (Stéphane Mallarmé), p. 825-826, 1998.
- POE, E. *The works of Edgar Allan Poe III*. Edited by J. H. Ingram. London: A. & C. BLACK, 1899. [1874-1875]
- SHIGEMITSU, M. "Ce que Mallarmé voit dans la peinture de Manet", *Bul. Hijiya University*, Nº 14, 2007. Disponível em: <<http://harp.lib.hiroshima-u.ac.jp/hijiya-u/file/4859/20140122093335/hjg1403.pdf>>
- STROPARO, S. M. *Cartas de Mallarmé: leitura, crítica e tradução*. 2012. 288 f. Tese de Doutorado – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/96426>>
- VALÉRY, P. *Œuvres Complètes*. Notes par J. Hytier. Paris: Gallimard, 1957.