



OS IMPRESSIONISTAS E STÉPHANE MALLARMÉ¹

Jean-Nicolas Illouz²

Tradução de Maria de Jesus Cabral³
e Bruno Anselmi Matangrano⁴

RESUMO: Amigo dos pintores impressionistas, Mallarmé deita sobre sua arte um olhar de uma extrema acuidade, que tende a fazer do impressionismo o indício de uma tripla crise, ao mesmo tempo, metafísica, estética e política: metafísica, porque o tratamento que o impressionismo submete a luz vale como uma *conversão* desta à imanência; estética, porque as lições que Mallarmé retém dos pintores

¹ Publicado originalmente em francês na *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, octobre 2016, pp. 855-866.

² Jean-Nicolas Illouz é professor de literatura francesa do século XIX na Universidade Paris VIII, onde fez seu doutorado (1994). Autor dos livros *Nerval. Le « rêveur en prose ». Imaginaire et écriture* [Nerval. O "sonhador em prosa". Imaginário e escritura] (1997) et *Le Symbolisme* (2004, reed. 2014), também coordenou várias edições críticas da obra de Gérard de Nerval e de obras científicas coletivas.

³ Maria de Jesus Cabral é professora de língua e literatura francesas (XIX-XX) e ensina atualmente na Universidade de Lisboa. Autora do livro *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Oeuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien* (Rodopi, 2007), derivado da sua tese de doutoramento, publicou vários trabalhos consagrados a questões poética, teatrais e de leitura a partir de obras de escritores de língua francesa e portuguesa ligados ao Simbolismo (Mallarmé, Maeterlinck, Duchosal, Castro, Pessoa...).

⁴ Bruno Anselmi Matangrano é doutorando em Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo (USP/CNPq), dedicando seus estudos às literaturas simbolista, decadentista e fantástica, escritas em português e em francês. Desde 2012, é também coeditor das revistas acadêmicas: *Desassossego* do programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa da USP e *Non Plus*, do programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.



esclarecem sua própria busca poética, quando ele mesmo trabalha para mudar a língua *sobre o motivo*; política, enfim, porque o impressionismo aparece como a arte dos tempos democráticos, naquilo que reside seu “valor” no julgamento puramente “especulativo” da multidão, que está em suscitar uma consciência sempre mais elevada de seu próprio gênio simbólico.

PALAVRAS-CHAVE: Mallarmé; pintura impressionista; impressionismo literário; poesia e pintura; Édouard Manet; Berthe Morisot.

LES IMPRESSIONISTES ET STÉPHANE MALLARMÉ

RÉSUMÉ : Ami des peintres impressionnistes, Mallarmé pose sur leur art un regard d’une extrême acuité, qui tend à faire de l’impressionnisme l’indice d’une triple crise, à la fois métaphysique, esthétique, et politique : – métaphysique, parce que le traitement que l’impressionnisme fait subir à la lumière vaut comme une *conversion* de celle-ci à l’immanence ; – esthétique, parce que les leçons que Mallarmé retient des peintres éclairent sa propre recherche poétique, quand il travaille lui-même à changer la langue *sur le motif* ; – politique, enfin parce que l’impressionnisme apparaît comme l’art des temps démocratiques, en ceci que sa « valeur » réside dans le jugement purement « spéculatif » de la foule, qu’il s’agit d’éveiller à une conscience toujours plus haute de son propre génie symbolique.

MOTS-CLÉS : Mallarmé ; peinture impressionniste ; impressionnisme littéraire ; poésie et peinture ; Edouard Manet ; Berthe Morisot.

Na altura em que Monet acabava de lhe oferecer uma tela (*La Seine – ou o Train – à Jeufosse*), Mallarmé teria declarado a Berthe Morisot: “Uma coisa que me faz feliz é viver na mesma época que Monet” (1950, p. 154). A anedota sugere que entre Mallarmé e os pintores impressionistas, houve, primeiro, o sentimento de uma contemporaneidade alegre – a crença compartilhada de algum “hoje belo”, “virgem” e “vivaz”⁵, advindo da criação –, ao mesmo tempo que a compreensão de uma “época do século”⁶, “escrutinada até a origem” (MALLARMÉ, 2003, p. 65) e entregue à sua modernidade.

De fato, os modos de presença de Mallarmé no impressionismo são de uma natureza singular, que distingue os *escritos sobre a arte* de Mallarmé da crítica de arte dos frequentadores dos Salões como o foram Baudelaire, Zola ou Huysmans

⁵ Cf. « Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui » [O virgem, o vivaz e o belo hoje], in *Poésies* (MALLARMÉ, 1998, p. 36).

⁶ Cf. « Berthe Morisot », in *Quelques Médailles et portraits en pied, Divagations* [Alguns medalhões e retratos de pé]: “Sua obra [a de Berthe Morisot] [...] se filia, delicadamente, à história da pintura, durante uma época do século” (MALLARMÉ, 2003, p. 152).



(ver MARCHAL, 2011, p. 333-340)⁷. Sem dúvida, alguns textos, relativamente pouco numerosos, erguem-se da crítica de arte tradicional, designadamente de cada vez que Mallarmé se junta aos “recusados” para defender ou promover suas obras: é o caso do artigo intitulado “O Júri de pintura de 1874 e o Sr. Manet”, e é ainda o caso do artigo sobre “Os impressionistas e Édouard Manet” – artigos aos quais acrescem três “gossips” dadas pelo jornal inglês *The Athenaeum*⁸. Mas a atenção de Mallarmé ao trabalho dos pintores se traduz também por obras de diálogo entre pintura e poesia: este foi o caso sobretudo com Manet, que ilustrou a tradução de Mallarmé do *Corvo* de Edgar Poe, e que compôs para *A tarde de um fauno* – um dos primeiros exemplos de “livro de artista”⁹ – quatro desenhos gravados para acompanhar o poema¹⁰; este foi também o caso com Berthe Morisot, Renoir, Monet, Degas ou John Lewis Brown que Mallarmé quis reunir em um projeto, por fim abortado, do *Tiroir de laque*¹¹; este foi o caso ainda de algumas colaborações ou projetos de colaboração com Whistler¹², com Vuillard¹³, ou ainda Redon¹⁴. A estas pesquisas que experimentam as possibilidades de uma interpretação recíproca das artes¹⁵, soma-se uma forma de crítica de arte de outra natureza, mais especulativa, que aparecia, a meio caminho do jornalismo e do poema em prosa, na economia das *Divagações*, onde Mallarmé integra três “medalhões e retratos de corpo inteiro” dedicados a Manet, Whistler e Berthe Morisot: trata-se

⁷ Por outro lado os *Écrits sur l'art* [Escritos sobre a Arte] de Mallarmé foram reunidos sob este título por Michel Draguet (1998).

⁸ « Le Jury de peinture de 1874 et M. Manet » foi publicado em *La Renaissance littéraire et artistique*, em 12 de abril de 1874 (2003, p. 410-415). O artigo sobre « Les Impressionnistes et Édouard Manet » foi publicado em tradução inglesa em *The Art Monthly Review*, em 30 de setembro de 1876; como se perdeu o original em francês, citamos o texto na retradução do inglês para o francês feita por Bertrand Marchal para a edição das *Obras Completas* da coleção “Bibliothèque de la Pléiade” (2003, p. 444-471). As « Gossips » foram escritas para o jornal inglês *The Athenaeum* entre novembro de 1875 e abril de 1876 (2003, p. 427, p. 438, p. 439). Os textos de Mallarmé sobre Manet foram também reunidos (com uma nova tradução em francês para *The Impressionists and Édouard Manet*) por Isabella Checcaglini (2006).

⁹ Yves Peyré faz do encontro entre Manet e Mallarmé, mas também do encontro de Manet e Charles Cros (de quem Manet ilustrou o poema *Le Fleuve* em 1874), o momento fundador do *livro de artista* na consciência moderna da arte e da poesia. Ver Yves Peyré: “A prática do livro de diálogo [...] nasceu entre 1874 e 1876 em um ímpeto fundador suscitado por dois poetas visionários, Charles Cros e Mallarmé, e por um pintor vidente, Manet” (2001, p. 6).

¹⁰ O *Corvo* traduzido por Mallarmé com ilustrações de Manet foi publicado por Lesclide em 1875. *L'Après-midi d'un faune* apareceu em edição de luxo ilustrada por Manet e publicada por Derenne em 1876.

¹¹ Sobre o projeto inacabado *Tiroir de Laque*, ver Jean-Michel Nectoux (1998) (capítulo III), assim como a biografia de Mallarmé de Jean-Luc Steinmetz (1998).

¹² Whistler e Mallarmé consideraram publicar juntos *Les Récréations postales*, – espécie de primeiro “livro-objeto” cuja capa, desenhada por Mallarmé, deveria reproduzir o formato e a disposição de um envelope –, Whistler estava encarregado de desenhar o selo.

¹³ Enquanto Mallarmé, ao fim de sua vida, voltava ao trabalho em sua *Hérodiade*, ele considerou pedir para o poema ser ilustrado por Vuillard; mas ainda na época, o projeto, interrompido pela morte de Mallarmé, não se seguiu por nenhuma realização.

¹⁴ Depois da publicação de *Um lance de dados* na revista *Cosmopolis*, Mallarmé projetou, com Odilon Redon, uma edição ilustrada por Ambroise Vollard. Esta edição não veio à luz, mas resta de Odilon Redon três litografias. Ver Jean-Michel Nectoux (1998, p. 141-143); Léon Cellier (1975); e Thierry Roger (2010).

¹⁵ Sobre o novo diálogo entre as artes instaurado por Mallarmé, ver Jean-Nicolas Illouz (2012, pp. 1-18).



então, para o “poema crítico” (MALLARMÉ, 2003, p. 277)¹⁶, de tornar poesia e pintura solidárias de uma mesma “crise” – uma crise “delicada” pela beleza nova que ela “destila”¹⁷ nas formas tradicionais, e uma crise “fundamental”¹⁸ naquilo que toca, em pintura como em poesia, no próprio fundamento da arte.

É a esta crise – que Mallarmé propunha ele mesmo estudar “em seu estado presente e em suas perspectivas futuras, tentando desenvolver a ideia” (MALLARMÉ, 2003, p. 447) – que gostaríamos de desdobrar aqui segundo seu triplo aspecto: o metafísico, o poético e, por fim, o político.

LUZ, LUCIDEZ

A revolução impressionista é antes de tudo uma revolução da luz em pintura. Esta revolução se descola de uma técnica nova então abundantemente teorizada: a técnica do “ao ar livre”. O quadro de Manet intitulado *Le Linge*, sobre o qual Mallarmé se voltou em três momentos, adquire, a partir disso, um valor de manifesto¹⁹. O assunto – “Uma jovem mulher, de vestido azul, lavando suas roupas, enquanto uma parte já está secando; uma criança emergindo das flores observa sua mãe” (MALLARMÉ, 2003, p. 454) – é totalmente revelado pela “luz natural do dia”, de tal maneira que é ela que, “penetrando todas as coisas e as alterando” se torna o verdadeiro assunto do quadro, embora seja “ela mesma invisível” (*idem*). Os objetos são apenas encarados em função de sua dependência da luz, a qual se manifesta então “a nossos olhos espantados” (*idem*, p. 455) em sua realidade totalmente física, assim como a compreende “a ciência” (*idem*), e segundo a sensibilidade estritamente retinesca do olho que a percebe. O *ar-livrisimo*, buscando assim o campo do visível em sua fonte invisível, transparente e difusa, tem diversas consequências: ele conduz o pintor a romper com a perspectiva albertiniana, que, na arte, é na verdade *uma vista do espírito*, totalmente construída, que “faz de nossos olhos os joguetes de uma educação refinada” (*idem*, p. 457); ele exige também um *descondicionamento* do olhar, de tal maneira que o pintor impressionista, ele mesmo livre de todo o *savoir-faire* de escola que obliteraria sua tomada direta do real, “nos faz compreender, quando olhamos os objetos mais familiares, o prazer que experimentaríamos se pudessemos somente vê-los pela primeira vez”

¹⁶ O “poema crítico” pode aparecer como uma forma de hibridismo, parte jornalismo (já que “nada escapa decididamente do jornalismo”, como o escreveu Mallarmé no início de suas *Divagações*, 2003, p. 82), e parte poema – o encontro destes dois espaços de linguagem, *a priori* incompatíveis, criando, na prosa, as *turbulências inéditas*, das quais o Mallarmé das *Divagações* se valia. Ver Jean-Nicolas Illouz (2015, pp. 155-156).

¹⁷ Cf. « Berthe Morisot », in *Quelques médallions et portraits en pied, Divagations*: « o gênio, destilados da Crise » (MALLARMÉ, 2003, p. 151).

¹⁸ Cf. *Crise de vers, Divagations*: « A literatura aqui enfrenta uma delicada crise, fundamentalmente » (MALLARMÉ, 2003, p. 204).

¹⁹ Nas *Gossips* que escreve sobre Manet para a revista *The Athenaeum*, Mallarmé destaca que o quadro *Le Linge* marca uma data na história da pintura: “Esta obra [...] oferece ao futuro uma das datas mais decisivas da Arte contemporânea” (2003, p. 439).



(*idem*, p. 466). Diante do motivo, o olho do pintor se torna, ao mesmo tempo, “virgem e abstrato” (2003, p. 147): esquecendo-se de qualquer saber ou de qualquer técnica prévios, mas também desligado de qualquer personalidade, indo ao “imediate frescor do encontro” (*idem*) para torná-lo tal como é sobre a tela: “o olho, uma mão”, escreve Mallarmé, a propósito de Manet (*idem*)²⁰.

A mutação técnica induzida pelo tratamento novo da luz nas telas impressionistas é sustentada por uma mutação de ordem metafísica, que Mallarmé comenta com muita acuidade. Poder-se-ia dizer do impressionismo que ele opera uma *conversão* de luz: de vertical, como estava entre os Mestres do passado (nas eras teológicas da arte), ela se torna aqui (nos tempos modernos da ficção) horizontal, e como se difusa entre as próprias coisas. Esta conversão comprime qualquer transcendência e a resolve na imanência, tão bem que a iridescência luminosa das obras impressionistas parece a outra face, alegre, do Nada, do qual Mallarmé, por sua vez, experimenta quando da crise metafísica de Tornon.

É sobretudo a propósito de Berthe Morisot que Mallarmé medita o valor desta difusão horizontal da luz sobre a tela (Ver BOHAC, 2012, pp. 73-82). Lá, “em tal meio em alegria, em festa e em flor” (MALLARMÉ, 2003, p. 150) – que a morte sozinha da artista vem obscurecer em 1895 – cada tela fixa “um suspense de perpetuidade iridescente” (*idem*, p. 151). Este “espetáculo do encantamento”, Mallarmé o chama “moderno” (*idem*), não somente porque Berthe Morisot pega emprestado seus temas da vida “cotidiana”, mas também porque este “cotidiano” – “Espetáculo, sim, cotidiano” (*idem*) – assinala no próprio real a fonte imanente do sagrado, que não é outro senão precisamente a luz do dia. Melhor que os mitógrafos modernos – Max Müller, ou William Cox, adaptado por Mallarmé em *Deuses Antigos* – os pintores impressionistas executam pela arte “uma redução naturalista do divino” (Cf. MARCHAL, 1988, p. 104 e ss.), buscando os deuses e seus mitos no único mistério “cotidiano” do “drama solitário”, que não é ele mesmo nada além de uma variação da luz segundo o ciclo de horas ou estações. Sobre as telas de Berthe Morisot, não é necessária “nenhuma iluminação, intrusa, de sonho”: os pomos de ouro das “Hespérides”, evocadas metaforicamente por Mallarmé, transformam-se ali em “simples laranjas”, e os “Eldorados” são apenas uma maneira de dizer o brilho do “tijolo rosado” na luz do dia (MALLARMÉ, 2003, p. 151). O mis-

²⁰ Estas características do impressionismo – a técnica do “ar livre”, o descondicionamento do olhar, a abolição da perspectiva, a sensibilidade do olho diretamente transcrita sobre a tela – logo se tornariam um dos lugares comuns da crítica de arte. É possível encontrá-los, incisivamente expressos, sobretudo em Jules Laforgue no esboço de um estudo escrito em 1883. Ver Jules Laforgue (1988, pp. 167-176) ; ou Jules Laforgue (2000, p. 329-336), – notadamente o trecho: “[...] o Impressionismo é uma pintura modernista que, dotada de uma sensibilidade de olhar fora do comum, esquecendo os quadros acumulados pelos séculos nos museus, esquecendo a edição ótica da escola (desenho e perspectiva, pigmentação), à força de viver e de ver francamente e primitivamente nos espetáculos luminosos ao ar livre [...], consegue recriar um olhar natural, a ver naturalmente e a pintar ingenuamente como ele quer” (p. 329) ; ou ainda o trecho: “O impressionismo vê e deixa a natureza assim como ela é, isto é, unicamente em vibrações coloridas. Nem desenho, nem luz, nem modelo, nem perspectiva, nem claro-escuro, estas classificações infantis: tudo isso se resolve na realidade em vibrações coloridas e deve ser obtido sobre a tela unicamente por vibrações coloridas” (p. 331).



tério não provém de nenhum “além”, que manteria a ilusão de uma transcendência; por conta disso, o “luminoso segredo” das coisas desperta totalmente nas “superfícies”, e se descola, pictoriamente, da “rica análise [...] da vida” (*idem*).

IMPRESSÃO E ABSTRAÇÃO. EM TORNO DO *NENÚFAR BRANCO*

O que Mallarmé observa nos pintores impressionistas esclarece pela repercussão sua própria busca poética²¹.

Um poema em particular pode testemunhar isso: trata-se do *Nénuphar blanc* [*O nenúfar branco*] (1998, p. 428-431 e, em *Divagations*, 2003, p. 98-101), que Mallarmé gostaria que fosse ilustrado por Berthe Morisot na altura em que pensara em compor, com os seus amigos pintores, *Le Tiroir de laque* [*A gaveta de laca*] que teria reunido alguns de seus poemas em prosa. Sabe-se que o projeto não se concretizou; mas algumas pontas-secas de Berthe Morisot ficaram, e parecem mais ou menos diretamente ligadas ao poema de Mallarmé²².

Impressionista, o *Nenúfar branco* tê-lo-ia sido antes de mais nada pelo seu tema, que parece tomado dos pintores: uma ribeira num julho de “chama”; um remador na sua canoa, “como se o rir da hora corresse à volta”; uma mulher imaginada indefinidamente refletida na paisagem, quando por exemplo “o vapor de prata dos salgueiros” se confunde com “a limpidez do seu olhar habituado a cada folha”. Ao sujeito narrador, « os olhos para dentro fixados no inteiro esquecimento de ir » e de certa forma ausente de si mesmo, responde, para além do rosto definido, alguma mulher ela também apreendida na “delicada vacância de si”: a dissolução das identidades (análogo à abolição do sujeito em pintura) deixa lugar a puras impressões, onde as coisas não são nem totalmente imaginadas, ainda que fantasmas eróticos aí se insinuem, nem propriamente reais, ainda que a paisagem apareça com toda a sua luz. Esta luz, como nos pintores impressionistas, é toda

²¹ Pascal Durand aproximou a crise do visível instaurada pelos impressionistas e por Édouard Manet e a crise do legível instaurada pelos versilibristas e por Mallarmé em *Crises. Mallarmé via Manet* (*De « The Impressionists and Édouard Manet » à « Crise de vers »*) (1998). Por outro lado, as novas relações que o impressionismo instala entre pintura e literatura são o objeto do livro de Virginie Pouzet-Duzer (2013).

²² *Le Tiroir de laque*, que Mallarmé preparava no fim do ano de 1887, deveria ser um volume antológico para o qual Mallarmé, continuando seus projetos de edição ilustrada, tinha solicitado a colaboração de cinco pintores: John Lewis Brown, Degas, Berthe Morisot a quem Mallarmé confiou a ilustração de “Nenúfar branco”, Renoir a quem confiou “O Fenômeno futuro”, et Monet, encarregado do poema “A Glória”. A água-forte que Renoir compôs para “O Fenômeno Futuro” se tornou, mais tarde, em 1891, o frontispício de *Pages*. Quanto ao trabalho de Berthe Morisot, dele subsistem vários traços em diversas pontas-secas, onde se reconhece os motivos figurativos emprestados, com efeito, do “Nenúfar branco”; uma é intitulada *Le lac du bois de Boulogne*, outra *Le Canard*, e uma terceira representa as vegetações aquáticas enquanto que na água as iniciais da artista (*B. M.*) se refletem em espelho – ecos, sem dúvida, da menção no poema das iniciais do narrador inscritos sobre os galhos (“[...] eu não verifiquei a parada que a cintilação estável de iniciais sobre os ramos nus, o que me lembrou de minha identidade mundana”). Podem ver-se reproduções destas pontas-secas em J. Bailly-Herzberg (1979, pp. 215-227); na correspondência de Mallarmé e Morisot (2009, p. 31); em Jean-Michel Nectoux (1998, p. 55).



imanência, mesmo se, como nos pintores impressionistas, o poema recebe obliquamente o reflexo de antigos mitos: aqui, a figura implícita do fauno espiando a aparição de alguma ninfa, enquanto o narrador se diz « assaltante aquático »; ali, o mito de uma Leda que teria ficado virginal, enquanto o narrador compara o nenúfar branco imaginariamente colhido em mármore da mental aparição de uma mulher com um “nobre ovo de cisne, tal como não irromperá o voo”. Como nas suas evocações das telas de Berthe Morisot, Mallarmé sugere assim uma « difusão » do divino na paisagem e a sua resolução profana na evidência misteriosa da água, da verdura e da luz.

Mas o poema é impressionista sobretudo pela maneira com que Mallarmé reinventa a prosa do mesmo modo que os pintores reinventam a sua arte « feita de unguentes e de cores » (MALLARMÉ, 2003, p. 411). Trata-se – recusando qualquer norma prévia para a língua – de fazer com que a ordem das palavras na prosa espouse a ordem das coisas, do mesmo modo que estas se apresentam primeiro à percepção e só depois à consciência. É o que acontece nesta evocação da ribeira, revelada a cada remada, « prega segundo prega » (MALLARMÉ, 1998, p. 32), segundo um movimento de início rápido e depois mais lento, quando a água viva se enlanguesce, num « alheamento de lagoa », fazendo esta logo pressentir a presença de uma « nascente »:

Sem que a faixa de qualquer erva me retenha diante de uma paisagem de outra mais afastada com o seu reflexo na onda, pela mesma imparcial remadela eu vinha encalhar nalguma moita de juncos, final misterioso da minha rota, no meio da ribeira: onde logo alargada em fluvial bosque, estende um alheamento de lagoa plissada das hesitações em partir que tem uma nascente.

A prosa de Mallarmé (sobre o Mallarmé « proselibrista », ver ILLOUZ, 2015, pp. 140-160) imita, no seu ritmo, o ritmo das ramas, e as pregas da frase reproduzem algo das ondulações da água, – estas sendo, primeiro amplas, quando os reflexos das paisagens desfilam para trás, – depois multiplicadas em dobras ínfimas numa água quase imóvel enquanto o sujeito-narrador atinge o « termo misterioso da [sua] rota ». Quando se trata de « remar ao contrário », uma vez mentalmente colhida « a ideal flor », a ordem das palavras traduz a partida aos recuos do remador, – ele próprio entrevendo na espuma que se propaga até à margem deixada uma derradeira metamorfose do nenúfar branco: « [...] partir com: tacitamente, remar ao contrário pouco a pouco sem pelo embate quebrar a ilusão nem deixar que o marulhar da bolha visível de espuma envolta na minha fuga deite aos pés ocorridos de alguém a semelhança transparente do rapto da minha ideal flor ».

Tudo se passa como se as lições do impressionismo incitassem Mallarmé a renovar sempre mais completamente a língua. Da mesma maneira que os pintores



impressionistas, através da escolha do « ar livre » e pelo « descondicionamento» do olhar, ensinaram o público a ver as coisas quotidianas como se as vissem « pela primeira vez » (MALLARMÉ, 2003, p. 466), assim Mallarmé, ao transpor para a sua prosa a sintaxe ordinária, convida o leitor a ler como *se nunca tivesse lido*. Da pintura impressionista pode dizer-se que ela *histerisa*²³ a retina, ao captar as impressões visuais e as suas relações recíprocas antes de qualquer recomposição intelectual da visão, de tal modo que o sujeito da obra (nos nenúfares, por exemplo) não cessa de aparecer e de desaparecer sem nunca se fixar; do mesmo modo, poder-se-á dizer da arte da prosa em Mallarmé que ela *histerisa a leitura*, ao arrastar o leitor numa prática (« Ler – / esta prática – [...] », 2003, p. 234), tateante ou fulgurante, virtuosa ou perdida, ingênua e reflexiva ao mesmo tempo, em que o sentido, por clarões, não cessa de aparecer e desaparecer quando o espírito aplica à « virgindade » sempre recomeçada da página alguma « ingenuidade » – ou genialidade – reencontrada (*idem*)²⁴.

Contudo, ao reverter na linguagem a revolução que o impressionismo operou na pintura, Mallarmé põe-na ao serviço de uma *abstração* sempre maior. Paul Valéry teve disso percepção ao observar que a pintura impressionista e a poesia mallarmeana têm em comum o facto de cada uma mergulhar a arte na sua origem, desvelando o seu princípio – a luz para os pintores, e a linguagem para os poetas:

Do mesmo modo que Monet e os seus camaradas baseiam a sua arte no facto geral da visão e no estudo fino das reacções mais delicadas do olho exposto à luz (o que reduz o « sujeito » a um simples pretexto e conduzirá o artista a tratar o mesmo motivo em série, a horas distintas) também Mallarmé se esforça no sentido de subtrair a poesia do próprio princípio da linguagem, isto é, em considerá-la em toda a generalidade; cada obra propõe-se então, e deve tratar-se como, um caso particular cuja função essencial será de reportar o espírito para a potencialidade própria da palavra. A poesia absoluta, entrevista por Mallarmé, e o impressionismo em estado nascente, uma referindo-se à própria origem de toda a expressão; a outra apenas retendo das coisas e dos seres a sua dependência da luz, de que não são para o

²³ *Histériser*, no original, isto é, ato de tornar histérico, convulso, agitado ou excitado (N. de T.).

²⁴ “Ler – / Esta prática – / Apoiar, segundo a página, no branco que o inaugura sua ingenuidade [...]”. Virginie Pouzet-Duzer propõe uma mesma aproximação entre a leitura de uma tela impressionista e a leitura que chama uma página de Mallarmé: “No nível pictural, a decifração de uma tela impressionista não está nunca concluída, depende da luz, de sensações íntimas – e um texto impressionista deveria ser lido da mesma maneira. É então mais de parte da maneira com a qual ele pode ser lido, para alguns de seus aspectos fragmentários ou estilísticos, que Mallarmé é impressionista. Este impressionismo dos mais puros é igualmente o mais inacessível [...], de modo que, mais que achar uma estabilidade na ficção, o sujeito [leitor] que constrói esta última revela, tece e estigmatiza sua própria instabilidade” (2013, p. 303).



puro nada mais que modulações, pareceram-me ter de ser relacionados: estas tendências têm uma relação mais estreita e mais significativa que uma mera coincidência cronológica (VALÉRY, 1993, pp. 339-340).

Logo, assim como os impressionistas, ao procurar devolver às suas telas a própria transparência do ar, deram a ver a luz como a condição de aparecimento de todas as coisas sobre o olhar, assim Mallarmé, ao reinventar a língua fora das regras comuns, fá-la aparecer ao leitor (este tomando consciência das operações mentais que efetua ao ler) como o substrato deste único « mistério » que se joga « nas letras ». À luz impressionista, – « fadaria, sim, quotidiana » –, responde a luz simbólica da linguagem, que é, também ela, como a luz natural, ao mesmo tempo princípio de « mobilidade », quando as palavras « se acendem de reflexos recíprocos » e princípio de « ilusão²⁵ », quando o poema surge como « um espaço, puro, de ficção » (MALLARMÉ, 2003, p. 179).

Existe, contudo, entre o impressionismo na pintura e a poesia mallarmeana uma diferença constitutiva de cada arte na sua especificidade. O instrumento do pintor é a cor, a propósito da qual Mallarmé diz, referindo-se a Berthe Morisot, que é « meio de prestígios indiretos » (MALLARMÉ, 2003, p. 151); ao passo que o instrumento do poeta é « a intelectual palavra no seu apogeu » (*idem*, p. 212), em que as palavras, poder-se-ia dizer, são um « meio de prestígios indiretos » (Cf. BOHAC, 2012, pp. 73-82), porquanto a escrita, sem suporte sensível imediato, opera em total abstração e toca a sua partitura para o espírito apenas.

O pintor « recria a natureza toque a toque » escreve Mallarmé (2003, p. 469), ao passo que que o poeta – naquilo que Jean-Luc Steinmetz designou como um « *espiritograma* » (STEINMETZ, 2008, p. 355-372) – dela restitui não uma impressão ou uma sensação, mas uma espécie de intuição intelectual através da qual se revela o *esquema* abstrato do sensível. Se a pintura impressionista e a prosa mallarmeana prosseguem o mesmo « efeito » (« pintar, não a coisa, mas o efeito que esta produz », escrevia Mallarmé desde 1864²⁶), fazem-no assim por vias distintas, aqui mais abstrata e acolá mais sensível, de modo que cada arte, reenviada a si mesma, só dialoga com a outra na e pela sua separação. Daqui decorre também e ao mesmo tempo a profunda afinidade de Mallarmé e de Berthe Morisot quando esta tenta acompanhar picturalmente *O Nenúfar branco*, e a sua incompreensão mútua, que, afinal, fecunda indefinidamente o diálogo de ambos²⁷.

²⁵ Cf. « Berthe Morisot », *Quelques médailles et portraits en pied, Divagations*: « — mobilidade e ilusão » (2003, p. 151).

²⁶ Carta a Henri Cazalis, 30 de outubro de 1864 (MALLARMÉ, 1998, p. 663). A palavra “efeito” é logo aqui ligada à *Filosofia da Composição*, de Poe.

²⁷ Berthe Morisot confidencia, de fato, a Mallarmé, em uma carta de 11 de dezembro de 1887, a dificuldade que ela mesma e Renoir experimentam a se tomar picturalmente os poemas que Mallarmé lhes confiou para o *Tiroir de laque*: « Renoir e eu estamos muitos surpresos, temos necessidade de explicações para as ilustrações » (MALLARMÉ; MORISOT, 2009, p. 31).



A ARTE NA ERA DEMOCRÁTICA

Assim, por maior que seja a abstração que Mallarmé vê ocorrer na pintura impressionista, e que ele acentua mais ainda na escrita poética, tal abstração nunca se torna um puro jogo de formas que fecharia a arte sobre si mesma. Em bom rigor, é efetivamente ainda a natureza que a arte, ainda que levada ao mais alto grau de abstração, reflete, e é ainda junto do público que ela deve encontrar o eco que a justifica.

A importância do público para o qual a obra obscuramente se volta explica a atenção atribuída por Mallarmé ao lugar e à função da arte na cidade, na era das multidões e da democracia.

Esta atenção motiva designadamente a posição de Mallarmé em favor de Manet por ocasião do *Júri de pintura 1874 e o Sr. Manet*. Ao negar duas das três telas propostas por Manet, o júri interpôs-se entre o artista e o público. Ora nada pode justificar uma tal intervenção, uma vez que nenhuma academia pode doravante pretender fixar no absoluto as regras da arte, e uma vez que a multidão “à qual que nada se esconde, porque tudo dela emana” (Mallarmé, 2003, p. 414), aparece mais do que nunca, aos tempos democráticos, como a “guardiã” ainda que inconsciente, do “mistério” (*idem*, p. 237).

Esta atenção ao contexto democrático em que se situa a arte moderna, igualmente motiva a aparente digressão política que encerra o artigo *Les Impressionistes et Édouard Manet [Os impressionistas e Édouard Manet]*. Neste, Mallarmé associa o dealbar do impressionismo no último quartel do século XIX ao contemporâneo início da democracia e saúda a intuitiva justeza da expressão com que primeiramente o público denominou os impressionistas, «os intransigentes», «o que, em política, significa radical e democrático» (MALLARMÉ, 2003, p. 467). Os artistas modernos não são mais os «nobres visionários dos outros tempos» que surgiam aos olhos da multidão como «reis e deuses» (*idem*); e são também depositários de um «mistério» sinal da sua «eleição», esse mistério é o mesmo que «habita o comum²⁸». Ainda que a multidão, já emancipada no campo político, também peça à arte o ver com os seus próprios olhos e o ajuizar por si mesma o valor das coisas. O paralelo que Mallarmé institui entre o indivíduo democrático e o sujeito da arte moderna é prosseguido em todas as suas consequências: do mesmo modo que a democracia institui uma igualdade abstrata entre indivíduos-cidadãos autônomos, também o artista impressionista, ao abstrair-se de si próprio para se tornar apenas «um olho» e «uma mão», consente não ser mais do que «uma unidade anônima no número formidável de um universal sufrágio» (MALLARMÉ, 2003, p. 468). Isto significa antes de mais nada que entre Manet, Degas, Berthe Morisot, Renoir, Whistler ou Cézanne, não há hierarquia possível, mas universos a cada vez singulares, sem medida comum entre eles, e, no entanto, de *igual* valor. Isto significa também que, dado não haver (em tempo das primeiras grandes quedas das bolsas) ca-

²⁸ Cf. *Le Mystère dans les lettres, Divagations*: “eu creio decididamente em alguma coisa de absconso, significante fechado e escondido, que habita o comum” (MALLARMÉ, 2003, p. 230).



valo de ouro suscetível de fixar na arte qualquer valor estável e definitivo, a avaliação das obras também se torna « flutuante » como a moeda (esse « numerário factício », *idem*, p. 213) – de tal modo que o amante de arte, « que paga em glória e em notas» (*idem*, p. 414) as telas impressionistas, chega por vezes ele próprio a duvidar que obras tão rapidamente executadas não possam reproduzir-se ao infinito e, assim, incorrer em idêntica desvalorização²⁹. A relatividade do mercado da arte cria entre a obra e o seu público um laço precário de confiança, que nada garante de modo absoluto, certamente, mas que vale precisamente por permanecer tão puramente « especulativo », no sentido mais elevado da palavra.

Assim sendo, se o indivíduo democrático, que poderia desta maneira « especular » sobre o valor da arte, se revestiu de direito desde 1789, na realidade, ele ainda está por vir. É por isso que, nesta época de « interregno », a arte se vê investida de uma função propedêutica, que sem dar efetivamente alguma mensagem positiva, trabalha no sentido de acordar o homem à consciência cada vez mais aguda do seu próprio gênio simbólico. Neste sentido Mallarmé, à semelhança de vários artistas simbolistas, mas com uma maior clarividência, apela a alguma festa futura da humanidade que implantaria, à volta do Livro, (ou seja, de algum central Nada), a comunidade humana, reencontrada na sua pura virtualidade³⁰. É neste sentido – diametralmente oposto ao isolamento autotélico da arte pela arte – que « tudo se resume à estética e à economia política » como o escreve Mallarmé (2003, p. 76); e é neste sentido também que o impressionismo procede efetivamente de uma « época do século »: a dos contemporâneos de Monet, dizia Mallarmé, — ou seja este « belo hoje » da criação, que « sai do tempo, como geral, com uma integridade lavada ou nova » (2003, p. 221).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BAILLY-HERZBERG, J. «Les Estampes de Berthe Morisot », *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1979, p. 215-227.

BOHAC, Barbara. « Berthe Morisot selon Mallarmé, ou la féerie quotidienne au féminin », in GENGEMBRE, Gérard ; LECLARC, Yvan ; NAUGRETTE, Flo-

²⁹ Cf. *Les Impressionnistes et Édouard Manet*: “o comprador do quadro [...] é o joguete desta realidade ou aparente rapidez de execução, e apesar de pagar por estas pinturas um preço que é apenas o milésimo de seu valor real, o pensamento o perturba, em seguida, que tais produções leves poderiam ser multiplicadas ao infinito: incompreensão puramente comercial, com a qual, sem dúvida, estes artistas ainda teriam de sofrer” (MALLARMÉ, 2003, p. 43).

³⁰ Tal seria a aposta de uma “política” de Mallarmé: manter, pelo poema (e, neste sentido, fora do religioso), a exigência de uma economia simbólica da comunidade, que não se resumiria à troca deste “dinheiro falso” que faz ordinariamente circular a linguagem. Ver Jacques Rancière (2007).



rence (dir.). *Impressionnisme et littérature*. Rouen : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 73-82.

CELLIER, Léon Cellier. «Mallarmé, Redon et *Un coup de dés*». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. Vol. 27. N. 1, mai 1975, pp. 363-375. Disponible en : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1975_num_27_1_1095.

CHECCAGLINI, Isabella (ed.). *Stéphane Mallarmé : Édouard Manet*. Mont-de-Marsan : L'Atelier des Brisants, 2006.

DURAND, Pascal. *Crises. Mallarmé via Manet (De « The Impressionists and Édouard Manet » à « Crise de vers »)*. Leuven, Peeters : Vrin, 1998.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski. *Littérature*, n°168. Paris : Armand Colin, déc. 2012, pp. 1-18. Disponible en : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-4-page-3.htm>.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. Mallarmé proselibriste. Revue en ligne *Hypérion, on the future of aesthetics*, vol. IX, n°3, winter 2015, *On Mallarmé*, part. I, curated by guest editor Kari Hukkila, 2015, p. 155-156.

LAFORGUE, Jules. *Œuvres complètes*. Vol. III. Paris : L'Âge d'Homme, 2000.

LAFORGUE, Jules. *Textes de critique d'art*. Réunis et présentés par Mireille Dotin. Lille : Presses universitaires de Lille, 1988.

MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur l'art*. Édition de Michel Draguet. Paris : Flammarion, GF, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Tome I. Édition de la Bibliothèque de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Tome II. Édition de la Bibliothèque de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane ; MORISOT, Berthe. *Correspondance, 1876-1895*. Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 2009.

MARCHAL, Bertrand. *La Religion de Mallarmé*. Paris : José Corti, 1988.



MARCHAL, Bertrand. Mallarmé critique d'art ? *Revue d'Histoire littéraire de la France*. Vol. III. Paris : PUF, 2011.

MORISOT, Berthe. *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis – Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*. Documents réunis et présentés par Denis Rouart. Paris : Quatre chemins-Éditart, 1950.

NECTOUX, Jean-Michel. *Mallarmé. Peinture, musique, poésie*. Paris, Adam Biro, 1998.

PEYRÉ, Yves. *Peinture et poésie. Le Dialogue par le livre*. Paris : Gallimard, 2001.

POUZET-DUZER, Virginie. *L'Impressionnisme littéraire*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. « L'intrus. Politique de Mallarmé », dans *Politique de la littérature*. Paris : Édition Galilée, 2007.

ROGER, Thierry. *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*. Paris : Classiques Garnier, 2010.

STEINMETZ, Jean-Luc. *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*. Paris : Fayard, 1998.

STEINMETZ, Jean-Luc. « Vers le spiritogramme » [1998], in *Reconnaisances – Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*. Paris : Éditions Cécile Default, 2008, p. 355-372.

VALÉRY, Paul. « Au sujet de Berthe Morisot » [1941], in *Vues*. Paris : La Table ronde, « La Petite Vermillon », 1993.